

CRITICA LETTERARIA

154

RECENSIONI



LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

FRANCESCO TATEO, *Modernità dell'Umanesimo*, Salerno, Edisud (*Nuovi Paradigmi*, Collezione di Studi e testi oltre i confini), 2010, pp. 174.

La lunga attività critica di Francesco Tateo, pur spaziando tra autori e testi di età differenti, ha, senza dubbio, sempre privilegiato l'Umanesimo ed il Rinascimento. Tateo, però, non è solo uno studioso dell'Umanesimo latino e volgare, ma un umanista. Lo si intuisce sin dalle prime righe prefatorie di questo nuovo volume dedicato alla *Modernità dell'Umanesimo*, come lo si intuisce dalla lettura dei suoi precedenti, numerosi e fondamentali studi umanistici.

Il volume, primo della collana *Nuovi Paradigmi* diretta da Sebastiano Martelli, Mario Mignone e Franco Vitelli, inaugura un ambizioso progetto editoriale che intende proporre studi di una "letteratura contaminata" che «presuppone l'allargamento del canone fuori dai recinti della letterarietà con una moltiplicazione di senso e di significato attinente sia all'ordine estetico che conoscitivo» – come si legge nel risvolto di copertina.

Il progetto parte, insomma, dalla legittima convinzione che la lettera-

tura non possa, in una società globale come quella in cui siamo "travolti", arroccarsi in una chiusura protezionistica dei propri ambiti di studio, ma debba necessariamente dialogare con altri ambiti disciplinari per arricchire il proprio valore e la funzione. Non a caso la *Prefazione* di Tateo, dopo aver registrato la lunga "sfortuna" critica dell'Umanesimo, si impegna a chiarire subito che il volume è dedicato ad «un'epoca di cui noi siamo (o quelli di noi che condividono certi ideali sono) in effetti un prolungamento. E non nel senso generico che ogni generazione deriva dalle precedenti e ne porta i segni, ma nel senso specifico che proprio lo sviluppo civile, gli ideali repubblicani, la lotta di Liberazione, la ricerca di una più stretta collaborazione fra la cultura e l'impegno politico, i tentativi di superare i confini religiosi e i settarismi ideologici, l'utopia europeistica e il riconoscimento della molteplicità delle culture, hanno aiutato in quest'ultimo secolo a recuperare, a vari livelli e con varie angolazioni di studio, il contesto culturale nel quale si è affermata la civiltà umanistica» (p. 5).

In questa prospettiva il volume si sviluppa intorno ad alcune idee tan-

to fondamentali, da potersi ritenere ormai topiche dell'Umanesimo storico, ma anche di quel movimento di pensiero e di azione che, al di là dei confini cronologicamente impostigli, per consuetudine, si spinge ad una certa altezza del Rinascimento e, proprio in quelle idee fondanti, finisce, per consustanziare il bagaglio ideologico della modernità.

Dal punto di vista strutturale il volume è suddiviso in due parti: *Prospetti e Proiezioni*. La prima parte discute di *Umanesimo e modernità, Rinascita e renovatio, Restauro e conservazione, Ragione e natura, Pensiero e azione, Allegoria, Storia, L'educazione alla scrittura, L'educazione al governo, La vocazione globale e il particolarismo*. Nella trattazione di ognuno dei *Prospetti* Tateo sceglie come *incipit* citazioni significative estrapolate da alcuni dei più importanti studi critici sull'argomento in questione, per poi passare alla sua esemplificazione attraverso un ampio corredo di riferimenti testuali e critici.

La seconda parte, *Proiezioni*, offre un'ampia antologia di testi significativi, scelti per la loro *brevitas* tra le pagine di autori, la cui attività è cronologicamente riconducibile, secondo la convenzione, alla stagione propriamente umanistica, da Petrarca a Bruni, da Lapo di Castiglionchio il giovane a Bracciolini, Valla e Leon Battista Alberti, da Vergerio a Palmieri, da Ficino al Piccolomini, dal Poliziano al Pontano, al Galateo e al Sannazaro. Nell'ultima parte delle sue *Proiezioni*, Tateo sceglie poi di ospitare, secondo gli avvertimenti della *Prefazione*, autori la cui attività si snoda nel secolo del Rinascimento fino a lambire i confini dell'età barocca, come Machiavelli, Guicciardini,

Erasmus da Rotterdam, Bembo, Ariosto, Tasso, Giraldis Cinzio, Bruno, Galilei, Marino.

DANIELA DE LISO

GIOVANNI PONTANO, *Sertorius ovvero La Spagna in rivolta*, introduzione e volgarizzamento di FRANCESCO TATEO, con testo latino a fronte e illustrazioni di Carlo Fusca, Bari, Palomar, 2010, pp. 102.

La bibliografia dei contributi che Francesco Tateo ha dedicato, nel corso degli anni, allo studio di quell'Umanesimo latino e volgare, che è ancora oggi una inesauribile fonte di spinose *quaestiones* critiche, è veramente copiosa ed, ovviamente, fondamentale. Gioviano Pontano è, nell'ambito degli interessi umanistici di Tateo, senza alcun dubbio, *l'auctor*. Per questa ragione gli allievi di ieri e di oggi hanno voluto omaggiare i suoi ottanta anni, offrendogli questa briosa stampa, di un poemetto – *lusus*, che chiude *l'Antonius*, del suo Pontano, il *Sertorius ovvero la Spagna in rivolta*, corredata da una introduzione ed un volgarizzamento del Maestro.

Il *Sertorius*, che respira i toni autobiografici ed autoironici dell'*Antonius*, è incentrato intorno ad un episodio secondario della guerra in Spagna combattuta dal ribelle Sertorio, umbro come il Pontano, che aveva tenuto in scacco il generale Pompeo e la *res publica*. Come è stato, tuttavia, osservato la singolarità del testo è data non tanto dal suo *argumentum*, quanto dal travestimento epico del racconto, narrato da un *poeta personatus* che dalla Gallia Ci-

salpina è giunto ad intrattenere il popolo napoletano, suscitando il disgusto dei seriosi accademici ed il riso amaro del Pontano, a casa con una gamba rotta, cui giungono i *rumores* della strada, animata dal cantastorie e dal *vulgus* che lo segue. Nei personaggi che prendono forma dal *cantus* di strada, che offre al Pontano l'occasione per una fugace riflessione sulla decadenza dei tempi, l'umanista si diverte ad immaginare se stesso, i suoi amici accademici ed altri personaggi della Napoli aragonese. Al di là «del gioco dei nomi e della trovata canterina», l'introduzione di Tateo si interroga sin dalle prime battute sui significati del testo pontaniano: «[...] non possiamo fare a meno di pensare – scrive – ad un travestimento della narrativa epica medievale e popolare nelle forme di un poema classico umanistico ispirato all'impresa sfortunata di Sertorio» (p. 14). E non è casuale – lo ricorda ancora Tateo – che il poemetto sia ambientato in quella Spagna che era anche il paese d'origine della stirpe aragonese, i cui umori antiromani potevano favorire nel Pontano il ricordo della rivolta di Sertorio.

La parabola dell'eroe umbro, tramandata dalle *Vite parallele* di Plutarco, era nota in ambito umanistico grazie alle traduzioni dello storico greco di Guarino Guarini e di Leonardo Bruni, di cui, tuttavia, – sostiene Tateo – il Pontano non sembra servirsi, poiché il suo racconto epico è basato su reminiscenze fantastiche, più che sui dati storici, traditi anche nell'epilogo della vicenda, in cui Sertorio non muore in una congiura, come storicamente accertato, ma misteriosamente, tributo evidente alla stravagante tradizione canterina. Il

Sertorio di questo *lusus* pontaniano, in cui i nomi antichi non sono che un travestimento di quelli moderni, è, dunque, non l'eroe di una rievocazione storica, ma l'emblema di quel confronto tra antichi e moderni che impegnava ed avrebbe impegnato, soprattutto a livelli non ludici, tutta la produzione umanistica. La ricca introduzione di Tateo stabilisce non solo il valore del testo, guidando il lettore a sfrondarlo dai travestimenti formali che tentano di occultarne le implicazioni ideologiche, ma chiarisce anche le ragioni di una traduzione, che non è il «pur faticoso divertimento di un chierico», come la modestia di Tateo vuol suggerire, ma il frutto di un impegno interpretativo, cui non sfugge l'antipatia pontaniana per le traduzioni, «che sentiva mancare di vera capacità interpretativa» (p. 27). A questo desiderio di non tradire la presunta volontà del suo *auctor* si deve anche la scelta di una traduzione in endecasillabi sciolti, il metro in cui gli umanisti tradussero Virgilio: «L'endecasillabo sciolto era insomma, soprattutto per un gioco, il minor danno che si potesse fare alla memoria pontaniana. Perché Pontano, mettendo in versi eroici le imprese di antichi guerrieri, intendeva anzitutto rivalutarle rispetto ai moderni, degni piuttosto del metro cantabile dell'ottava, e quindi riservar loro una forma più adeguata alla loro statura» (p. 29).

Attraverso questo *divertissement* il suo *doctus* autore dona al lettore una nuova tessera di quel mosaico interpretativo del Pontano, che i suoi studi hanno sapientemente contribuito a costruire.

DANIELA DE LISO

MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato / L'innamoramento de Orlando*, 2 voll., a cura di ANDREA CANOVA, Milano, BUR, 2011, pp. 2200.

Non si ferma l'ondata di edizioni delle opere di Matteo Maria Boiardo. Ultime in ordine di tempo sono le *Pastorali* (Parma 2005, a cura di Stefano Carrai e Marina Riccucci), il volgarizzamento da Riccobaldo Ferrarese (Roma 2008, a cura di Andrea Rizzi), la produzione drammaturgica (Novara 2009, a cura di Marianonietta Acocella e Antonia Tissoni Benvenuti) e la poesia in lingua latina (Novara 2010, a cura di Stefano Carrai e Francesco Tissoni). E adesso vi si unisce validamente un *Orlando innamorato* curato da Andrea Canova, ricercatore di linguistica e filologia italiana presso la sede bresciana dell'Università Cattolica e membro del comitato direttivo del Centro Studi Matteo Maria Boiardo.

Oggi, al posto del titolo tradizionale *Orlando innamorato*, va affermandosi la denominazione *L'innamoramento de Orlando*, revisione impostasi a partire da una benemerita edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani. Uscita nel 1999 nella collezione ricciardiana «La letteratura italiana. Storia e testi», tale edizione ha inaugurato una nuova stagione negli studi boiardeschi: tra le ragioni il commento allestito dalla Tissoni Benvenuti, approdo di una lunga fedeltà verso lo scrittore scandinavo e serbatoio inesaurito di notizie e spunti di ricerca.

