



Note carducciane
Riflessioni e documenti in occasione del centenario

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

PERIODICO SEMESTRALE
ANNO V • 2007 • I QUADERNO

Aida Apostolico
Michele Bianco
Massimo Castoldi
Franco Contorbis
Enrico Elli
Bruno Gallotta
Vittorio Gatto
Giuseppe Lauriello
Dora Levano
Piero Mioli
Vincenzo Napolillo
Pantaleo Palmieri
Giuseppe Panella
Emilio Pasquini
Carlo Santoli
Matilde Tortora

Associazione Culturale Internazionale Sinestese

... ALTRE COMPARAZIONI

A Giuseppe Garibaldi



III nov. MDCCCLXX

Il dittatore, solo, a la lugubre
schiera davanti, ravvotto e tacito
cavalcava: la terra e il cielo
squalidi, plumbei, freddi intorno.
Sul suo cavallo la peste udivasi
~~Lento il cavallo col passo ordinato~~
guazzar nel fango: dietro s'edevano
passi ^{in cadenza} sparti, ed i sospiri
de' petti eroici ne la notte.

Ma da le zolle d'strage livide,
ma da i cespugli di sangue rovi,
dunque ora un povero braso,
o madri italiane, de i cuor vostri,

Dora Levano

TRA *AMINTA* E *TORRISMONDO*.
PER UNA RIFLESSIONE SU CARDUCCI E LA 'PORTENTOSITÀ' DI TASSO

Quale *incipit* al primo dei suoi saggi sull'*Aminta* di Torquato Tasso, Carducci scriveva:

L'*Aminta* è un portento: un portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondentesi negli affetti, che è il sommo nell'arte della poesia riflessa: portento storico nella spirituale continuità della poesia italiana, perché venne al momento opportuno, chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento e aprendo nella idealizzazione, se può dirsi, della sensualità voluttuosamente malinconica l'età della musica, la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alla poesia.¹

Ma prima di esplicitare al lettore una tale incisiva, sintetica, e diremo oggi suggestiva, considerazione egli si sposta: muovendosi da una presa di distanza dagli approcci contemporanei sull'*Aminta*, in particolar modo quelli della 'scuola storica', dalle influenze 'romanticistiche', verso cui era in accesa polemica, passa ad un intervento meta-critico quale riflessione sui rapporti arte/critica/storia letteraria, senso e modi di una ricerca del 'vero' nello studio, nel giudizio di un'opera, del suo autore.² Ora, lungi da voler particolarmente

¹ G. CARDUCCI, *L'Aminta e la vecchia poesia pastorale*, in Id., *Opere*, Edizione nazionale, Zanichelli, Bologna, vol. XIV.

² Carducci dopo aver riportato sinteticamente in rassegna quelli che, a suo avviso, erano i nuclei dei giudizi sull'*Aminta* di letterati i quali, pur non esplicitandone lui stesso i nomi, possiamo senza equivoci individuare in De Sanctis, Settembrini, e qualche minore, osserva riguardo le motivazioni che li avrebbero portati a sostenere tali visioni, e con un tono d'ironia: «Questo è la conseguenza di quello; e tutt'insieme sono l'azione del romanticismo, che, esaurito in poesia, sopravvisse un poco nella critica e nella storia letteraria. Io non dico che nella critica, massime letteraria non abbia ad entrare l'arte; ma il romanticismo e nella critica e nella storia indusse l'autonomia dell'egotismo fantastico e sensuale; il che può qualche volta piacere quando gli scrittori siano gente di valore, ma per lo più nuoce. La critica non va considerata come una nuova arte sofistica, dalla quale né scrittore né lettore cerchino più il vero, ma quegli cerchi un pretesto e questi un divertimento, pretesto di sfoggiare l'ingegno a carico de' grandi autori e delle grandi opere, divertimento di vedere le scimmie caracollare su' dorsi degli elefanti» (ivi).

entrare nella tanto dibattuta e ancora aperta questione riguardo il metodo e il valore dei risultati di Carducci critico³, prendo i suoi tre saggi sull'*Aminta* di Tasso⁴ insieme con altro suo intervento relativo al *Torrismondo*⁵ a pretesto per alcune riflessioni alle quali mi ha condotto, cominciando proprio dall'*incipit* su riportato, la loro lettura, l'indagine su di essi, il loro rapporto, mentre che viaggiavo tra la più stretta prensilità al vaglio specifico di tali scritti, e il divagare nei percorsi della 'poetica' carducciana; diramazioni, territori, che mi sono trovata di rimando in rimando a sfogliare nella loro 'complessità'. Complessità d'un uomo, delle sue tensioni, della sua opera, del suo agire: Carducci si muove durante la propria vita e la propria attività, militanza, costantemente alla ricerca del 'fantasma' poetico, del suo comporsi, delle sue forme, delle sue permanenze tra antico e novità, tra *poiesis* e *praxis*; forte nella concezione di un impegno storico, nazionale, costanza d'una missione etica e magistrale (verso il diritto del popolo alla cultura, verso la ricerca virtuosa di un'identità e unità 'popolare') egli procede al tempo stesso nella considerazione della libertà creatrice dell'arte, individuata la propria connaturata origine e sostanzialità, di porsi nel suo attraversamento prima e dopo la Storia, pur forse indirizzandola, tentandone un movimento d'idealizzazione, di spinte e crescite progressive; movimento che non si astragga dal reale, ma attenga ad uno spirito collettivo⁶ proprio d'un popolo quanto

³ Cfr. M. SANTORO, *Introduzione al Carducci critico*, Liguori, Napoli 1968.

⁴ G. CARDUCCI, *Su l'Aminta di Torquato Tasso. Saggi tre*, in Id., *Opere*, Edizione nazionale, cit., vol. XIV. Come si legge nella nota informativa a tale edizione si tratta di tre saggi «per la prima volta pubblicati nella "Nuova Antologia" tra il 1894 e '95 e precisamente nei fascicoli del 1° luglio 1894 per il primo saggio, del 15 agosto e 1° settembre per il secondo saggio, e del 1° gennaio 1895 per il terzo. I loro titoli nell'autografo sono: *L'Aminta di Torquato Tasso e le poesie pastorali* (scritto tra maggio e giugno), *Precedenti all'Aminta del Tasso* (tra luglio e agosto), *Storia dell'Aminta di Torquato Tasso* (dicembre 1894). Il terzo saggio fu ripreso, corretto e modificato e pubblicato in fronte a *Teatro di Torquato Tasso. Edizione critica a cura di Angelo Solerti con due saggi di Giosuè Carducci*, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1895, che stava nel vol. XVII della "Biblioteca di scrittori italiani" uscito nel marzo 1895 per i tipi Zanichelli. Ma già a febbraio Zanichelli aveva pubblicato un estratto – perfettamente corrispondente a quello che uscì nell'edizione solertiana –: *Su l'Aminta e il Torrismondo saggi di Giosuè Carducci*. Poi i tre saggi subirono modificazioni e furono ripubblicati nel 1896 nel numero 11 della "Biblioteca critica della letteratura italiana" diretta da Francesco Torraca: *Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre di Giosuè Carducci con una pastorale inedita di G. B. Cinthio*, Firenze, Sansoni, 1896».