I due volumi di Andrea Canova fanno tesoro dell'operosità confluita nella pubblicazione ricciardiana. Punto di partenza infatti è il testo procurato da Tissoni Benvenuti e Monta-

gnani, il quale, in assenza di carte autografe o di segretario nonché della prima edizione del poema cavalleresco, prende come base per i primi due libri l'incunabolo veneziano del 1487, realizzato da Piero de' Piasi, per il terzo libro la stampa veneziana 1506 di Giorgio de' Rusconi (entrambi conservati in un unico esemplare presso la Marciana), declassando a testimone secondario il manoscritto Trivulziano Triv. 1094, all'origine della vulgata novecentesca. Nella sua edizione, comunque improntata a dichiarati intenti divulgativi, Canova interviene per modernizzare la grafia. Ecco quindi la fierissima regina orientale, *bellatrix* impareggiabile, smettere un'esotica veste grafica classicheggiante per una più scialba divisa italiana: da «Marphysa» alla più familiare «Marfisa». Oltre a ciò (e si cita dalla *Nota al testo e al commento*): «quando la tradizione presentata dall'apparato dell'edizione critica lo consentisse, si è qui preferito restituire un assetto più regolare ai versi, in particolare a quelli che richiedessero solo interventi minimi» (p. 80). Pertanto, di fronte al verso dell'edizione Tissoni Benvenuti-Montagnani «Ma questo è un hom forte oltra misura!» (I iv 75), per cui nel primo emistichio si ipotizza un quinario tronco, Canova preferisce rifarsi alla lezione metricamente più normale del manoscritto Trivulziano e della stampa veneziana del 1528, «Ma questo è un omo forte oltra misura!» [corsivo mio], optando quindi per una soluzione più consona al canone alto italiano. Lo spazio qui a disposizione non consente una discussione più ampia delle modifiche testuali apportate da Canova: non rimane che esprimere un certo rammarico nel

constatare la mancata riproposta integrale – data l'occasione – del testo critico stabilito da Tissoni Benvenuti e Montagnani. (Si aggiunga, tra parentesi, che una ristampa dei due volumi BUR dovrebbe provvedere alla rimozione di alcuni refusi che, come capita, si sono insinuati nel testo del poema e altrove; tra gli elementi che maggiormente danno nell'occhio, nel libro primo, le intestazioni del canto ventesimo lo indicano come diciannovesimo).

Nell'opera curata da Canova ogni canto è preceduto da un cappello riassuntivo, sempre redatto nell'italiano impeccabile proprio del curatore. Da emendare però un'inesattezza a p. 301 (ricorrente a p. 653): Agricane è infatti re (o imperatore) di Tartaria e non Circassia, onore che spetta a Sacripante. Al cappello di introduzione segue poi il commento a piè di pagina, corposo quanto l'oggetto della sua attenzione. Un commento, va precisato, le cui dimensioni si giustificano per via della stessa natura del poema, tutt'altro che uniformemente limpido e trasparente, intricato nel procedimento narrativo, caleidoscopico nella lingua, elaborato sul piano retorico e, infine, intessuto di rimandi extratestuali e nessi intertestuali. Di una mole imponente le chiose realizzate da Canova al fine di ovviare alle difficoltà di un lettore del terzo millennio, magari poco pratico dell'italiano antico settentrionale e a digiuno di latino e francese, disorientato davanti a lessemi quali «bocciarellò», «trecolero», «tragualcio», «giotarel», «barbena» e «alirumpa». Tanto si adopera il commentatore che, in oltre duemila pagine, si conta sulle dita le occasioni in cui ci si sente disertati. Semmai la bilancia

delle chiose pende dal lato della ridondanza. Si trattasse di un'edizione scolastica a uso licei, molti interventi chiarificatori avrebbero motivo di esistere; per una persona adulta con una base di preparazione letteraria, invece, colui o colei che dovrebbe costituire un acquirente tipo della nuova edizione dell'*Inamoramento de Orlando*, talvolta hanno del superfluo.

Il dovere del recensore esige la messa in evidenza di alcuni luoghi sporadici dove il commento non persuade. I vv. 1-4 dell'ottava II iv 16 si soffermano sul muro stratosferico che cinge il giardino di Falerina: «Quel era un sasso d'una pietra viva / Che tuta intègra atorno l'agirava: / Da mile braza verso il ciel saliva / E trenta miglia quel cerchio voltava». Così viene parafrasato il v. 4: «e quella cerchia aveva un diametro di circa trenta miglia» – il termine «diametro» andrebbe sostituito con «circonferenza», il «circa» soppresso. A p. 1296, sull'argomento di Dudone il Santo, si rinvia alla pubblicazione «BONI 1984-1985», la quale tuttavia non compare nell'elenco di opere citate in forma abbreviata preposto al testo del poema (l'enigma è presto risolto: si veda uno studio edito negli «Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti»). L'ottava II xxvi 40 incomincia: «Cossi dicendo, ala porta calava / E quella con romor in freta apriva» e, a dare credito al commento, il soggetto dei due verbi all'imperfetto corrisponderebbe all'io narratrice, vale a dire Doristella. In realtà, l'agente dovrebbe assumere le sembianze dello schiavo Gambone; Doristella, moglie fedifraga ligia alla migliore tradizione boccacciana, finge il sonno in camera. A

p. 1823 il verso «Le lanze dele prime eran più grosse» viene glossato: «*dele prime*: 'che avevano usato prima'». Da preferire invece: «Le lance erano più grosse di quelle precedenti». Nell'ottava III ii 25, protagonista il venturoso Mandricardo, i vv. 3-8 recitano: «Lucea un carbonchio a guisa de dopiero / Qual rendea lume come il sole al giorno; / La tomba era d'un sasso tutto intiero, / Ma quel era coperto e tanto adorno / De ambra e coralo e d'argento brunito / Che non se vede di quel sasso un dito». Segue, in piè di pagina, un'annotazione relativa al v. 6: «*quel*: il carbonchio» – al contrario il pronome dimostrativo si riferisce al sasso del v. 5.

Oltre alle chiose esplicative, il commento di Canova sviluppa il tema dell'intertestualità. I rimandi alle altre opere boiardesche non scarseggiano, eppure il discorso poteva allargarsi ulteriormente: in particolare, sarebbe stata auspicabile una maggiore attenzione nei confronti del canzoniere d'amore e le egloghe volgari. Quanto invece ai legami con la produzione altrui, è Canova stesso ad accennare a «una pur incrementabile dotazione intertestuale» (p. 81). Incrementare si poteva, eccome: trattandosi di un autore portato a un «virtuosismo contaminatorio» (p. 828), il commento ne sarebbe uscito potenziato. Al tempo stesso, meglio la parsimonia sorvegliata del commentatore – in larga misura debitrice di indagini recenti e autorevoli (Bruscagli, Donnarumma, Montagnani, Tisconi Benvenuti, Zampese, ecc.) – che la resa alla tentazione contraria; detto in altre parole, meglio una buona temperanza anziché certi deliri di citazionismo a oltranza. Le letture di un poeta permeano la sua scrittura;

in ultima analisi, ogni singolo verso nasce da un grembo foggato dalla totalità delle esperienze verbali assimilate in precedenza e di conseguenza, almeno da una prospettiva ideale, una mappatura delle fonti richiederebbe l'enumerazione di ogni testo ipoteticamente accessibile all'interessato. Nei fatti però supposizioni di influenza si differiscono in virtù del grado di verosimiglianza e un commento perspicace ne terrà conto, integrando soltanto le riprese sicure o molto plausibili, sbarrando il passaggio alla moltitudine di frammenti ombrosamente affini, di sin troppo facile reperibilità in questa nostra ingorda età ipercomputerizzata, di banche dati e motori di ricerca. Bisogna d'altronde ammettere l'esistenza dell'originalità, concetto poco gradito alla dilagante filosofia postmoderna.

Mal si addice la definizione di opera nuovissima all'*Inamoramento de Orlando*, e ciò vale anche a prescindere dall'affollato retroterra greco-latino, *auctores* come Omero, Erodoto, Plauto, Virgilio, Ovidio, Seneca, Plinio il Vecchio, Lucano, Stazio, Valerio Flacco e Apuleio. Già il XII secolo assisteva alla diffusione della *Chanson de Roland* e dei romanzi bretoni di Chrétien de Troyes: un buon distillato di tanto materiale si approssima all'essenza del capolavoro boiardesco. Andate a mescolarvi una dose generosa del Boccaccio minore, tipo il *Filostrato*, e il cocktail letterario si tinge di un colore molto familiare per chi ha una certa dimestichezza con le imprese di Orlando, Rinaldo, Brandimarte e compagnia. Ma per la *vexata quaestio* dei modelli e fonti del poema cavalleresco è ora dato rinviare all'introduzione posta in apertura all'edizione Canova, nella quale non

potevano mancare il *Morgante* pulciano, Andrea da Barberino, *l'Inamoramento de Carlo Mano* e la *Spagna ferrarese*. Oltre a interessarsi dell'intertestualità, la stessa introduzione tocca il motivo encomiastico, lo stile e la struttura e la fortuna e sfortuna dell'opera quattrocentesca. «È lecito semmai chiedersi – si legge in un paragrafo tra i più suggestivi – se l'autore intendesse ottenere un'opera chiusa, cioè se volesse veramente arrivare alla fine del suo romanzo» (p. 59).

La nuova edizione commentata dell'*Inamoramento de Orlando* esce in collaborazione con ADI (Associazione degli italianisti). Per gli studiosi, l'edizione di riferimento permane quella a cura di Tisconi Benvenuti e Montagnani. Per il lettore non specialista, invece, non si trova oggi in commercio nulla di più aggiornato o raccomandabile dei due volumi qui presi in esame. Chi vuole addentrarsi nel grande poema, chi desidera conoscerne l'autore da vicino, quel signore «dall'ideologia epicurea e neo-feudale» (p. 757), si affidi alla guida esperta di Andrea Canova e alla dozzina del suo commento.

JOHN BUTCHER

LUIGI MASTRANGELO, *Leopardi politico e il Risorgimento*, Napoli, Luciano Editore, 2010, pp. 156.

Attraverso un'accurata analisi di svariate opere leopardiane – da quelle strettamente politiche a quelle letterarie o di altra natura – lo studioso, mettendo in luce in che modo il poeta recanatese, morto a Napoli il 14 giugno 1837, abbia effettivamente contribuito all'unità nazionale, si propo-

ne di smentire quel (pre)giudizio diffuso dagli intellettuali del Risorgimento, secondo il quale l'influsso del Leopardi, a cui, come affermò perentoriamente il Treves, mancò "un risorgimentistico sentire", sia stato piuttosto scarso nella fase decisiva della formazione della nazione, da lui così ardentemente desiderata.

Dopo aver opportunamente ricordato che gli intellettuali del Risorgimento non ebbero la possibilità di accedere a tutta l'opera di Leopardi poiché *l'opera omnia* fu acquisita dallo stato italiano solo tra la fine dell'800 e l'inizio del '900, l'autore, nel primo capitolo (*I testi politici e civili*, pp. 13-38), si sofferma sulle opere strettamente politiche: dall'orazione *Agli italiani*, scritta tra il 19 maggio e il 18 giugno 1815, in occasione della liberazione del Piceno, dal non ancora diciottenne Giacomo (uno dei testi ignoti al Risorgimento in quanto pubblicato per la prima volta da Giuseppe Cugnoni nelle sue *Opere inedite leopardiane*) ai *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, poemetto dallo "spirito polemico", iniziato nel 1831 e portato avanti sotto dettatura al Ranieri fino agli ultimi giorni di vita, in cui il poeta, pur nel distacco favolistico, con uno stato d'animo oscillante tra ironia e ira, «traccia un ritratto esatto dei fatti italiani avvenuti tra il 1815, anno della battaglia di Tolentino oggetto del suo primo componimento politico e il fatidico 1848» (p. 38). Successive alla giovanile orazione, sono le due canzoni gemelle, composte a Recanati tra il settembre e l'ottobre 1818, *Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*, e *All'Italia*, in cui emerge quel «tema del confronto tra grandezza passata e decadenza attuale, tra gloria dei pa-