⁵ G. CARDUCCI, *Il Torrismondo*, in Id., *Opere*, cit., vol. XIV. Sempre nelle note informative si legge: «Fu pubblicato per la prima volta nel fascicolo del 1° gennaio 1894 della "Nuova Antologia" e composto certamente sul finire del 1893. Fu poi riprodotto nella introduzione al volume "Teatro di Torquato Tasso. Edizione critica a cura di Angelo Solerti con due Saggi di Giosuè Carducci" (Bologna, Zanichelli, 1895), di seguito al terzo saggio su *l'Aminta*, pp. 43-88, con qualche piccolo emendamento».

⁶ Complessa e ricca di articolazioni la questione dei rapporti arte-storia nella visione carducciana in uno con le problematiche del suo tempo relative ai concetti e la distinzione di

d'universalità agente nei differenti percorsi e manifestazioni concrete di vita, d'operare, degli uomini radicati nella stessa Storia. Detto ciò se una riflessione critica continua tuttavia a premermi sull'impostazione di tali saggi carducciani, essa ha un valore solo tenuto conto di questa tessitura motivante e complessa. Mi piace dire, suggerire, che per quanto riguarda lo *specimen* artistico 'teatrale' dell'*Aminta* e del *Torrismondo* sarebbe interessante non perdere di vista quei momenti in cui nel rapporto con Tasso 'poeta' di teatro, proprio la stessa dichiarata ricerca di Carducci di un impianto filologico e storico e logico e aderente quanto più possibile alla 'verità' degli eventi e delle opere, non manca, nell'esposizione delle sue considerazioni, dall'aprirsi con sensibilità 'poetica'⁷ e originalità verso quelle che sono le compresenze,

'vero storico' e 'vero artistico' e le nondimeno legate polemiche di Carducci verso la scuola idealista quanto quella verista. Non essendo questo mio intervento saggistico luogo atto a valutare estesamente tale rete di riflessioni, risolverle ed esplicitarle riscontrandole nelle varie manifestazioni carducciane che intorno ad esse ruotarono, rimando tuttavia il lettore a taluni suoi interventi al riguardo fondamentali; mi riferisco agli scritti raccolti in: G. CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, in Id., *Opere*, cit., in particolare *Critica e arte* e *Novissima Polemica*. Interessanti anche le osservazioni che ci propone N. Busetto (se andiamo al di là della sua complessiva impostazione apologetica) sulla base degli scritti critici e saggistici di Carducci quanto di alcune significative epistole, in *Idee del Carducci intorno all'arte*, in Id., *Giosuè Carducci. L'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, Liviana editrice, Padova 1958.

⁷ In particolare relativamente al valore che Carducci dà all'Arcadia tassiana, che è intesa come ben lontana da quell'arcadismo formale e/o falsamente sentimentale da lui avversato, è interessante sollecitare il lettore che riguardasse i tre saggi sull'*Aminta* a soffermarsi nell'osservazione del ruolo, del peso che il Nostro dà nella formazione e nella messinscena dell'*Aminta* allo scenario scelto da Tasso; scenario da un lato tipicamente arcadico, richiamante il mito greco, dall'altro luogo reale e riconoscibile patrimonio collettivo. Nel primo saggio Carducci, a un certo punto, dopo aver definito la favola pastorale, qual era l'*Aminta*, il genere «nuovo» della «tragicommedia» (dai greci, dirà, non immaginato se pur d'essi memore, nel radicamento dell'arcadia nella 'classicità') e dopo aver collocato la sua prima apparizione in occasioni e ambito signorile e artisticamente socialmente lussuoso scrive: «[...] la favola pastorale cominciava facendo sembiante di contrapporre a tanta lussuria d'arte d'ingegno e di coltura una sua vista di mondissima rusticità con quasi un senso di attraente freschezza. Ecco il fondo d'un bosco: gli alberi alti e radi lasciano il passo ai raggi del sole, che illuminando scopre lontano monti e monti ancora: il terreno verde e ombrato è libero al pascolo de' bestiami e ai ritrovi e colloqui de' pastori. O vero, ecco aperta campagna, con veduta di capanne e di greggi: gorgoglia presso riversando le acque dal colmo bacino una fonte, o stendesi umida tra canne e pioppi la riva d'un fiume che vien di lontano emanando dall'urna di un dio. Siamo in Arcadia, o su le rive del Po dove già cadde Fetonte e lacrimarono l'Eliadi, o in quale altra parte di quest'antica terra di Saturno e di Giano? È lo stesso. Entrano in scena due donne o due uomini d'età diversa: i nomi, gli abiti, il costume sono greci; greci gli dèi che invocano, greca la religione della quale celebrano i sacrifici e fanno i voti. [...] Tale fu nella sua giovanil perfezione la favola pastorale o boschereccia: la quale anche, per un di più non importuno, acquistavan grazia interesse, almeno nelle prime recite, le allusioni alle costumanze e alle idee, alle persone ed ai fatti del giorno e della corte». Ancora in *Storia dell'Aminta*, Carducci osserva: «Belvedere, poco lontan da Ferrara, in un'isoletta distendentesi quasi un miglio per mezzo al Po di sopra il ponte del vetusto Castel Tedaldo, fu negli anni felici della signoria estense luogo di

le relazioni: e tra «'corpo' poetico/'spettro' teatrale» nello schiudersi e volgersi dello 'spirito' e delle pulsazioni umane e artistiche tassiane del verso alle possibilità latenti di proiettarsi in visione scenica, e tra «'fantasma' poetico di Tasso/'corpo' teatrale» matericità nel quale questo 'fantasma', questa ritmica e melodica figuratività tende a incarnarsi fino a disporsi verso veri corpi attoriali, scenari,⁸ manifestazioni musicali e corali. Si rivela un discorrere quello carducciano che, pur con tutte le discrasie e le frammentarietà che si sono potute poi attribuire alle operazioni dello studioso, talvolta proprio sottolineando come scisse le anime del filologo-storico e del poeta, il 'positivista' e il 'romantico', credo con questi due lavori si collochi, si direzioni nell'esposizione e si motivi, trovando una sua coerenza nella stessa 'co-

delizie celebratissimo: ora n'è perito anche il nome [...] Nell'isoletta e nel palazzo di Belvedere, a 31 luglio del 1573, da una compagnia di comici dell'Arte che s'intitolavano i Gelosi, famosa poi in Francia e per gli Andreini, allora istruita e preparata alla recitazione da Torquato Tasso in persona, giovine di ventinove anni, fu rappresentata la prima volta, in cospetto di Alfonso II e della corte, l'*Aminta*. Né altro sappiamo. Peccato! Chi sa quale spettacolo di natura e d'arte, di bellezza e di sentimento, dinanzi al sole tramontante o sotto le limpide stelle, su la placida corrente, luccicante tra i pioppi, del fiume d'Italia, eterno nel mito e nella poesia! [...] Nell'isoletta di Belvedere aveva il poeta cercato luogo alla scena 2 dell'atto primo, così frescamente civettuola, dell'abbigliamento di Silvia. Ma la scena fissa di tutto il dramma è un luogo di passo non lontan dalla strada pubblica, tra il Po e Ferrara. Grata sorpresa, credo, ai primi spettatori: il dramma dunque stava per svolgersi nei contorni del paese e del tempo loro, tuttoché ellenico o arcadico l'argomento e gentile o pagano il costume». Nondimeno interessante emerge in relazione a quest'idea carducciana di «tragicommedia» e all'individuazione d'una dimensione effettivamente teatrale dell'*Aminta*, la sua attenzione all'interesse e alla pratica che ebbero in Ferrara verso il soggetto arcadico i commedianti dell'arte, pur precisando l'altezza che ne venne dal guardare di Tasso direttamente all'antico, a Teocrito, pur innovando con la tensione propria al moderno, e dall'istruire egli stesso i comici per la prima rappresentazione della sua *Aminta*. Nel riferire dei rapporti della Commedia dell'arte con la favola pastorale Carducci si contrappone alle tesi esposte da De Sanctis nella sua *Storia d'Italia* (ricordiamo che per buona parte del suo discorrere sull'*Aminta* Carducci tiene sotteso per richiami e divergenze il giudizio di quest'ultimo sull'opera tassiana) come egli stesso osserva: «Tra le note caratteristiche della favola pastorale fu anche recata questa, dell'essere e dover essere l'opposto della commedia a soggetto o dell'arte. La commedia a soggetto, fu detto, era il pascolo della plebe: il dramma pastorale fu il trattenimento delle corti, le quali si trovavano un linguaggio più castigato e vaghe moralità senz'obbligo d'applicazione pratica; onde a mano a mano, che la commedia più diveniva licenziosa e plebea, più il dramma pastorale prendeva aria cortigiana e la raffinatezza degna delle principesse spettatrici. Tutto ciò è detto molto bene, e pare proprio il vero, ma non è. Il vero è che l'*Aminta* a suo tempo fu recitata più volte da commedianti dell'arte e prima dell'*Aminta* Alberto Lollio lasciò anche uno *scenario*, un abbozzo in prosa, di pastorale a uso commedia a soggetto, *La Galatea*» (CARDUCCI, *Su l'Aminta di Torquato Tasso. Saggi tre*, cit.).

⁸ Già nelle prose giovanili, nel riflettere sul principio di nazionalità della letteratura, indicando il compito di quest'ultima parla della necessità di: «rappresentare la propria nazione presso gli altri popoli nel suo ideale e quella informare sensibilmente della universale civiltà», volgersi a «tutti i tempi», «al passato», «al presente» per proiettarsi e dar vita a «l'avvenire» (CARDUCCI, *Opere*, cit., vol. V).

scienza poetica' dell'uomo Carducci. 'Coscienza' che anche attraverso l'atto del conoscere il passato letterario non dimenticando il retroscena e la fucina del fare artistico degli uomini, delle loro opere, degli elementi stessi dell'operare, continuamente si ricercò. Carducci ci tenne in più luoghi a indicare proprio il ritorno alla tradizione letteraria, come verifica di individualità quanto di radici comuni, di deviazioni e ricorrenze, come possibilità per gli uomini, i popoli, di confrontarsi e agire nella contemporaneità, operare e avanzare forti di non vacui né tantomeno staticizzanti valori.⁹ Tutto ciò egli stesso non manco d'affermare nelle sue pubbliche battaglie e nelle sue confessioni, le più private non sciolte da momenti di dubbi.¹⁰

Torniamo dunque all'*incipit* da dove siamo partiti: lo useremo giocando con alcune sue parole chiave per i nostri spostamenti di rimando. Innanzitutto un termine, più volte emergente negli scritti di Carducci, si fa punto focale da cui si diramano, e ad un tempo si tengono coerentemente insieme, le varie linee di fuga, le tensioni del nostro discorso, quanto di quello dello stesso autore. Mi riferisco alla parola «portento», questa sorta di 'nucleo di movimento' che trova subito la sua aggettivazione in due territori d'azione distinti ma al tempo stesso tra loro correlati: Arte/Storia (è chiaro le consideriamo altre parole-chiave). Interessante osservare, sul ricorrere di tale termine, che se nel primo saggio sull'*Aminta*, scritto tra maggio e giugno del 1894, Carducci inizia col dire «L'Aminta è un portentoso», sul finire dell'anno precedente a rovescio diceva altrove del *Torrismondo* e in significativa posizione anche qui d'esordio: «Non è un portentoso». Entrambi questi interventi saggistici comparvero poi in prima edizione nella «Nuova antologia», rispettivamente nel luglio e nel precedente gennaio del 1894, all'approssimarsi del centenario dalla morte tassiana. Le motivazioni di una tale differenza, confrontando i due scritti critici e in particolar modo guardando ai richiami e confronti che nel saggio sul *Torrismondo* Carducci fa alla stessa *Aminta*, emergono dallo scandaglio che egli porta avanti di quello che fu Tasso nelle sopravvenienze culturali quanto sociali interagenti con la sua coscienza d'uomo e artista letterato dell'epoca del Rinascimento. Sul piano della storia letteraria l'indagine di Carducci si muove in una riflessione volta da un lato alla considerazione della tradizione poetica, degli antecedenti, e alle mutanze della forma e musicalità metrico-figurativa nei versi tassiani, ragionando – per consonanze e divergenze – sulla poesia bucolica, l'ecloga, il dramma pastorale, riguardo l'*Aminta*, sull'epica e la materia nordica e romanzesca per il *Torrismondo*;

⁹ Cfr. in particolare CARDUCCI, *Confessioni e battaglie*, in ID., *Opere*, cit.