dri e miseria dei figli, che si rivelerà una costante nel pensiero leopardiano, come l'immagine femminile dell'Italia "formosissima donna" che, però, "di catene ha carche ambe le braccia" e, trasformata in "povera ancella", piange sconsolata» (p. 16). Oltre che nei *Disegni letterari*, nel dialogo *Filosofo greco*, *Murco Senatore Romano*, *Popolo romano*, *Congiurati* (in cui viene affrontato il tema classico dell'uccisione di Giulio Cesare alle idi di marzo del 44 a.C.), nella novella *Senofonte e Niccolò Machiavello*, nei *Pensieri*, e in alcuni passi dello *Zibaldone* – in cui, all'interessamento verso la precettistica esposta dal Machiavelli nel *Principe* e nei *Discorsi*, si affianca la generale sfiducia nelle istituzioni, percepite come inutili («Quant'è istituzioni fatte, o politiche o morali o religiose ecc. per scoprire la nostra origine, i nostri destini, la natura delle cose, l'ordine universale, la nostra felicità! Ma noi eravamo felici naturalmente, e tali quali eravamo nati» (p. 30) – il pensiero politico di Leopardi, e il suo contributo alla formazione dell'idea della nazione, emergono con particolar rilievo nella complessa analisi svolta ne *Il discorso sopra lo stato presente dei costumi Italiani*, considerato il testo politico leopardiano per eccellenza. In questo, composto nel 1824 secondo lo Scarpa, e nel '26-'27 secondo il Savarese, e pubblicato solo nel 1906, il poeta, dopo aver passato in rassegna i vari errori, commessi in particolare dagli scrittori stranieri negli infiniti volumi aventi come oggetto le cose d'Italia (tra gli altri *Corinne ou l'Italie* di Madame de Staël), quindi messo in evidenza come la condizione di minorità dell'Italia rispetto alle altre nazioni europee fosse dovuta «alla ge-

nerale corruzione della civiltà, alla mancanza di principi di costume e di morale che altrove permettono una vita nazionale» (p. 33), sottolineava, sulla scia del Montesquieu, le differenze tra popoli settentrionali e meridionali, giungendo ad adoperare poi il termine *risorgimento*, in un'accezione del tutto peculiare: risorgimento dalla barbarie significa infatti per il recanatese la liberazione da quell'età di mezzo che separa gli italiani dalla grandezza antica, riallacciando la continuità interrotta. «L'Italia – scrive lo studioso – si mostra infatti a Leopardi in tutta la sua contraddizione: troppo poco civile per essere al passo delle società più evolute, comunque troppo avanzata per avvalersi dei benefici delle società arretrate» (p. 35). Non avendo né capitale, né letteratura, né altre istituzioni che possano promuovere un processo di uniformità e di armonizzazione nel territorio, l'Italia, come aveva scritto nello *Zibaldone* nel 1821, non è «neppure una nazione, né una patria», come invece riesce ad esserlo la Germania, ancorché politicamente divisa.

Dai testi strettamente politici, si passa, nel secondo capitolo (*I testi di altra natura con contenuti politici*, pp. 39-68) a quelli indirettamente politici tra i quali spiccano, in particolare, la *Canzone ad Angelo Mai quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica* (in cui la vicenda filologica, esaurita nelle prime quattro strofe, è solo un pretesto che apre alla tematica patriottica), la canzone *Nelle nozze della sorella Paolina* (in cui la vicenda familiare diventa lo spunto per affrontare ancora il tema patriottico, oltre che per ribadire l'importanza del compito di educatrici delle madri: "Donne da voi non poco la patria aspetta"), e

la canzone *A un vincitore nel pallone* (in cui l'esemplarità degli antichi emerge con tutta evidenza nel tema agonistico, che i greci in particolare concepivano in funzione patriottica). Seguono, nell'accorto excursus, il *Bruto minore* (in cui la tematica patriottica è sviluppata in maniera più complessa rispetto alle opere precedenti e in cui, contrariamente alla presentazione e condanna dantesca nel quarto girone del nono cerchio, «Giunio Bruto è l'eroico difensore della libertà romana, minacciata dal personalismo cesariano, e la sua sconfitta segna l'inizio della fine del mondo antico e i prodromi di quella decadenza che le invasioni barbariche renderanno palese» (p. 47), *Le operette morali* (le quali, a partire da la *Storia del genere umano*, offrono diversi spunti politicamente interessanti) e lo *Zibaldone*, il quale, pur nella sua disomogeneità e non infrequenti contraddizioni, rappresenta una imprescindibile chiave di lettura del pensiero leopardiano anche per quanto concerne la concezione della democrazia, estranea alla sua formazione di aristocratico, ma non alla sua sensibilità oppressa dalla figura paterna.

Partendo dal presupposto che «l'individuo non è sempre virtuoso, la moltitudine sì e sempre», Leopardi ritiene l'individualismo la principale causa di corruzione del sistema democratico. La degenerazione dell'amor proprio, coincidente con l'amor patrio, in egoismo, passa inevitabilmente dal carattere individuale alla relazione politica, distruggendola. Particolare spazio, con singolare presa di posizione, è dedicato, nello *Zibaldone*, al tema politico della pace e della guerra, nonché alle varie forme di governo, tra cui quella repubblica-

na, che consente ai meritevoli di emergere. Segue l'analisi della *Palinodia al marchese Gino Capponi*, composta tra la fine del 1834 e gli inizi del 1835 e della *Ginestra*, pubblicata postuma nel 1845, due opere che dimostrano ulteriormente «come Leopardi sia [...] da considerare (e si considerasse egli stesso) poeta nazionale, di una nazione ancora da costruire ma che, a differenza delle altre moderne, nazione era già stata nell'antichità, e al massimo fulgore possibile, quello di potenza imperiale. Leopardi sembra porsi come una sorta di Vate metatemporale, sospeso tra passato esemplare e futuro da costruire, *ante litteram* (l'Italia) ma *post rem* (Roma)» (p. 68).

Passati in rassegna, nel terzo capitolo (*L'articolarsi della discussione*: pp. 69-112) i vari interventi suscitati dai testi leopardiani fino all'Unità d'Italia, nel quarto capitolo (*Dopo il 1848 "comfortatore e combattitore"*: pp. 113-133) lo studioso dimostra, con espliciti riferimenti testuali, come un punto di svolta nella questione del Leopardi patriota sia segnato dal 1848. Dal 1848 in poi nella ricostruzione di Tenca a Leopardi viene infatti «riconosciuto quel ruolo di profeta risorgimentale cui la sua poesia patriottica legittimamente aspirava» (p. 114). Ed è appunto partendo dalla ricostruzione di Tenca – passando per le liriche dedicate al recanatese dal Baldacchini e dal Poerio, nonché attraverso gli interventi di Giosue Carducci, di Carlo Pisacane, ecc. – che si giunge all'interpretazione in chiave estremamente patriottica di Francesco De Sanctis, nella quale viene sottolineata «la nobiltà d'animo di un uomo che, "con il cuore e la poesia", ottiene "l'effetto contrario a quel-

lo che si propone con l'intelletto acre": "Non crede al progresso – scrive nel 1858 il De Sanctis – e te lo fa desiderare: non crede alla libertà e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. [...] È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiama a nobili fatti [...]» (pp. 124-125).

Un volume di particolare interesse e spessore, insomma, quello offerto dal Mastrangelo, il quale offre un contributo notevole alla conoscenza dell'opera leopardiana, intesa nel suo complesso e non limitata ai titoli più noti. Come emerge dall'accurato excursus, e come opportunamente sottolinea lo studioso, essa infatti a ragione «deve essere inserita in quello che Alberto Banti definisce il "canone risorgimentale", ossia quell'eterogeneo corpus letterario che ha contribuito in maniera non solo ideale, ma reale e concreta, non meno della diplomazia cavouriana e del coraggio garibaldino, alla realizzazione dell'Unità italiana, avendo saputo resistere ai continui tentativi di neutralizzazione, perpetrati anche dagli stessi sostenitori o imitatori» (p. 133).

STEFANIA DELLA BADIA

DORA MARCHESE, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier, 2011, pp. 120.

Dora Marchese continua ad avvalersi dell'angolazione prospettica già utilizzata nella sua accurata indagine sull'immaginario figurativo di Verga

novelliere (*La poetica del paesaggio nelle Novelle rusticane di Giovanni Verga*). Nel libro del 2009 edito da Bonanno, come nel recente volume pubblicato da Le Monnier, l'autrice adotta una chiave interpretativa funzionale alla definizione del ruolo simbolico che gli elementi sensoriali assolvono in riferimento alla semiosi profonda dei testi letterari.

Introducendo la sua nuova ricognizione critica, la giovane studiosa catanese enuncia gli intenti programmatici che hanno guidato una ricerca orientata su autori italiani (Capuana, Verga, Serao, Pirandello, Vittorini, Tomasi di Lampedusa) e stranieri (Zola, Baudelaire, Proust) nei cui scritti, accanto ai sensi della distanza, ovvero vista e udito, trovano spazio i sensi della prossimità, olfatto, tatto e gusto, «più istintivi e animali» in quanto immediatamente evocatori della realtà circostante.

L'olfatto è certamente il senso meno correlato a una visione mediata, razionalmente filtrata della realtà. Ma i profumi e gli odori che percepiamo giocano un ruolo notevole all'interno della nostra sfera emotiva. E spesso attivano una dialettica memoriale, veicolano il recupero di un «tempo perduto», restituiscono inaspettatamente turbamenti antichi. Basti citare il celeberrimo esempio offerto dal Proust maliosamente catturato dall'odore e dal sapore delle *petites madeleines* che improvvisamente lo proiettano verso la dimensione dell'infanzia.

Sui significati emotivamente coinvolgenti che i sensi della vicinanza assoluta come il gusto e l'olfatto acquisiscono per l'autore della *Recherche*, Dora Marchese si sofferma opportunamente nella prima sezione del vo-

lume. Qui si fa riferimento anche ad altri narratori francesi (Balzac, Flaubert, Huysmans) inclini a inoltrarsi in vari domini sensoriali, talvolta poco nobili, e a utilizzare tecniche descrittive congeniali a un'idea moderna, innovativa di letteratura. «Ma – osserva l'autrice – al di là della preminenza di un senso su un altro (fattore eminentemente culturale e perciò variabile nel tempo e nello spazio), è importante sottolineare che l'attenzione riservata a una percezione piuttosto che a un'altra comporta anche un forte grado di significazione».

A confermare la validità di questa affermazione provvedono soprattutto il terzo e il quarto capitolo del libro, dedicati rispettivamente a Luigi Capuana e a Matilde Serao. Nel capuaniano *Profumo* (1890) assume un ruolo di assoluta centralità un aroma di origine misteriosa, un'inebriante fragranza emanata dalla pelle della giovane Eugenia in risposta all'ostile presenza della suocera Gertrude. Anche in alcune costruzioni narrative della Serao si attribuisce agli odori la facoltà di veicolare particolari stati d'animo: ansia, gioia, sofferenza, soddisfazione o, come accade in *Fantasia*, la dolorosa consapevolezza di un progressivo disfacimento fisico e spirituale.

Il principale oggetto di interesse, di ricerca e di studio per Dora Marchese è rappresentato dalla struttura interna e dai modi di organizzazione degli enunciati descrittivi, relativamente a un arco cronologico compreso tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. In questo torno di tempo la prassi descrittiva punta in misura sempre più rilevante sulla registrazione di percezioni sensoriali – il tatto, l'olfatto e il

gusto – che, scarsamente considerate in passato, assurgono a un ruolo di rilievo nell'epoca della modernità letteraria.

L'opera di Émile Zola all'interno di tale percorso si erge a modello prototipico. Operazione pionieristica, coraggiosa ed eversiva, quella condotta dal nume tutelare del naturalismo, il quale imprime qualità "documentaria" alle sue descrizioni, ne garantisce l'oggettività e l'immediata verosimiglianza affidando «il compito di raffigurare espressivi lacerti di vita quotidiana alla più sfuggente ed evanescente delle percezioni, l'olfatto». Una pluralità di percezioni multisensoriali contribuisce, per esempio, alla resa realistica della pittura di ambienti parigini sbalzati sulle pagine dell'*Assommoir*. È proprio su questo versante che si stabilisce la distanza tra Zola e Verga. Il narratore siciliano scrive "da lontano", a posteriori, attribuendo più importanza alla vista e all'udito che agli odori, centrali invece nelle creazioni letterarie di Zola e addirittura rivelatori di fondamentali snodi semantici nell'*Assommoir*.

La ricognizione operata da Dora Marchese non trascura i «referenti alimentari», che anche se minimi si rivelano sempre funzionali al disegno narrativo a cui pertengono. Sono molto interessanti a tal riguardo i capitoli del libro in cui si esplorano aspetti poco studiati della produzione dei veristi, di Pirandello e di due scrittori appartenenti alle generazioni successive, Elio Vittorini e Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Tanto il Verga novelliere quanto l'autore dei *Malavoglia* e del *Mastro Don Gesualdo* concedono scarsa attenzione ai pasti, generalmente frugali, consumati dai personaggi.

Se «pane, minestra e vino sono alla base della tavola del Verga rusticano», se il regime alimentare dei *Malavoglia* è costituito semplicemente da acciughe, pane, cipolle e minestre di fave, molto modesti sono anche gli alimenti menzionati nel romanzo del 1889. Qui, scrive Dora Marchese, «il rinvio alla sfera alimentare vuol essere chiara e subitanea metafora dei sacrifici, della sobrietà dello stile di vita di chi ha speso per accumulare roba e non vuole, viceversa, intaccare la roba per spendere».

Fungono da connotatori indiziari, in forza del loro ancorarsi a particolari ambienti umani e contesti spazio-temporali, anche le numerose, dettagliate raffigurazioni di momenti conviviali che nella narrativa di Matilde Serao divengono occasioni di incontro sociale, di confronto culturale e, soprattutto, di verifica della condizione sociale dei vari commensali.

La sfera del «fagismo» sottende implicazioni di ordine socio-culturale anche in romanzi apparsi in Italia tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Novecento. Basti pensare a *Conversazione in Sicilia* e al *Gattopardo*. Qui l'«atto del mangiare» appare fortemente ritualizzato, regolato da norme codificate e pertanto denso di significati che la studiosa illustra con acutezza interpretativa. Le sequenze conviviali suggellano la superiorità sociale del Principe di Salina, siglano una supremazia di rango e di casta.

Il libro di Dora Marchese si chiude con un *excursus* di ampio respiro sulla narrativa post-naturalista, che ha nelle novelle surreali di Pirandello una delle sue più alte espressioni. La scrittura si adegua in questo caso, con toni rarefatti e leggerezza aerea,

all'esigenza di trasmettere la percezione di un universo "altro" di cui è consentito captare i messaggi solo «morendo al sensibile». E la descrizione conquista nuovi spazi, proiettandosi (come ad esempio avviene in *Soffio*) verso una dimensione sconosciuta su cui trascorrono le labili ombre della realtà inattingibile.

GISELLA PADOVANI

PIETRO GIBELLINI, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Lecce, Edizioni Milella, 2011, pp. 216.

Il volume *Verga, Pirandello e altri siciliani* di Pietro Gibellini si presenta come un'articolata raccolta di studi incentrata sull'analisi di due dei maggiori scrittori della letteratura italiana, una preziosa lezione di metodo critico, rigorosa e coerente, consolidata nel corso degli anni e degli studi attraverso una fedeltà all'esegesi di autori indagati con cura e passione. La silloge, organizzata secondo un'attenta disposizione dei saggi, si offre in una tripartizione tematico-cronologica che va dallo studio di Verga (I sezione) a quello di Pirandello (II sezione) fino alla prospezione su autori siciliani contemporanei (III sezione), quali Lucio Piccolo, Mario Grasso, Salvatore Di Pietro e Nino De Vita, la cui produzione comprende sia testi in lingua che in dialetto e che in qualche modo si muove nei *Dintorni* (tale è il titolo della parte finale del volume) degli scrittori analizzati in precedenza. Sia la prima che la seconda sezione, inoltre, si chiudono, in un richiamo speculare, con un capitolo dedicato al raffronto tra alcuni aspetti delle poetiche verghiana e piran-

delliana con quella di Gabriele d'Annunzio.

Gli interventi qui riuniti ed ospitati, nella loro sede originaria, in riviste, monografie e volumi collettanei, vanno dal 1980 al 2006 e offrono uno sguardo d'insieme sulle proposte interpretative presentate da Gibellini in relazione ad alcune tematiche-cardine della scrittura isolana otto-novecentesca, focalizzando l'attenzione sulle possibili letture di un territorio descritto in relazione all'arcaicità dei suoi riti, alla peculiare psicologia dei suoi abitanti e ad un sistema di valori che si fonda su un sostrato mitico e tragico che condiziona il vivere quotidiano. Tali tematiche, tuttavia, non necessariamente esclusive di una geografia culturale isolana, incontrano anche le prospettive letterarie di autori cosiddetti continentali e coevi, visti come modelli o come continuatori di un filone di scrittura. Il legame tra scrittori siciliani e scrittori continentali, del resto, è affrontato dallo stesso Gibellini nella *Prefazione* al volume, in cui viene chiarito come l'interesse per autori come Verga e Pirandello non debba essere interpretato se non come omaggio a due «[...] giganti della letteratura, considerati in quanto tali e non per la loro appartenenza regionale» (p. 11). Il titolo iniziale della raccolta doveva perciò essere *Ponti sullo stretto*, a sottolineare la vicinanza critico-letteraria di visioni ed interpretazioni, simbologie e poetiche che legano da sempre autori di provenienze ed ideologie differenti.

Leggendo Verga come un «historicus popolare» (p. 84) dal linguaggio veloce, indiretto e preziosamente arcaico nel suo calarsi ed aderire al mondo chiamato a descrivere, Gibel-

lini offre una capillare analisi stilistica e antropologica di *Cavalleria rusticana*, considerata come la «[...] perla più lucente della collana di *Vita dei campi*» (p. 45), e del romanzo *I Malavoglia*, in cui emerge la durezza di una realtà che non riesce a riscattarsi da una situazione di marginalità ed esclusione. Il tema della perdita delle origini come perdita di sé, pertanto, è sottolineato con forza, ad esempio, nella lettura della vicenda di Turiddu, analizzata in ogni sua componente fino alla tragica conclusione, evidenziando nel corso della narrazione una serie di anticipi epici che prefigurano l'inevitabile catastrofe finale di chi, come il bersagliere siciliano, lasciando il paese natio, si allontana anche da un codice valoriale che lo escluderà, al suo ritorno, dalla comunità di appartenenza fino alla negazione di ogni certezza: «Andando lontano, Turiddu ha perduto per sempre la sua patria, senza trovarne una nuova. E con la patria, l'identità» (p. 27). Come un agnello sacrificale, nota Gibellini, il personaggio verghiano consuma la sua ultima cena nel giorno che precede la Pasqua e riceve il bacio della sfida da compare Alfio, spinto ad un duello che si rivelerà mortale, in nome di una colpa da spiare che pare troppo grande per il giovane Turiddu, un «piccolo Salvatore» che saluta la madre Nunzia, ossia Annunziata, richiedendone una commossa benedizione. Anche l'onomatica, oltre l'ambientazione, contribuisce dunque a trasformare la conclusione della novella in una «laica *passio*» (p. 46) in cui il sacrificio consumato segna tuttavia una «mancata eucaristia» (*ibidem*), una resurrezione negata, a Turiddu come ad altri protagonisti di testi veristi.

Alla ricerca delle radici della scrittura di Verga, l'Autore propone un'ipotesi di grande suggestione, accostando l'opera dello scrittore a quella di un altro importante autore ottocentesco, Gioacchino Belli, di cui l'ideatore di *Mastro don Gesualdo* conservava nella propria biblioteca l'antologia dei *Duecento sonetti* pubblicata dal fiorentino Barbèra nel 1870; e del resto «L'incontro coi libretti del Belli, autore tutt'altro che ovvio nella biblioteca delle persone colte alla fine del secolo (o fino allo *entre-deux-guerres*), non dovette essere [...] marginalissimo» (p. 65), data la comune attenzione al popolo, alla sua psicologia e ai suoi costumi. Su tale premessa, dunque, confrontando gli esiti narrativi delle novelle di *Vita dei campi* con i temi dei versi dell'autore romano, viene proposta una circostanziata rete di richiami e riecheggiamenti presenti in un Verga suggestionato dalla lettura, «in senso antropologico» (p. 71), che il Belli suggeriva del «[...] sistema di valori della Roma precristiana, in cui la *virtus* guerresca si sposava a una *religio* magico-utilitaria» (*ibidem*): «Non è forse vero», domanda Gibellini, «che l'uno e l'altro avevano capito l'inesplorata ricchezza antropologica dei loro plebei (i borgatari della Roma di Papa Gregorio, i rustici della Sicilia appena annessa al regno d'Italia) proprio nel momento in cui, viaggiando ed entrando in contatto con altre realtà culturali e sociali, se n'erano allontanati?» (p. 70). E ancora: «Da Firenze e da Milano, mete di entrambi», sia Verga che Belli «avevano riscoperto la singolarità dei propri mondi d'origine, parimenti seppur diversamente arcaici, l'umana ricchezza di due strati sociali parimenti

seppur diversamente incontaminati dalla moderna civilizzazione, emarginati dalla storia e ignorati dalla letteratura», segnando, quasi in una continuità di intenti, anche una prosimità poetica, «[...] dato che la dichiarazione di voler lasciare il "monumento", *idest* documento, della plebe di Roma posta da Belli in testa ai *Sonetti* prefigura la teoria dell'impersonalità dell'arte dichiarata da Verga [...]; così come l'intento belliano di introdurre i personaggi a parlare di sé nella loro favella si collega in qualche modo al programma della scrittura verghiana, tesa, attraverso espedienti stilistici ben noti – dalla dialettalità all'indiretto libero – a mimetizzare e confondere la voce del narratore con quella dei suoi personaggi» (*ibidem*).

Nella seconda sezione, l'analisi delle tematiche pirandelliane vede lo spostamento su di un «[...] piano esistenziale di quella crisi d'identità che lo scrittore verista collocava sul piano sociale» (p. 102), portando alla luce quella lacerazione culturale propria dell'autore agrigentino che, non a caso, sceglierà quali sfondi della propria produzione tanto la Roma caotica e vacua, in cui i sentimenti, i costumi ed i rapporti umani paiono vincolati da una dolorosa ed inarrestabile espropriazione del sé (si pensi, ad esempio, alla novella *In silenzio*), quanto la Sicilia arcaica ed aspra, in cui le vite appaiono legate, anche in questo caso e inevitabilmente, ad un rigido codice etico: l'allontanamento da leggi consolidate comporta, di necessità, un mutamento escludente che si muove in una doppia direzione, parallela e contraria, sia verso il luogo raggiunto, di cui si stenta ad interpretare i messaggi, sia

verso il luogo originario, che fatica ad accogliere ed accettare chi vi fa ritorno. Come avviene nel caso di donna Mimma, «levatrice-fata» (p. 148) protagonista dell'omonima novella, che abbandona il proprio paesino per recarsi a Palermo, costretta a conseguirti il diploma di ostetrica; nel vasto capoluogo la «donna matura» rimasta «bimba nel cuore» (p. 149) vede profanata la propria arte, come racconta Pirandello stesso, dagli «occhiali della scienza» che le fanno perdere «irrimediabilmente la vista naturale». Al ritorno, donna Mimma è sola, senza quell'aura dolcemente magica di chi con incanto «compra» i bambini, esclusa dalla propria comunità e ormai contaminata da un male «irreparabile», quel sapere appreso con sacrificio e fatica in un luogo lontano ed estraneo.