¹⁰ CARDUCCI, *Il Torrismondo*, cit.

dall'altro egli tiene lo sguardo rivolto alla questione propriamente relativa alla teatralità rinascimentale italiana nelle sue problematiche di genere, nel suo rapporto con i modelli classici (con le aderenti questioni sull'imitare-innovare) e nell'incontro o devianza con le cosiddette regole aristoteliche. Sul piano storico-sociale questo si lega alla diversità d'ambiente, scenario, fisico quanto civile-governativo in cui Tasso s'informò e con diverso rapporto ebbe ruolo, lavoro: la corte ferrarese degli estensi per l'*Aminta* e quella che fu invece la Mantova tardorinascimentale per la versione ultima del *Torrismondo*. Tra l'un e l'altro di questi molteplici poli si tessono e pongono quali sensibili snodi le tensioni psicologiche di Tasso, la pazzia, gli anni di reclusione e «l'infermità di mente affaticata» che ne sarebbe derivata per «l'ultimo poeta del rinascimento decadente» il quale nel *Torrismondo*, per l'appunto scrive Carducci, aveva tentato senza riuscirci «quello stesso temperamento tra l'ellenico e il barbaro, tra il pagano e il cristiano, tra il classico e il romantico, e anche tra le differenti forme dell'arte individuale, che gli era così bene riuscito nella *Gerusalemme* [...] E poi il Tasso ripigliava a far tragedia uscito da S. Anna, a quarantatré anni già vecchio e malato, nell'aer crasso della corte dei Gonzaga. Povero Torquato! Forse dieci anni prima, subito dopo l'*Aminta*, avrebbe fatto meglio. Ora egli allunga, aggrava, ritarda, impedisce e avvolge tutto, favola, dialogo, stile, nel suo adombramento e brancolamento di poeta e di critico». La differenza, la distanza tra l'*Aminta* e il *Torrismondo* (che qui naturalmente intendiamo su un piano ulteriore ad un'ovvia diversità di genere¹¹) trova in ultimo la sua risultante in una 'disarmonia poetica' quanto spirituale emergente nel *Torrismondo* nella quale le tensioni stesse tra l'imitare e l'innovare, tra l'antico e il moderno, tra l'individuale e l'universale, fondamentali nell'idea carducciana di modernità del classico nell'operare letterario, si sbilanciano dunque nella coscienzialità d'un uomo, un artista del Rinascimento italiano, che viene a trovarsi di fronte ad una realtà dissoluta, disgregata, senza 'virtù patria'. Ma ciò se è vero non basta ad esaurire la singolare complessità tassiana e la sua relazione, la sua interagenzia alle tensioni storiche. L'*Aminta* è un portento, il *Torrismondo* non lo è. Eppure anche nel *Torrismondo*, Carducci lascerà intendere e mostrerà nel corso della sua analisi esemplandone i luoghi, ci fu qualcosa di 'portentoso'. Teniamo per ora in sottofondo latente tale questione (in particolare quest'ultima osservazione) tra l'*Aminta* e il *Torrismondo*

¹¹ Basta già rileggere come Carducci discorre sulla stessa questione del genere negli interventi sull'*Aminta* e *Torrismondo* (esemplare nel primo caso la definizione di «tragicommedia») per comprendere come per lui non si tratti di riflettere su e considerarlo nell'ottica di un problema puramente retorico-formale

che abbiamo espresso fin qui in rapidi e sintetici cenni e su cui torneremo a considerazioni più mature, e risaliamo direttamente, ma sì forti di tale parentesi, al luogo lì dove siamo partiti cioè al nostro gioco di parole-chiave nell'*incipit* sull'*Aminta*.

Dicevamo: «portento». Guardando all'etimologia del termine (di certo ben presente a Carducci) troviamo la sua origine nel latino «*portentum* da *portendere* mostrare innanzi, presagire, pronosticare, composto dal prefisso *por-* per *pòrro* avanti e *tendere* stendere: propr. segno mostrato dagli dèi (detto anche *monstrum* mostro da cui gli antichi attingevano presagi per l'avvenire). Segno prodigioso di ciò che è per succedere». Se ci spingiamo in un parallelo all'atto versificatorio quest'idea di 'portentosità' o meglio questa mobilità del *monstrum* che quale segno-presagio precede e sopravanza, ci rimanda nella sua genesi «portentosa» alle dinamiche d'origine del fare poetico, al moto d'ispirazione che pre-vede, pre-canta, e indi si protende nel movimento proprio della 'notazione'-figurazione del verso e dei suoi armonici. Un che di oracolare è nella voce poetica che sulla stabilità e continuità d'un fondamento e radicamento spirituale, culturale, memoriale e umano proprio dell'uomo e dei mezzi virtuosi del suo operare, sopravanza e al tempo stesso si rivitalizza ed apre nella «fantasia» e nella «vitalità» originaria dell'atto creativo quale evento che può precedere gli avventi e trapassando la tensione 'idealizzante' del poeta si manifesta dunque nella sua realtà attraverso la consolidata nitidezza della forma, del 'fantasma':¹² 'corpo' questo che