Allo stesso modo Mattia Pascal, che ricerca se stesso, inventandosi continuamente e continuamente morendo, non più proteso verso una lettura delle ragioni altrui ma proiettato solo verso un vedersi vivere, compone i propri brani di vita come in un mosaico che riecheggia di continuo un Io estromesso, protagonista, maschera ed inventore di sé. La ricerca di un'identità, che sfuma nel non essere e in una medietà autobiografica, viene interpretata dal Gibellini come ricerca anzitutto di una radice salda, coincidente con la figura del padre: Mattia cerca un genitore che «[...] appare all'inizio del romanzo, per sparire subito dopo, morendo» (p. 106); l'assenza del padre risulta dunque premonitrice del destino del figlio che non riesce a costruire un futuro e guarda al passato per combattere quella nostalgia di sé e riappropriarsi di una gravidanza biografica

che indirizzi e guidi la sua vita, liberandola dall'immane fatica di immaginarsi continuamente. La figura di Mattia Pascal, rimandando alle vicende del proprio autore, mette in risalto l'approdo scettico del pensiero pirandelliano, sostenuto dal riso, quel «sentimento del contrario» «[...] originato da una "de-personalizzazione"» (p. 168), che conduce al mostruoso, alla consapevolezza da parte dell'uomo dell'impossibilità di realizzarsi vivendo liberamente: «L'autore usa le dolorose armi del riso per combattere la sua sfida letteraria contro ciò che imprigiona la mente e rende l'uomo *marionetta*, nel desiderio di approdare a una universalità oggettiva, anche se essa *nella sua crudeltà impassibile e misteriosa* resta per l'uomo un magma terrificante in cui l'io rischia di disperdere il riconoscimento di sé. L'umorismo di Pirandello potenzia la *scintilla prometea*, esprime il dramma della ragione, della vita intelligente che per essere sé deve varcare se stessa e rischiare di perdersi. *All'ombra dell'enorme mistero* guarda, appunto, quella *riflessione speciale* che accompagna il sentimento dell'umorista» (p. 169). E lì dove i personaggi tentano di squarciare quel «cielo di carta» che li tiene prigionieri per assaporare finalmente la libertà, non fanno altro che mostrarsi come degli «[...] ingenui e [...] irresponsabili, che, sorpresi, atterriti e privi di risorse, tentano con sforzo disperato e pietoso di *riprendere la conoscenza normale*, di ri-personalizzarsi chiudendosi nella prigione del proprio spazio soggettivo: provano insomma a "tappare lo strappo" nel *proprio cielo di carta*» (p. 170).

E tale «cielo di carta», ricorda ancora Gibellini, con la sua natura illu-

soria e desiderante, se appare come aspirazione verso l'infinito nel *Mattia Pascal*, si trasforma in un angusto, piccolo mondo nelle *Novelle per un anno* che, «[...] pur rispecchiando lo scorrere caotico della vita umana, varia, mutabile e contraddittoria e dando vita a una miriade di situazioni singolari, finiscono per evidenziare alcune ricorrenze quasi fatali» (p. 166). Le *Novelle*, sorta di «libro-ora», inteso come «[...] tempo della vita umana, nella sua dimensione generale» (p. 134), recano nell'Avvertenza, premezza al tomo del 1922, proprio una sorta di concezione della vita in cui si riflette quell'«asse gnoseologico intorno a cui ruotano i singoli testi» (*ibidem*), un molteplice che tenta di farsi uno e che, operando tra una serie di *archai*, aspira a comprendere il limite tra ciò che è costitutivo e ciò che è imponderabile, interpretando una realtà multiforme e sfuggente.

Il volume, con la sua forma aperta e colloquiale, si pone come un prezioso strumento di studio non solo in relazione agli snodi tematici affrontati ma anche per un approfondimento dell'opera critica dell'autore stesso, che suggerisce, con la sua interpretazione filologica, critica e storica, una lettura varia e suggestiva dell'avventura letteraria di autori siciliani dell'Otto-Novecento.

NOEMI CORCIONE

GISELLA PADOVANI, *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo»*. *Critica letteraria e stampa periodica alla vigilia dell'Unità*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 248.

Per Clive Lewis «il valore della letteratura diventa reale solo quando i

lettori leggono. Diversamente, i libri su uno scaffale sono letteratura solo potenzialmente». Non si corre però questo rischio con *Emiliani Giudici, Tenca e «Il Crepuscolo»*, nuovo volume firmato da Gisella Padovani e pubblicato per i raffinati tipi di Franco Angeli.

È lo spaccato di tutta un'epoca, documento umano di derobertiana memoria, che getta fasci di luce su di un passato che, all'occorrenza, sa farsi presente, insospettato *speculum mundi* dell'ora futura. Proponendosi all'attenzione di un pubblico vasto ed eterogeneo, il libro consente tanto all'addetto ai lavori quanto al comune lettore di immergersi nella realtà socio-politica e culturale di quel febbrile, cruciale decennio che precede l'Unità d'Italia e da cui emerge la fisionomia di un'intera classe intellettuale. Un libro, dunque, che interroga la coscienza dell'uomo di ogni tempo, luogo, condizione sociale. E c'è ragione di credere che Paolo Emiliani Giudici, il cui operato è oggetto di questo meticoloso lavoro, ampiamente documentato dalla Padovani, avrebbe certo approvato, convinto com'era che la cultura non fosse affare per pochi eletti, da tenere sotto chiave in una torre d'avorio o peggio da far ristagnare tra sterili cortine fumogene, bensì tesoro da condividere, da porre al servizio della collettività, di coloro che tribolano nella quotidianità.

Giornalista, docente di Estetica, critico letterario, storiografo, saggista, romanziere, esperto d'arte, Emiliani Giudici è figura poliedrica, intellettuale a tutto tondo, appartenente a una razza ormai in via di estinzione. Lo scrittore siciliano, originario di Mussomeli, ora tornato alla ri-

balta grazie alla puntuale ricostruzione di Gisella Padovani, esce dall'oblio per collocarsi accanto agli uomini di cultura più avvertiti del nostro Paese.

Capace di «cogliere tempestivamente i mutamenti sociali e le trasformazioni culturali in atto», Emiliani Giudici è pure autore di una *Storia della letteratura italiana* che precede di circa un ventennio quella, ben più nota, firmata da Francesco De Sanctis. Al centro di un imponente turbinio di interessi, l'intellettuale siciliano che nel 1843 si è trasferito a Firenze tiene le fila con esponenti di spicco dell'*intelligèntia* coeva (tra i molti, Niccolini, Guerrazzi, Tommaseo). Ed è sempre lui a promuovere, con lucida antesignatura, l'opera di scrittrici sue coregionali alle quali la critica accademica del secondo Novecento guarderà con rinnovato interesse: Giuseppina Turrise Colonna, Mariannina Coffa-Caruso, Rosalia Amari, Rosina Muzio-Salvo. Precorritore finanche della pratica traduttologica, Emiliani Giudici è appassionato lettore di letteratura inglese. Affascinante l'itinerario tracciato dall'Autrice, volto a cogliere nella cultura isolana le tracce dell'influsso britannico, rinfocolato da quell'"anglomania" che nei primi decenni dell'Ottocento imperversa in Sicilia a motivo dell'intensificarsi degli scambi commerciali con l'Inghilterra in fatto di zolfo, vino Marsala, seta e presidi marittimi.

L'altro protagonista delle vicende culturali ricostruite da Gisella Padovani è il milanese Carlo Tenca (direttore del giornale «Il Crepuscolo»), il cui vastissimo, ambizioso progetto di rinnovamento abbraccia ogni

aspetto della vita pubblica (dalla letteratura all'arte, dall'organizzazione sociale a quella politica), mentre la nazione italiana traghetta verso l'Unità. Al pari di Emiliani Giudici, suo sodale e collaboratore, anche Tenca crede in una letteratura come volano di ogni crescita civile, in grado di parlare alla coscienza individuale e a un tempo collettiva. E il pensiero oggi corre inevitabilmente a Elio Vittorini, al suo ideale di cultura, additato come *remedium* etico-sociale. «Il libro, il libro, il libro!» soleva rispondere Gesualdo Bufalino a chi gli domandava quale fosse l'arma più efficace per contrastare i mali della società. Anche in alcune affermazioni del conterraneo Giuseppe Bonaviri, per il quale la letteratura era in primo luogo «epos», «catarsi», «visione di nuove cose», le idee di Emiliani Giudici e di Tenca sembrano trovare eco.

Humus fertile per esercitare le proprie convinzioni culturali e umane è «Il Crepuscolo», periodico dal taglio modernamente interdisciplinare fondato nel gennaio del 1850. Attorno all'autorevole testata si radunano pubblicisti della levatura di Carlo Cattaneo, Camillo Boito, Giuseppe Zanardelli, Francesco Crispi, Gabriele Rosa, Eugenio Camerini. Una singolare palestra letteraria in cui si allenano le istanze risorgimentali anche in tema di lingua. Tra purismo bacchettone e atteggiamento dichiaratamente progressista, Tenca trova il giusto compromesso, lontano da approdi artificiali e insieme dal lassismo linguistico. I suoi numerosi interventi sull'argomento costituiscono una preziosa testimonianza dell'accesa *querelle* che coinvolge scrittori, artisti e intellettuali di ogni area

italiana. E sulle pagine del «Crepuscolo» viene affrontato anche un altro problema di estrema attualità, la piaga rappresentata da quell'editoria che, a giudizio di Tenca, concorre a «intristire le lettere italiane» giacché «l'arte dell'editore, dovendo dare in luce per necessità, sia che le opere abbondino o manchino, è tratta a creare una fecondità fittizia che tenga vivo, non foss'altro, il mercato». Ieri come oggi.

Gisella Padovani conduce per mano il lettore tra carte polverose (ri-prodotte con amorevole cura e perizia filologica in appendice) che hanno contribuito alla storia della stampa periodica nazionale, osservatorio privilegiato, di ampio respiro, da cui poter analizzare la società e i suoi prodotti letterari, artistici, umani. Coniugando scrupolo scientifico, onestà intellettuale e scaltrezza tecnica scrittoria, la studiosa consegna un tassello ineludibile al mosaico della cultura ottocentesca, alla luce dei risultati di ricerche condotte presso i maggiori archivi nazionali.

Sfogliando le pagine del «Crepuscolo», restituite ora al piacere della lettura, si materializza tutta un'epoca e, insieme con essa, la pertinace idea di una letteratura e di un giornalismo interpreti dei bisogni dell'uomo, vere «armi di difesa – per dirla con Calvino – contro le offese della vita». Resta, tuttavia, una sottile, invincibile malinconia: il desiderio di veder rifiorire quelle pregnanti e coraggiose «terze pagine». Giacché, con Albert Camus, vorremmo ancora credere che la vera cultura sia il più audace «urlo degli uomini in faccia al loro destino».

MARIA VALERIA SANFILIPPO

AMBRA MEDA, *Al di là del mito. Scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011, pp. 376.

Una nuova tessera nel mosaico sempre più ricco della letteratura di viaggio è inserita da *Al di là del mito* di Ambra Meda, studiosa del palermitano G. A. Borgese, del quale si è occupata nella monografia *Giuseppe Antonio Borgese "Pellegrino appassionato"*. *Cronache e racconti di viaggio Atlante americano* (Firenze, Vallecchi, 2007), *Autunno di Costantinopoli, Pagine d'Atlante con 16 vecchie stampe* (Roma, Carocci, 2009), *Escursione in terre nuove. Visioni e notizie* (Bologna, Pàtron, 2011). Il saggio in oggetto, articolato in due parti, sviluppa una ricognizione "multifocale" del rapporto tra l'Italia e gli Stati Uniti alla luce della produzione odeporica, proposta per *exempla*, del Ventennio fascista. L'obiettivo esplicito di questo studio è quello di fornire una visione «ponderata» (p. 7) e «autentica» (p. 17), che eluda le letture viziate da proiezioni fantastiche (come nel caso di Pavese e Vittorini), non sostenute da una conoscenza diretta degli *States*.