¹² Molto eloquenti in tal senso le indicazioni di poetica carducciana nell'epistola a Lina Piva, 7 aprile 1874, in *Lettere*, vol. IX, come la seguente: «l'affetto solo, il solo pensiero, che che ne ciancino i critici belanti, non fa poesia: il poeta, se poeta ha da essere, diceva divinamente Platone, conviene che favole finga e non discorsi [...] Ora dunque, raccogliendo, non basta né l'affetto né la lingua poetica né la facilità colorita del verseggiare, se la lingua poetica e il colorito verseggiare non sono forma di immagini viventi, determinate, passeggianti, se l'affetto non è trasformato elaborato personaggiato in fantasmi»; è chiaro che tra i due poli dell'idealizzazione e del 'materializzare', tra 'finzione' immaginativa e 'verità' sensibile e 'oggettiva' Carducci auspichi e preme sulla necessità di un equilibrio, un legame stretto tra di essi; il che sul piano della polemica letteraria tra quelli che si davano come opposti schieramenti degli idealisti e realisti lo vede distanziarsi da entrambi le posizioni in un riconoscimento del valore di un'unità delle due tensioni ai fini dell'armonia e del valore universale d'un'opera. Cfr. ID., *Novissima polemica*, cit.; anche ID., *Critica e arte*, cit. Sul piano dell'attività critico-letteraria Busetto trova agire queste concezioni poetiche carducciane in quello che definisce come «umanesimo critico» di Carducci il quale consisterebbe «essenzialmente [...] nell'idealità e gusto della forma, considerata come il risultato di quei procedimenti tecnici con cui un dato contenuto spirituale s'individua nel suo simbolo plastico. Ora il Carducci annetteva alla forma un valore morale e ideale, oltre che estetico, appunto per essere il simbolo plastico, o meglio diremo, la trasfigurazione fantastica di quel contenuto; ma nel tempo stesso distingueva tra momenti spirituali e momenti formali, tra disciplina ideale e disciplina formale tra quelli insomma, che sono i precedenti psicologici, etici, religiosi e via dicendo, e la concre-

trova, per l'appunto, la sua pulsazione sanguinea¹³ nel movimento dei versi;¹⁴ tutto ciò, che (come Carducci stesso non manca in più luoghi dal sostenere) ben avrebbero compreso i classici, si volgerebbe in un equilibrio poetico tra l'elemento individualistico e il dischiudersi d'una verità d'appartenenza universale.¹⁵

ta formazione del fantasma artistico: due idee cardinali, che convergono insieme a costituire e conseguentemente a giustificare quella disciplina storico-formale, che Carducci ha propugnato tenacemente come essenziale alla formazione d'una grande arte.» (Busetto, *Giosuè Carducci. L'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, cit., pp. 343-344).

¹³ Scrive Carducci: «Senza conoscere la storia della metrica, non s'intenderà mai lo svolgimento organico e lo spirito della lirica, non si discernerà quello che sia da innovare o modificare e quello che giovi meglio lasciar morire» (CARDUCCI, *Pariniana*, in ID., *Opere*, cit., XVI); e altrove, propriamente parlando di flusso sanguigno: «Pei veri poeti il verso è la pulsazione del cuore e la strofa la circolazione del sangue» (ID., *Opere*, cit., vol. XXIII).

¹⁴ Interessante al riguardo l'individuazione di Busetto in Carducci di «un suo concetto dell'arte, già in maturazione sin dagli anni della vigorosa giovinezza, che [...] sia tutta nel movimento lirico e nell'immagine; debba nella figurazione del particolare rendere la visione dell'universale, senza che perciò vada perduta l'originalità soggettiva dei singoli artisti; debba, poi, per la sua stessa natura contemplativa, innalzarsi alla trasfigurazione o idealizzazione estetica del reale.» (Busetto, *Giosuè Carducci. L'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, cit., pp. 322-323).

¹⁵ In una lettera a Fanti del 16 febbraio 1873 in *Lettere*, cit., vol. VIII, Carducci osserva che il concetto dell'arte che lo ispira e deve guidare il letterato nella ricerca e composizione della forma del suo operato si ritrova nei classici, per cui è utile e bisogna studiare «sempre più che mai, nei classici, specialmente antichi, per la forma», il che lungi dall'essere una regressione diventa il fondamento di quello che deve poi farsi un «rinnovare codesta forma, riscaldandola al pensiero moderno o al sentimento umano che è di tutti i tempi»; i classici secondo Carducci avrebbero ben compreso e dimostrato il rapporto tra vero e ideale, così come tra individualità dell'intuizione e formatività oggettivante dell'atto artistico; come ancora dice nell'epistola bisognerebbe di continuo predicare: «Verità, verità e sempre verità [...] idealizzare il naturale sta bene, ma sempre con forme determinate, corporee, vive; delle quali il segreto è certo nei classici, e più nei greci e latini che negl'italiani». In *Critica e arte* Carducci osservò: «Ecco: io per me credere che del vero ciascun uomo avesse una sua intuizione e si formasse un'idealità sua, e che quel vero il quale è tutto l'uomo, tutta la natura, tutta l'idea, consti per ciascuno di veri particolari e vada in veri particolari individuato: crederei che l'artista, quando fosse giunto a rappresentare con la maggiore sincerità ed efficacia possibile quella sua idealità, avrebbe fatto quel che è la sua parte; e, da poi che né i tempi né le condizioni o disposizioni artistiche né i modi o i mezzi dell'arte sono sempre e in tutti gli stessi, crederei che anche avrebbe fatto la parte sua, quando rendesse con la maggiore efficacia e sincerità possibile quella spera, quella porzione, quel bagliore di mondo, di uomini, di idee, che egli avesse meglio veduto e più fortemente percepito». Altrove, quale significativo e costante punto di riferimento per l'arte com'egli la intendeva Carducci aveva riportato quale esemplare il concetto espresso in un epigramma di Emanuel Geibel nel quale si leggeva: «questa è l'arte del lirico, esprimere quello che a tutti è comune come egli nel profondo dell'anima lo crea nuovo e speciale; o vero anche a quello che gli è proprio dare tale un'impronta di universale intelletto, che ciascuno guardandovi dentro ci riconosca se stesso.» (CARDUCCI, *Opere*, cit., vol. XXVII). Ancora, nel 1893, in una recensione a dei versi di Mazzoni esplicita dunque in questi termini la sua idea di «rinnovamento»: «la ragione e il modo del rinnovamento è in questo, che di soggettiva qui la poesia si è fatta oggettiva. Tant'è: fra le voci larghe, calme o severe, della vita e della natura, lo strillo o il falsetto dell'io è spesso impertinente, e più di una volta ridicolo. Rendere generale l'intuizione particolare, universale la impressione personale, fu e sarà sempre il magistero dell'arte tanto più utile quanto sia nel bene e per il bene.» (Ivi, vol. XXVIII).

(Un qualcosa che, né manchiamo dal notare, si intrecciava per gli antichi nella loro visione della forza vitalistica, panica, e metamorfica della deità pagana).

Ora tali riflessioni ci ritornano nondimeno interessanti se, guardando all'*incipit*, richiamiamo le due zone interagenti in cui vedemmo tale «portento» si colloca e agisce: Arte/Storia, che nel caso di Tasso vanno indagate da Carducci nel loro attraversamento temporale in incidenza con il, altra parola chiave, «Rinascimento». Nell'individuare la «portentosità» in questo caso dell'*Aminta* tassiana Carducci inizia proprio con una riflessione di *poiesis* e costituzione dell'opera d'arte...