Nella prima sezione l'Autrice si concentra su opere emblematiche che offrono prospettive in antitesi o parallelismi suggestivi, e traccia il profilo di sei viaggiatori-letterati di rilievo, eterogenei quanto a posizioni ideologiche: dal politico Franco Ciarlantini, allineato alla gerarchia fascista e pronto ad affossare il mito americano comparandolo con il modello italiano, al giornalista Luigi Barzini jr., che non esita a demolire i preconcetti sugli Usa in un'ottica non moralistica ma realisticamente documen-

taria; dall'artista futurista Fortunato Depero, che mira a conoscere da vicino le novità tecnologiche della Grande Mela, al Mario Soldati, ventitreenne borsista, di *America primo amore* (Firenze, Bemporad, 1935), oscillante tra «passione istintiva» (p. 99) e risentite critiche al sistema statunitense. Da ultimo, una coppia di intellettuali eclettici, divisa tra l'apertura mentale del docente universitario Giuseppe Antonio Borgese, in autoesilio negli *States*, e il conservatorismo del «raffinato elzevirista» Emilio Cecchi, che non risparmia attacchi sprezzanti, da aristocratico «letterato europeo» (p. 143), a una società ritenuta primordiale e falsamente democratica. L'indagine della sostanza concettuale e figurativa dei testi è integrata da notazioni stilistiche attente alla quota espressiva della scrittura o all'asciuttezza cronachistica, alle scelte lessicali-sintattiche e alla rete metaforica. Si spazia dalla «lucidità espositiva» (p. 153) di Ciarlantini, che tuttavia conosce una virata «aulica» in *Al paese delle stelle. Dall'Atlantico al Pacifico* (Milano, Alpes, 1931), alla dizione «essenziale, fattuale» (p. 60), sorretta da acribia analitica, di Barzini jr. Il «polimorfismo» stilistico della *New York nuova Babele* di Depero, opera progettata nel 1933 e uscita postuma nel 1990, in cui l'«onomalingua» (p. 89) si combina con espedienti fonosimbolici di impronta futurista, si oppone alla linearità «leggera» ed «elegante» (p. 107) della prosa di Soldati, all'interno di un cesellato equilibrio strutturale. Quanto a scaltrita qualità estetica certo non difetano né *Atlante americano* di Borgese, denso di echi letterari e «sintagmi iconologici di particolare forza visiva» (p. 125), né *America amara* di Cec-

chi, i cui brani – le corrispondenze californiane dei primi anni Trenta, farcite di «bozzetti» e «impressioni rapide» (p. 137) – sono stati a lungo rielaborati in funzione di un tessuto testuale organico e di un'accurata veste formale.

La seconda parte del volume, di impianto tematico, ruota attorno a *leitmotiv* che illustrano relazioni analogiche di ordine iconografico o speculativo, ma anche differenze di sguardo. L'Autrice passa in rassegna *topoi* quali la traversata atlantica, che catalizza il registro lirico o è sinonimo di «pericolo, incognita, aleatorietà» (p. 162); il sentimento ambivalente (sgomento *vs.* fascinazione) di fronte all'imponenza architettonica delle *cities*; il «mostruoso» e il «meraviglioso» connessi alla meccanizzazione avanzata, con i correlati di *com-fort*, politica uniformatrice e «soppressione dell'originalità» (p. 206); il «consumismo sfrenato» (p. 204) e la «“furia” produttivistica» (p. 208) che lo determina, simbolo della «divinizzazione» del «Dio»-dollaro (p. 210), ma anche di una pregevole energia vitale. Un altro aspetto indagato è la dialettica sulla consistenza storica di una nazione priva di un solido patrimonio culturale, ma all'avanguardia nelle emergenti espressioni artistiche (cinema, pubblicità, jazz). Anche sotto il profilo sociologico, persistono le realtà «fluide»: l'amalgama, più o meno riuscito, del melting pot rappresenta il contraltare delle spinte xenofobe e razziste; l'integrazione senza perdita di identità è la chimera o la conquista dell'immigrato italoamericano, che spesso sperimenta il senso di inappartenenza e lo straniamento linguistico. Infine, in campo religioso e civile, il paradossale con-

nubio di puritanesimo e “paganesimo” s’intreccia al fenomeno della violenza organizzata (il gangsterismo), che denuncia la fragilità dell’apparato giurisdizionale d’oltreoceano insieme a un singolare nesso biunivoco tra il quotidiano e il mondo “fanzionale” dei *movies* e del romanzo.

In uno stimolante approccio intertestuale, scritti di diversa tipologia (dalla narrativa alla saggistica, dai reportage e le raccolte di corrispondenze giornalistiche alle testimonianze memoriali e gli assemblaggi di aneddoti e aforismi) vengono posti in relazione tra loro, a comporre un “atlante” unitario e insieme differenziato, con spaccati situazionali ed emotivi che illustrano le molteplici sfumature tra gli estremi del filoamericano e del filofascismo. La “frontiera” americana, se da un lato affascina per ricchezza di possibilità e risorse, dall’altro intimorisce per i suoi aspetti aggressivi e “altri”; può magnetizzare e deludere, ma resta pur sempre un’indiscussa terra di confronto e scoperta, in cui sfidare i pregiudizi coltivati in patria e, nella migliore delle ipotesi, interrogarsi con sensibilità critica.

MARTA REBAGLIATI

TONI IERMANO - PASQUALE SABBATINO (a cura di), *La comunità inconfessabile - Risorse e tensioni nell’opera e nella vita di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 252.

La ricorrenza, nel 2008, del centesimo anniversario della nascita di Elio Vittorini ha confermato la tendenza interna alla critica letteraria italiana a

non concedere eccessivo credito all’autore di *Conversazione in Sicilia*. Non c’è stato, infatti, quel risveglio d’interesse che pure, forse, non sarebbe stato illegittimo attendersi, mentre c’è stato un ampio fermento intorno alla figura del coetaneo Cesare Pavese, da tempo preferito a Vittorini sia a livello di ricerca accademica che di favori incontrati presso il pubblico. Per questa ragione questa pubblicazione assume non solamente il valore di scelta in controtendenza, ma, per certi aspetti, anche di provocazione. Una provocazione realizzata senza ricorrere alle armi spuntate dell’apologetica ma attraverso la scrupolosa volontà di individuare (per dirla con Croce) «ciò che è vivo» e «ciò che è morto» in Elio Vittorini.

E *l’incipit* del volume – che ospita al proprio interno gli interventi tenuti a Cassino il 27 gennaio 2009, durante la giornata di studi “*Io ero, quell’inverno, in preda ad astratti furori*”, integrandoli con contributi critici pervenuti in un secondo momento – constata in prima battuta proprio «ciò che è morto» nello scrittore siracusano. Le prime righe del saggio di Giorgio Bárberi Squarotti (*Lettura di Vittorini*) sono dedicate infatti a sottolineare come gli esordi dell’autore di *Uomini e no*, legati alla lezione de «La Ronda» ed alla realizzazione del romanzo *Il brigantino del papa*, siano all’insegna di una ricerca prettamente stilistica che non trova basi nella materia narrata, al punto da risultare «esclusivamente un esercizio di stile» (cit. p. 1) volto a prender confidenza con la scrittura. Né, a parere di Bárberi Squarotti, i racconti «solariani» di *Piccola borghesia* riescono a costituire una svolta all’interno di que-

sta «cura accanita dello stile» che si poggia su una «materia informe, spenta» (*ibidem*): una svolta che inizia a mostrare i propri primi segnali con *Il garofano rosso* (dove compaiono i primi nomi-emblema ed il tutto assume una pur embrionale caratterizzazione mitica ed esemplare), passa per *Erica e i suoi fratelli* (romanzo incompiuto che mostra di aver pienamente recepito la lezione della letteratura americana, a cui Vittorini iniziò ad interessarsi proprio in quel periodo) e giunge a compimento con *Conversazione in Sicilia*. Lì lo stile – mitico, allusivo, intriso di echi biblici e rimandi ad Hemingway e Saroyan – si sposa con una materia viva, sentita con urgenza dall'autore, che da allora in poi procederà sempre su quel binario pur mantenendo intatta una profonda tensione volta all'auto-trascendimento.

Il secondo intervento è un lungo saggio («*Del resto immagino che tutti i manoscritti vengano trovati in una bottiglia*»). Per un profilo di Elio Vittorini con cui Toni Iermano aspira ad attuare un confronto “complessivo” con la figura del *Gran Lombardo* siracusano, affrontato tanto dal punto di vista letterario quanto sul piano umano e intellettuale. Così tra le pagine dello studioso trovano posto l'infanzia siciliana dello scrittore, passata nelle stazioni ferroviarie in cui si recava al seguito del padre, come pure la polemica che lo vide opporsi ai *diktat* rivolti a «Il Politecnico» dai vertici del PCI (impersonati da Palmiro Togliatti e Mario Alicata); la creazione della collana «I Gettoni» ed il duro giudizio – forse il più astioso ed unilaterale della storia della ricezione critica vittoriniana – formulato da Alberto Asor Rosa in *Scrittori e popolo*. In que-

sto ampio ritratto, che finisce per ospitare sullo sfondo anche le trasformazioni storiche e sociali dell'Italia con cui ebbe a che fare Vittorini, Iermano non esita a mettere in campo proposte critiche inedite, come l'accurata ricostruzione delle polemiche che seguirono al conferimento del Premio Fracchia ad Eurialo De Michelis e Aldo Papasso (durante le quali Giuseppe Ungaretti, membro della giuria, si adoperò perché Vittorini, da egli ritenuto un «sicario di Montale», venisse estromesso dalla collaborazione a «Il Bargello») e la rilevanza da egli attribuita alla figura del Gran Lombardo in *Conversazione in Sicilia*. Di particolare interesse, da questo punto di vista, è l'attenzione che Iermano dedica a quello che definisce «lo scandalo del gran rifiuto» (cit. p. 62) vittoriniano a far entrare ne «I Gettoni» *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, generalmente interpretato dagli studiosi come un'incomprensione ed invece qui presentato come il frutto di una ben precisa presa d'atto, da parte di Vittorini, della natura del romanzo, da egli ritenuto inadatto per la sua collana.

Pasquale Guaragnella, col saggio *Elio Vittorini dalla ricezione di Svevo al racconto “Quindici minuti di ritardo”*, si sofferma sugli anni «solariani» dello scrittore osservando la ricezione della narrativa sveviana tanto sotto il profilo critico quanto sotto quello letterario. È un intervento che si differenzia dai precedenti – e si associa, invece, ai successivi – per il fatto di non avere l'ampio respiro di un confronto con la figura di Vittorini nella sua complessità, ma offre diversi spunti interessanti soprattutto dal punto di vista della delucidazione dell'idea di modernità che in que-

sti anni lo scrittore siciliano viene maturando e dell'inquadratura di una fonte di *Piccola borghesia* (Svevo, appunto) che solitamente la critica letteraria ha preso sottogamba, avendo più facilmente occhi per Joyce e Proust.

Sono, invece, le riflessioni teoriche di Frank Kermode e Northrop Frye a fungere da punto di partenza dell'analisi critica che Giovanni Maffei effettua su *Uomini e no* (Il «paradigma apocalittico» in *Uomini e no*). Lo studioso, con uno stile agile e spigliato che ben si sposa con suggestive aperture filosofico-antropologiche, individua nel romanzo di Enne 2 una sorta di dissimulazione spaesante del «paradigma apocalittico» formulato da Kermode e Frye. Una dissimulazione che nasce dalla volontà vittoriniana di evitare una facile retorica celebrativa della Resistenza, ma che comunque non evita che il romanzo risolva la propria narrazione in un impianto dotato di senso compiuto, pur essendosi quest'ultimo annidato in una foresta di simboli e rimandi nella quale si perse anche il giovane Italo Calvino, che al posto di *Uomini e no* avrebbe voluto una più semplice – e, tutto sommato, prevedibile – «autobiografia sincera» da parte dell'autore.