L'*Aminta* è un portento: un portento vivo d'armonia tra l'ispirazione e l'espressione e l'impressione rispondentesi negli affetti, che è il sommo nell'arte della poesia riflessa

... la quale poi subito lui lega al dispiegarsi storico considerando la posizione dell'*Aminta* rispetto alla peculiarità d'un'epoca e alla sua azione all'interno della diacronia di sviluppo, di susseguenza, d'uno spirito e d'una letteratura italiani:

portento storico nella spirituale continuità della poesia italiana, perché venne al momento opportuno, chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento

Il discorso quindi prosegue nella permanenza d'intreccio della riflessione storica che si verte nuovamente e si allunga nella questione poetica sulla base continuativa del volgimento che anima e sostiene la stessa «portentosità» dell'operazione artistica tassiana all'interno di quello che è poi il «regno» propriamente dell'arte:

...e aprendo nella idealizzazione, se può dirsi, della sensualità voluttuosamente malinconica l'età della musica, la quale nel regno della fantasia e dell'arte doveva necessariamente succedere alla poesia.

Tale *incipit* in particolar modo sembra richiamare, per buona parte e sostanza, nei suoi punti forti, ciò che Carducci già all'altezza degli anni '70 aveva cercato di esporre con lucidità e sistematicità in *Dello svolgimento della letteratura nazionale* e che, pur con le variazioni che l'esperire e il meditare porta nel tempo, permarranno fondamentalmente nella sua concezione. Prima di spiegarmi in ciò, posso premettere senza equivoci, tenendomi al filo della nostra riflessione sul termine «portento» e suoi relativi, che nella visio-

ne poetica carducciana questo viene dunque a caricarsi di un preciso valore rispondente a quella (a cui già accennammo) fu la sua idea di tradizione/progresso, eccezionalità dell'ispirazione individuale/identità nazionale/universalità della voce poetica, fantasia/idealità/matericità che dialogando si sostanziano e mutano nelle forme avvenienti attraverso la musicalità del verso incarnato in 'figura'; tutto ciò nel tendere di Carducci alla ricerca e individuazione di una necessità, sostanza 'civile' unitaria e fondamento per il fare artistico-letterario (quanto per ogni attività dell'uomo) in quello che alcuni hanno definito «classicismo integrale» e che io esplicherei come «modernità del classico» la quale si sostanzia nella 'classicità del moderno'. Basta ricordare l'ideale di poesia 'civile' delle *Odi barbare*.

I cinque discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale*¹⁶ furono composti da Carducci sulla base degli appunti di alcune lezioni da lui tenute all'università di Bologna 1868-71 che riveduti e corretti ebbero una prima edizione nel 1874. Carducci ritornò ancora su tali scritti fino alla versione definitiva dell'88, per poi farli confluire in *Opere 1889-1909* della Zanichelli prima di raccogliarli nell'*Edizione nazionale*; una persistenza temporale questa che avvalora ancor più la sensibilità d'un rapporto del nostro *incipit* (ricordiamo del '93-'94) con le idee lì espresse.

In *Dello svolgimento* la letteratura con la sua storia, indagata nelle sue relazioni con l'avvicinarsi degli eventi, delle epoche e delle principali personalità che ne avevano sostenuto l'opera facendosi portatori di uno «sviluppo», veniva indicata da Carducci come base fondante, fattore d'unità, continuità e svolgimento – per l'appunto – nella definizione e nel sostegno di un'identità italiana. La letteratura quale «principio di civiltà» darebbe inizio all'uscita dalla «barbarie» permettendo a quello che sarà l'elemento propriamente nazionale: la «forza vitale» del popolo, il suo «genio nazionale», di manifestarsi e svilupparsi, avviarsi al «progresso». Com'egli affermava nel primo intervento la storia della letteratura «è perennità, è continuità, è processo e progresso di svolgimento e di moto». Nel corso dei suoi *discorsi* Carducci proseguiva l'analisi e riflessione su come e che ruolo la letteratura avesse agito nello svolgersi dei vari periodi storici, nel corso dell'Italia verso l'unità politica, civile, culturale, giungendo al fine ad indicare la necessità, perché la contemporaneità progredisse in una letteratura italiana rinnovata, di non perdere e di tornare costantemente alla propria natura, al proprio spirito quale manifestato dagli *auctores* delle epoche precedenti; guardare a quella che tra tradizione/'tradimento', conservazione e innovazione in quan-

¹⁶ CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in Id., *Opere*, Vol. VII.

to poli del «progresso», era la permanenza del rapporto con la classicità, la continuità dell'ideale classico: armonica essenza e potenzialità informante d'una coscienza insieme politica, linguistica, letteraria, della nazione. In particolare, per ciò che riguarda l'epoca di Tasso, è nel quarto discorso che si focalizza come in questa concezione e prospettiva Carducci collochi il Rinascimento, il quale sarebbe giunto come momento di sbocco d'un processo che aveva visto il «movimento» letterario portarsi all'assunzione di un'«impronta italiana» dopo aver attraversato la parzialità dell'«impronta toscana» nel '300 e quel secolo ancora di «passaggio» che fu il '400 umanista «un po' anarchico [tuttavia] pur formante e fecondo di trasformazione».

Nel giudizio sul Rinascimento Carducci poneva le distanze dalle opinioni contemporanei ma in particolar modo dagli storici romantici e da De Sanctis che nel definirla un'epoca da un lato di decadenza morale e politica, dall'altro di grande splendore artistico, indicavano in ciò un movimento di fuga e di rifugio degli artisti nel «mondo delle fantasie» e in un'arte disimpegnata rispetto alla realtà. Egli individuava due fasi del Rinascimento, attraverso le quali sarebbe stata proprio la letteratura, con l'«italianità» della lingua e la ricerca di un'«armonia delle forme», l'arte ispirata pur nelle sue tensioni innovanti da modelli e principi classici, ad opera di personalità ben coscienti della franta situazione del loro paese, che ne avrebbe sostenuto un'unità, laddove politicamente non c'era, dandosi quale «ultimo perfezionamento di tutta la produzione anteriore ancor viva e vitale». «Tuttavia», affermava Carducci, in una tale azione dell'arte «non vi fu sforzo: era l'ultima conseguente modificazione dello svolgimento»; in particolare quando lo snodo storico a metà secolo, con la pace di Cateau Cambrésis e il concilio di Trento, segnerà la fine della fase propriamente di «rinascita» del Rinascimento e l'inizio della fase di decadenza, dopo che tra la «foga della Francia e della Spagna [...] [la] coscienza di popolo [...] non aveva voluto sacrificare la libertà alla forza, la varietà all'unità», si sarebbe incrementata la tendenza a quella che «i moderni dicono l'arte per l'arte», la quale avrebbe espressa particolarmente Ariosto. Il giudizio di Carducci se sembra qui in taluni punti incontrarsi con la critica «avversaria» e nel prosieguo della sua indagine attraverso lo *Svolgimento* effettivamente in certe idee vi si ritrova,¹⁷ il senso con cui egli usa talune espressioni e considerazioni, come in questo caso «arte per arte», si spiega ed esplicita poi in maniera differente¹⁸ e resta la sua distanza da una