Di carattere meno strettamente letterario sono, invece, gli interventi di Pasquale Sabbatino (*Le sofferenze d'Italia e la nuova cultura nel «Politecnico» di Vittorini. I casi di Cassino e Napoli*) ed Antonio Catalfamo (*Pavese, Vittorini, la nuova Italia e il «paradosso» dell'«impegno»*), che guardano soprattutto al clima culturale postbellico ed all'imperativo dell'*engagement* che si venne imponendo nei confronti degli intellettuali. Tuttavia, per quanto

prossimi sotto il profilo dei temi affrontati, i due saggi non potrebbero essere più distanti sul piano della valutazione: mentre Sabbatino, infatti, offre un intenso spaccato della passionalità con cui Vittorini si lanciò nel progetto di una «nuova cultura» in grado di rinunciare alle proprie antiche funzioni consolatorie e di dedicarsi al generoso tentativo dell'edificazione di una nuova civiltà, Catalfamo interpreta quella stessa passionalità come una forma di velleitario intellettualismo, contrapponendola a quello che egli ritiene essere il più «ponderato» sguardo di Cesare Pavese sulle cose. Un giudizio, quest'ultimo, assai difficile da condividere – specie se si considera l'elevato tasso di «politicalità» che informa di sé l'intero intervento di Catalfamo –, ma che all'interno di un volume come *La comunità inconfessabile* diviene prezioso perché la sua stessa presenza mostra in atto la perdurante capacità vittoriniana di suscitare divisioni ed animosità – e, di conseguenza, la natura frettolosa di ogni tentativo di liquidare l'autore de *Le città del mondo* come il frutto di un'epoca della quale è rimasto irrimediabilmente prigioniero.

Giuseppe Varone, invece, sposta lo sguardo sull'ultimo Vittorini (*L'ultimo è «ancora un Vittorini: il «silenzio» tra le due tensioni*) mostrando l'immagine, per certi aspetti paradossale, di un autore ormai giunto all'apice della carriera che ancora tiene desta la giovanile propensione alla rottura degli schemi consolidati ed al rifiuto delle certezze che si pretendono acquisite una volta per sempre. Nell'Italia del «boom» economico, di fronte ad una nuova generazione di scrittori ed alle nuove tendenze sperimentali

tali inaugurate dalle riviste «Officina» e «Il Verri», Vittorini infatti non si rifugia nella difesa di esperienze pregresse ma, al contrario, dà vita insieme ad Italo Calvino alla rivista «Il Menabò», sulle cui pagine prende corpo il dibattito sui rapporti tra letteratura e industria e la proposta di una scrittura che sappia andare al di là di soluzioni ormai consuete ed inservibili. Di tutto ciò Varone rende ampiamente conto nel suo intervento, che fin dal titolo riprende un'espressione autocritica dello scrittore siciliano (pare che con quell'«è ancora un Vittorini» egli abbia giustificato il suo rifiuto di pubblicare *Le città del mondo*) per reinterpretarla alla luce della sua persistente volontà di non adagiarsi sul noto e sull'ovvio.

Una notevole attenzione ad aspetti stilistici e concettuali è invece dedicata da Caterina De Caprio all'individuazione della persistenza della lezione vittoriniana in Leonardo Sciascia (*L'eredità di Vittorini in Sciascia*), di una generazione più giovane dell'autore de *Il garofano rosso*, ma suo attento lettore ed estimatore, soprattutto per ciò che concerne l'analisi del costume italiano e la tensione all'affermazione di un progetto letterario e civile di matrice razionale.

L'ultimo intervento è firmato da Gianluca Lauti (*Per un apparato delle varianti del "Garofano rosso"*), che partendo dal mancato reperimento di una redazione intermedia del romanzo di Alessio Mainardi – Vittorini, nella celebre *Prefazione* all'edizione del '48, disse che con essa presentava senza modifiche la versione del 1938, diversa da quella originaria: ma, giustamente, Lauti osserva che non sempre lo scrittore è attendibilissimo nel fornire informazioni di que-

sto genere – giunge a constatare, attraverso un'accurata analisi linguistica, come tra il *Garofano* del '33-'34 e quello del '48 sussistano talmente tante differenze da autorizzare gli studiosi a parlare, sotto più punti di vista, di due romanzi diversi. È un rilievo non da poco, specie se si considera l'assoluta priorità finora riconosciuta dagli studiosi alla versione del '48 ed il sostanziale disinteresse riservato a quella del '33-'34, della quale tra l'altro manca un'edizione in volume.

A lettura terminata, dunque, *La comunità inconfessabile* si configura come un volume fatto più di problemi che di soluzioni, disposto a mettere a confronto pareri differenti e letture contrastanti dell'opera vittoriniana. Ma proprio perché fatto di problemi e discussioni è un contributo che assolve alla funzione di cui c'è maggiormente bisogno, oggi, negli studi su Vittorini: mostrare le zone d'ombra più che quelle in luce e, talvolta, osservare come la luce sia troppo fioca e necessiti di essere aumentata. Entrambe propensioni che, d'altronde, molto probabilmente non sarebbero dispiaciute a Vittorini stesso, essendo stato egli, come lo definì Italo Calvino in un'intervista rilasciata a Ferdinando Camon, «un'energia proiettata sul nuovo».

TOMMASO DI BRANGO

PASQUALE VOZA, *La meta-scrittura dell'ultimo Pasolini. Tra «crisi cosmica» e bio-potere*, Napoli, Liguori, 2011, pp. 98.

A ben guardare, Pasolini può essere considerato in qualche modo vittori-

ma di quel Dopostoria “tutto presente” che egli aveva identificato come tempo del neo-capitalismo: è frutto della presentificazione infatti il “pasolinismo selvaggio”, che perpetua, confonde e ricicla *topoi* schematici di fasi differenti della sua scrittura e biografia, senza osservarne lo sviluppo diacronico, collocandoli in un presente indifferenziato, quasi a mo’ di un’etichetta apposta una volta per tutte sugli esemplari di una letteratura ridotta a prodotto di consumo in un supermarket (a-)culturale.

Al pericolo di queste letture superficiali e confuse si propone programmaticamente di contrapporsi questo recente studio di Voza, che indaga lucidamente l’ultima stagione di Pasolini e osserva il cammino «tortuoso» e «tormentato» (p. 13) della sua poetica in quattro delle sei tragedie borghesi dell’autore (*Orgia*, *Porcile*, *Pilade* e *Bestia da stile*) fino alla sua codifica estrema ed esplicita nell’“opera monumentale” di *Petrolio*, in cui le azioni e i personaggi appaiono ormai pietrificati e collocati in “nicchie” o “altari”, allorché si è ormai dinnanzi alla «morte trasformata in vita artificiale» (p. 28).

In quest’ultima fase della sua scrittura, Pasolini appare un testimone-superstite che denuncia con forme «iperboliche ed ‘eccessive’» (p. 7) una mutazione antropologica in atto nella realtà, che sta portando a quella che Didi-Huberman ha definito come una «sparizione dell’umanità»¹. Ad epigrafe alla terza sezione de *L’Usignolo della Chiesa Cattolica* Pasolini aveva posto una citazione dallo *Zibaldone*, «L’uomo resta attonito di vedere verificata nel caso proprio la regola generale»: nell’analisi di Voza emerge che ciò che esaspera, molti

anni dopo, la percezione pasoliniana del “cataclisma antropologico” del consumismo è proprio l’osservare gli effetti dell’universo orrendo del presente non al di fuori, ma dentro di sé, nel destino di afasia dello scrittore, accelerato dall’aggressione contro le uniche forze che lo scrittore identificava come antagoniste al Capitale, la cultura e la poesia, da parte del movimento studentesco del Sessantotto (non a caso fattore di nevroizzazione della scrittura pasoliniana secondo Voza, che al rapporto di Pasolini con la contestazione dedica un denso capitolo del volume).

Tale destino dello scrittore, ormai inutile *bestia da stile* (come nel finale della tragedia omonima, in cui l’anima di Jan-Pasolini non è più soggetto di un dramma irrisolto, bensì mero oggetto di una contesa tra Capitale e Rivoluzione), è registrato in una «ipertrofia autobiografica e melò» (p. 35), che a Voza sembra prevaricare nel teatro pasoliniano anche il tema del rapporto con il potere e le istituzioni – familiari e politiche – e quello della loro contestazione, ed è espresso con un furore meta-letterario e meta-linguistico nell’ambito di una scrittura che dichiara la sua impotenza e riflette sulla frantumazione e disgregazione dell’identità, che in *Petrolio* giunge a determinare la fine del fortunato statuto letterario del Doppio (dall’autore tanto amato e praticato sino ad allora).

Nell’ultimo Pasolini questa scrittura si fa inoltre meta-scrittura, illustrando la propria scelta stilistica di

¹ G. DIDY-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010, p. 21.

uno «nevrotico “falsetto”» (p. 10; esso è alimentato dall'odio per il “nuovo potere” che Pasolini si sentiva costretto a subire e che manipolava i corpi in una «sussunzione della vita nell’“universo orrendo”», p. 9) e di una forma «comunicativa, [...] obliqua e saggistica», in cui però si sente l'eco straziante del rimpianto per la poesia “squisita” e “barbara” praticata un tempo e ormai oggetto di uno «scempio assoluto» (p. 19).

Orgia in particolare è identificata da Voza nella sua essenza di tragedia linguistica e «messa in scena, ‘estremistica’ e furente, ancorché straniata dell'impossibilità di esprimere-conoscere un reale non più “ierofanico”» (p. 50); infatti nella tragedia anche la sessualità e il suo linguaggio dell'azione, con cui si confronta la parola, ha smarrito la sua sacralità in un'anomia di ascendenza durkheimiana. Ne resta solo una replica sterile in quella che Tessari definisce «liturgia dell'orgia»², così come in *Porcile*, secondo la disamina di Voza, ne rimane una «de-formazione grottesca e iperbolica» (p. 55) nel rapporto di Julian con i maiali, che in questo caso costituiscono l'oggetto della sua illimitatezza sessuale, in un “amore” che è espressione del rifiuto di integrarsi nel mondo di porci metaforici della ricca borghesia industriale.

L'analisi di Voza mette in evidenza anche il «destino d'immobilità del diverso» (p. 52), che connota il protagonista di *Orgia*, il quale, accettandolo, si era dedicato alle sue “divine porcherie”, così come segna nella versione teatrale di *Porcile* la condizione sospesa di Julian, che appare “né ubbidiente, né disubbidiente”. Sospeso tra «Dopostoria e “crisi cosmica”» (p. 65) e così in linea con il

carattere anfibologico delle ultime opere pasoliniane, comprese quelle filmiche, in un'*epoché* dinanzi all'indecifrabilità della realtà moderna, appare poi in questa attenta indagine il finale di *Pilade*, in cui la democrazia di Oreste ad Argo rappresenta una nuova civiltà senza passato, come la dea Atena, non nata da una madre; al protagonista eponimo non resta che elevare una “puerile maledizione” contro la Ragione, restando però al di fuori della città, in una condizione anch'essa ambigua e limbo.

In una disamina che con grande eleganza espressiva sa entrare nel tessuto della scrittura e meta-scrittura pasoliniana per estrarne e ribadire i nessi, i nodi problematici e le parole chiave, si ricorda inoltre la drammatica percezione pasoliniana della scomparsa del corpo popolare, che per Pasolini rappresentava l'ultimo luogo in cui abitava la realtà; questa tragedia è evidente persino nei corpi disincarnati degli studenti della contestazione, che nelle loro “sacrestie” e nella loro «mistica euforica e proterva della prassi» (p. 73) appaiono interni a quei processi che Voza definisce di de-realizzazione della realtà, sulla scorta di Baudrillard.