¹⁷ Cfr., M. LEFÈVRE, *Dello svolgimento della letteratura nazionale: Giosuè Carducci e le lezioni bolognesi del triennio 1868-1871*.

¹⁸ Blasucci, analizzando il giudizio di Carducci sull'Ariosto del *Furioso* osserva in partico-

visione complessiva del Rinascimento come secolo «prosaicamente ironico e volgarmente scettico», senza valori etici, religiosi, immorale e senza coscienza nazionale. E qui in particolare il suo scontro si specifica verso quel «filosofo della storia» che è De Sanctis.¹⁹

Detto ciò, come si colloca nella visione carducciana il nostro Tasso? La

lare riguardo l'espressione da lui usata «ciò che i moderni dicono l'arte per l'arte»: «La formula, com'è noto, è di Théophile Gautier, ma il concetto è di De Sanctis, che nel capitolo della *Storia* dedicato all'Ariosto aveva parlato propriamente di «puro sentimento dell'arte». Ma ancora una volta bisogna rilevare che il concetto ha connotazioni un po' diverse nei due contesti storiografici. Per De Sanctis infatti esso sottende un'indifferenza verso i valori religiosi, etici e patriottici, giusta la sua visione fortemente chiaroscurale del Rinascimento, culmine della perfezione artistica, ma anche età di scarsi ideali, passiva spettatrice del definitivo assetto politico dell'Italia. Per Carducci invece il Rinascimento italiano, segnatamente quello primonovecentesco è un apice assoluto di civiltà [...]» (L. BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, in AA. VV., *Carducci e la letteratura italiana. Studi per il centocinquantesimo della nascita di Giosuè Carducci. Atti del convegno di Bologna, 11-12-13 ottobre 1985*, Editrice Antenore, Padova MCMLXXXVIII, pp. 185-186).

¹⁹ Scrive Carducci: «Potrà bene quel filosofo della storia con molta accensione d'ingegno provarci che il movimento dell'Italia nel secolo decimosesto altro non fu che oblio spensierato della realtà e un prepararsi a ben morire, che l'Italia doveva morire perché non si era fatta nazione e non aveva la coscienza di nazione: potrà questo storico della letteratura con isquisite sottigliezze mostrarci che tutta l'arte del secolo decimosesto è dissoluzione, e che l'Italia doveva dissolversi perché non credeva, perché non aveva operato la riforma della religione. Ma la storia è quel che è: volerla rifare noi a nostro senno, voler riveder noi come un tema scolastico il gran libro dei secoli e inscrivervi sopra con cipiglio di maestri le correzioni, e, peggio ancora, castigare con la ferula della dialettica nostra o della nostra declamazione un popolo come uno scolare, o anche tagliargli il capo di netto quando è tutto vivo, perché non ha fatto a punto come noi intendevamo che fosse il meglio o come noi avremmo voluto facesse; tutto ciò è arbitrio o ginnastica d'ingegno, ma non è il vero anzi è il contrario.» (CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, in ID., *Opere*, cit., vol. VII). Guardando in particolare allo specifico delle nostre riflessioni, Carducci nel primo saggio sull'*Aminta*, sempre tenendosi stretto alla sua idea di vero e della sua ricerca nella costruzione del giudizio critico-letterario, dice: «Il critico, o, meglio lo storico letterario non deve disprezzare nulla: ogni manifestazione dello spirito umano nell'arte del verso e della prosa va studiata, esaminata, spiegata con rispetto; massime quando v'han cooperato una serie d'ingegni molto superiori al volgo dei critici. Però del passaggio e svolgimento della poesia bucolica in Italia chiedo il permesso di raccogliere in breve quel tanto che mi occorre al soggetto.» (ID., *L'Aminta e la vecchia pastorale*, cit.). D'altro canto ancora ricordiamo che, in polemica coi manzoniani Carducci affermava (ID., *Opere*, cit., XX) che nel rapporto tra la critica e l'operare artistico, tale giudizio «non deve» dunque «essere sottomesso al giudizio dei sentimenti e dei principi e dei principi o filosofici o politici che possono averla informata» così come «l'artista non è obbligato a fare dell'opera sua né un apologo né una tesi dimostrativa o di filosofia o di politica o di estetica», il che in più luoghi dirà non basta ad affermare né implica la bontà di un'opera d'arte nei suoi equilibri, nelle sue forme. Nel '96 Carducci, rifiutando che il lavoro di studioso fosse chiuso su prese di posizione personali e vincolato all'assunzione di un ruolo nelle polemiche letterarie, più che essere attento a una ricostruzione accurata e quanto più oggettiva degli elementi, del panorama, che permettessero al lettore di un'opera di avvicinarvisi e comprenderla, osservava provocatoriamente: «Giudizio? È troppo superbo vocabolo per me. Io combatto, ammiro, commento; non giudico.» (ID., *Opere*, cit., vol. XXVIII).

sua è una posizione limite: visto come ultimo ad operare per la letteratura della Rinascita, «la letteratura viva, nazionale a un tempo ed umana, con la quale ella conciliò l'antichità e il medio evo e rappresentò romanamente l'Europa innovata, finì col Tasso».²⁰ Ora, se guardiamo ai vari interventi di Carducci su Tasso e le sue opere ne emerge la visione di una personalità singolare e complessa, in cui sono sviluppate e convivono e non senza contrasti tensioni dal passato, del presente, del futuro, in quanto se da un lato Tasso è da lui definito l'unico «religioso» del secolo, erede di Dante, è insieme visto come uomo del classicismo e paganesimo rinascimentale quanto come precursore d'una sensibilità molle, voluttuosa, elegiaca, dei versi propria dei «poeti modern», tanto da indicarlo primo di tali.