Rispetto al rigorismo dei giovani sessantottini, Pasolini sente di essere un “corpo estraneo”, così come, *mutatis mutandis*, Pasolini aveva allontanato da sé il puro rigore, privo della

² R. TESSARI, *Pasolini: il feticcio e la rappresentazione*, Postfazione a S. RIMINI, *La ferita e l'assenza. Performance del sacrificio nella drammaturgia di Pasolini*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006, p. 336.

sua “disperata passione di essere nel mondo”, del Gramsci *usum sui* delle *Ceneri*. Alla trama di punti di contatto e distanza tra Pasolini e il pensatore sardo è dedicato l’ultimo saggio di questo volume; meritevole di attenzione è soprattutto l’indagine delle annotazioni critiche sulla poesia popolare in cui Pasolini procede in qualche modo ad un confronto *per differentiam* con le idee gramsciane sull’argomento. Lo scrittore utilizza talvolta il metodo gramsciano, riconosce con acutezza la direzione polemico-teorica che governa le note dei *Quaderni* sulla nozione di popolare nazionale, ma vi individua e distingue anche una tendenza ad una irrinunciabile critica della realtà, ad una “aggressione ideologica”, come si esprime Pasolini, che però approssimativamente la riconduce alla non amata critica “ideologica” degli anni Cinquanta. L’approccio gramsciano alla letteratura popolare appare inoltre estraneo all’«interesse lirico-antropologico» di Pasolini (p. 91), come se ancora una volta Gramsci risultasse alieno alla sua “estetica passione”. Eppure, nello stile gramsciano epistolare tardo Pasolini riconosce – secondo l’analisi di Voza – una quasi “miracolosa” sintesi di irrazionalismo e di tenacissimo esercizio della ragione, pienamente in linea con la sua poetica letteraria e i principi fondativi della sua attività critica.

La “fratellanza” con il doppio imperfetto di Gramsci è rintracciata fino all’ultima fase della scrittura pasoliniana, oggetto preminente di questo studio, ed appare persistere fino agli ultimi giorni di vita di Pasolini: il poeta delle *Ceneri* a chi lo accusava di possedere una «visione nostalgico-reazionaria del passato» (p.

97) strappa di mano l’arma dell’*authoritas* gramsciana, per farne uno scudo che giustificasse il suo interesse di superstita nel Dopostoria per la sopravvivenza delle culture livellate dall’omologazione. D’altronde l’impossibilità di regredire nel “presente assoluto” moderno escludeva la possibilità di una nostalgia e attraverso il ricorso al *suo* Gramsci Pasolini appare così difendersi, nelle ultime pagine di questo libro, da una delle accuse più frequenti nella *vulgata* anche successiva alla sua morte, contro le cui semplificazioni brutali ogni studio serio e appassionato come questo non può che costituire un antidoto, offrendo spunti di vivo ed ampio interesse per la critica pasoliniana.

JOLE SILVIA IMBORNONE

Viaggiare con la scrittura. Tracciati odeporici, letterari e autobiografici, a cura di ANNAMARIA CAVALLI, Bologna, ArchetipoLibri, 2011, pp. 312.

Il volume curato da Annamaria Cavalli è una felice raccolta dei lavori degli studenti del corso di Saggistica italiana della Laurea Magistrale in Giornalismo dell’Università di Parma. Nella premessa introduttiva al testo, suggestivamente intitolata *Viaggiare per scrivere, scrivere per ri-vivere*, la curatrice, cui si deve, ovviamente, l’idea dell’opera, nata dall’*hinc et nunc* di un corso universitario evidentemente entusiasmante, evoca, sin dalle prime battute, il dato estremamente importante, che poi è, ovviamente, uno dei maggiori punti di forza del volume, della estrema e quasi volontaristica disponibilità degli studenti a mettersi in discussione,

e rivela il desiderio, troppo spesso mortificato dalle contingenze orarie dei Corsi di laurea, di cimentarsi nella scrittura del mondo, quanto nella scrittura di un sé, che del mondo è gli occhi, la mente ed in qualche caso il cuore. La "passione" è, infatti, il *fil rouge* di queste pagine, in cui i nomi di autori sconosciuti al panorama della critica diventano a poco a poco volti e realtà critiche interessanti per il disincantato e non sempre benevolo lettore, che, dopo alcune decine di pagine, fatica a ricordare di dover esercitare l'occhio critico ed ha la tentazione di godersi la lettura di questa interessante metaletteratura odepórica.

Annamaria Cavalli svela già nelle prime pagine della sua Introduzione la natura e gli obiettivi del libro: «*Viaggiare con la scrittura vuole* dunque essere una silloge di esempi rivolta – in modo particolare ma non esclusivo – a quegli studenti di giornalismo, che vogliono imparare a scrivere in maniera chiara e catturante: agile ma non corriva, discorsiva ma non banale, insomma in linea con l'attualità senza perdere in dignità "scientifica"; una scrittura lontana da ogni eccesso di tecnicismo e dalle astrusità lessicali o semantiche, che talora attraversano le pagine dei critici militanti e, soprattutto, accademici» (p. 8).

Una delle novità di questo lavoro risiede, indubbiamente, nell'ambizione, insita in questa raccolta di saggi, di farsi manuale, pur senza essere un manuale. I lavori che seguono l'Introduzione, sono, infatti, a vari livelli, paradigmatici di come si debba scrivere perché la scrittura possa essere viaggio e, per questa strada, occasione di ri-vivere la vita.

Chiarendo la natura proteiforme della scrittura saggistica, con opportuni riferimenti critici, ma con la *levitas* di chi, pur plasmando demiurgicamente il progetto di questo volume, ha tutta l'ansia didattica di rifugiarsi dietro le quinte per lasciare spazio alla scrittura dei suoi *discipuli*, la Cavalli sottolinea che, in un universo critico in cui si tende sempre più a subordinare al gusto del pubblico la scelta dell'argomento, dell'approccio e del codice linguistico, evitando uno specialismo ed un tecnicismo eccessivi, il saggista, soprattutto letterario o culturale, deve assumersi «una funzione anche etico-pedagogica, se non altro perché induce il lettore a riflettere e magari anche a rivedere il proprio modo di essere e di pensare» (p. 10).

Il saggista, insomma, ha un indubbio ed impegnativo ruolo di orientamento del suo lettore. Le strade del giornalismo, che non a caso diviene, sempre più frequentemente negli ultimi anni, materia di aule universitarie, si intersecano inesorabilmente con quelle della saggistica che, proprio come il giornalismo – si pensi anche solo al lungo ed articolato dibattito critico sui confini tra giornalismo e letteratura a partire dall'Ottocento-, è sospesa sul *limen* di una scrittura che spesso si contamina di letteratura.

Il volume, che non delude affatto le aspettative prefatorie, è articolato in tre sezioni: *Viaggiatori-scrittori*, *Viaggiare attraverso la letteratura*, *Viaggi fuori-Viaggi dentro*.

La prima parte ospita i contributi (saggi critici e recensioni) dei giovani saggisti intorno ai racconti di viaggio e agli scritti odepóricos di varia natura di alcuni scrittori italiani. Apre il

“viaggio” il Foscolo del *Viaggio sentimentale di Sterne*, cui fanno seguito l'analisi di *Verso la foce* di Gianni Celati, una suggestiva recensione della *Penisola pentagonale* di Mario Praz ed un'analisi parallela di *Microcosmi* e de *L'infinito Viaggiare* di Claudio Magris. Interessante è anche la prospettica analisi de *Le città invisibili* di Calvino e de *Il Viaggiatore sedentario* di Malerba. Dal viaggio africano di Moravia si passa a quello in India letto in parallelo con *L'odore dell'India di Pasolini*. In un libro di odepórica non poteva, poi, ovviamente mancare il riferimento ad uno degli scrittori più cari alle giovani generazioni, il Tiziano Terzani del *Viaggio in Asia*. A chiudere la prima sezione del volume ci sono poi l'interessante confronto tra gli scritti odepóricos di De Amicis e Borgese ambientati a Costantinopoli ed in terra americana e l'originale contributo sui viaggi in Medioriente di Vittoria Alliata.

La seconda sezione è, fatta eccezione per un contributo sveviano, interamente dedicata a Calvino, con una vocazione più spiccatamente letteraria, che bene esemplifica la *quaestio*

dei confini tra scrittura giornalistica e letteraria.

L'ultima sezione offre poi lo spazio “intimista” ad interventi di tipo autobiografico, divisi in due tipologie: *Reportage* e *Pezzi di vita*. La pagina, in quest'ultima parte del volume, si fa prepotentemente narrativa ed, in particolare, nella scrittura di alcuni contributi, l'intonazione saggistica incipitale naufraga dolcemente nell'emozione letteraria.

A lettura conclusa risulta particolarmente opportuna l'osservazione prefatoria della Cavalli, che scrive: «E se è vero che il leggere, come voleva Borges, può essere l'avventura di un'intera vita, forse, paradossalmente, quella più vera di tutte, non è certo da meno l'avventura della scrittura (creativa o critica). Sono due facce della medesima medaglia, intercambiabili e indispensabili l'una all'altra: leggere per imparare a scrivere e scrivere perché si è imparato a leggere sia il fuori che il dentro e perciò, sicuramente, anche a vivere» (p. 11).

DANIELA DE LISO

In questo numero:

PAOLO DE VENTURA	DANTE
GIUSEPPE ALONZO	GIOVAN GIACOMO RICCI
ROBERTO MOSENA	CARLO GOLDONI
PIER ANGELO PEROTTI	ALESSANDRO MANZONI
BEATRICE STASI	ITALO SVEVO
LUIGI PEIRONE	GIACOMO LEOPARDI
MARCO AMARELLI	COSTANTINO CASTRIOTA - FILONICO ALICARNASSEO
LUCIANO PARISI	CESARE PAVESE
ROBERTO RISSO	ALDO PALAZZESCHI E SERGIO CORAZZINI
FABRIZIO SCRIVANO	ENZO COLANTONI

www.criticaletteraria.net

ANNO XL **FASC. I** **N. 154/2012**

Comitato direttivo-scientifico: Guido Baldassarri (Padova) / Giorgio Bàrberi Squarotti (Torino) / Andrea Battistini (Bologna) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Nicola De Blasi (Napoli) / Valeria Giannantonio (Chieti) / Lucio Antonio Giannone (Lecce) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Margareth Hagen (Bergen, Norvegia) / Massimo Lollini (Oregon, Stati Uniti d'America) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari) / Tobia R. Toscano (Napoli) / Donato Valli (Lecce).

Direzione e redazione: Prof. Raffaele Giglio - 80013 Casalnuovo di Napoli, via Benevento 117 - Tel. 081.842.16.93; e-mail: giglio@unina.it; direzione@criticaletteraria.net

Segreteria di redazione: Daniela De Liso, Noemi Corcione (redazione@criticaletteraria.net)

Amministrazione: Loffredo Editore s.r.l. - 80129 Napoli - Via Kerbaker, 19/21
Tel. 081.578.15.21; 081.250.84.66 - Fax 081.578.53.13

Abbonamento annuo (4 fascicoli): Italia € 59,00 - Estero € 78,00 - Un fasc. Italia € 15,50, Estero € 21,00. Versamenti sul c.c.p. N. 221804 indirizzati alla Casa Editrice.

Direttore responsabile: Raffaele Giglio.

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

Registro degli Operatori di Comunicazione (ROC) n. 6039 del 10-12-2001.

Impaginazione e stampa: Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli

Questo fascicolo è stato stampato nel mese di marzo 2012

La Loffredo Editore Napoli s.r.l. è azienda certificata del sistema di qualità aziendale in conformità ai canoni delle norme UNI EN ISO 9001.