Ritornando al nostro *incipit* del primo saggio sull'*Aminta* troviamo Carducci specificamente per quest'opera osservare una situazione nondimeno di limite: se essa da un lato si colloca all'interno degli eventi storico-letterari, in un movimento terminale per quella che era stata la letteratura della Rinascita, «chiudendo il lavoro della imitazione perennemente innovante e trasformante del Rinascimento» (troviamo alcuni degli stessi termini chiave della concezione *Dello svolgimento*), al tempo stesso nella sua liminarità si protende oltre (e 'portentosamente') verso l'età del «melodramma mitologico e storico». Una posizione questa dell'*Aminta* che in un certo senso Carducci indica a sua volta 'liminare' nello stesso corso, negli sviluppi della vita e dell'opera tassiana, da un lato rappresentando per le dette dinamiche tra classicità/innovazione, tra storia (dell'arte, politica)/idealizzazione/progresso, un'esemplarità d'armonia e vitalità poetica, in un momento in cui il poeta della «frenesia» e «malinconia infinita»²¹ era ancora in una predisposizione e situazione tale, lì a Ferrara e nello scenario naturale di Belvedere e dintorni, da trovare il suo equilibrio nell'armonia del verso²² e «fantasma» poetico;

²⁰ CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, cit.

²¹ Espressioni dello stesso Tasso riprese da Carducci in esordio al suo scritto su *I poemi minori di Torquato Tasso* (CARDUCCI, *Opere*, cit., vol. XIV).

²² In particolare riguardo la verseggiatura Carducci osserva: «Di tutti questi personaggi, come abitanti di selve e campi, il parlare dovrebbe esser semplice se non rustico; ma il fatto è (i critici lo van sempre notando, e non con lode) che quei campagnoli sono troppo fini dicatori, che quei pastori li sgarano ai cortigiani. Se non che quei pastori [...] sono figli o nipoti di numi, eroi nel senso greco essi stessi, e si atteggiano in cospetto di principi e di principesse, in faccia a uditoi di più colti che siano mai stati al mondo, in una scena che sfugge i confini del reale. Rimettiamoci dunque in tali condizioni e circostanze, e facciamoci così una ragione vera di quella poesia; e tanto più agevolmente ce la faremo, quanto essa è, quella dico del Tasso e del Guarino, della più nitida, della più elegante e squisita della sua produzione. La verseggiatura mescola endecasillabi e settenari, di guisa che il maggior verso corregga il minore con la sua gravità e grandezza, e questo con la sua agilità aiuti l'altro a correre e ondeggiare, sì che riesca

dall'altro l'*Aminta* vedemmo indicata da Carducci, in particolar modo nel saggio sul *Torrismondo*, quale momento 'limite' oltre il quale Tasso cercherà con difficoltà e senza pari esiti di mantenere, riportare una tale armonia; proprio le difficoltà di conciliare sensualismo pagano e idealismo, misticismo religioso, arte, sarebbe secondo lui la causa della malattia tassiana, di questo contrasto.

Ciononostante, ancora nel saggio sul *Torrismondo* notammo (e qui ritorciamo alla questione lasciata latente) l'individuazione carducciana di elementi di 'portentosità' in quelli che erano pur lì indicati come gli stessi elementi di una dissonanza all'interno del complesso generale e composizione integrale delle opere tassiane seguenti al periodo di composizione dell'*Aminta* e della versione conclusiva della *Gerusalemme Liberata*, tra le quali per l'appunto il *Torrismondo*. Carducci sembra dirci che tali elementi, al di là dall'essere mere eccezionalità, trovino invero la loro ragione nella costanza, dell'ostinazione di Tasso a tentare, per tutta la sua vita, pur nel suo stato d'offuscamento e sofferenza, un equilibrio 'classico' ai suoi 'dissidi' e, pur vive le sue inquietudini, nell'emergere di un impulso poetico, di un movimento creativo, sia sensibile dall'interno sia in reazione, nel confliggervi, a quella che fu la sua stessa 'malattia' (malattia del secolo, dell'uomo), la quale gli rese impossibile realizzare in quel momento storico l'armonia tra «realità, moralità, idealità» che insieme formano la vera arte.²³ Tutto ciò, la stessa volontà di trovare una

un'armonia mezzanamente sostenuta tra commedia e tragedia, che alzi e abbassi e varii al bisogno dell'azione e della passione. Tale fu nella sua giovanil perfezione la favola pastorale o boschereccia: alla quale anche, per un di più non importuno, acquistavan grazia e interesse, almeno nelle prime recite, le allusioni alle costumanze e alle idee, alle persone ed ai fatti del giorno e della corte.» (ID., *L'Aminta e la vecchia poesia pastorale*, cit.).

²³ Nel 1892 Carducci in *Storia del «Giorno»*, riferendosi all'opera di Goldoni, Parini e Alfieri, alla differente e discinta posizione dei loro approcci verso la propria epoca aveva affermato per l'arte, in una massima che di certo superava i limiti d'un valore circoscritto al periodo in questione, l'importanza di un'unità dei tre atteggiamenti: «Realità, moralità, idealità: tre modi e tre termini che congiunti fanno l'arte sovrana.» (CARDUCCI, *Storia del «Giorno»*, in ID., *Opere*, cit., XVII). Potremmo in un certo senso rileggere tenendo conto di tale affermazione, delle dinamiche tra queste tre tensioni, quelle che sono le considerazioni di Carducci sull'*Aminta* nella sua collocazione negli svolgimenti del teatro ferrarese in quanto «tragicommedia» laddove egli osserva: «La favola pastorale o più largamente boschereccia e campestre, segna l'ultimo sforzo dell'artistica vitalità e il grado supremo della composizione formale a cui pervenne tra noi nel declinare del secolo decimosesto la poesia bucolica degli antichi, serbataci dal medioevo e poi rinnovata nella letteratura del Rinascimento. Dall'idillio e dall'ecloga ella prese la scena i personaggi il costume, dal dramma pur antico le forme all'atteggiamento delle passioni e allo svolgimento dell'azione, nell'azione e nell'espressione tenendo a mescolare temperatamente il patetico ed il giocondo: fu tragicommedia, nuovo genere misto, ma nobile, e pur fuori dalle regole degli aristotelici, regolare [...] *Con novella arte*. Di fatti sì l'*Aminta* sì il *Pastor fido* sono l'ultima produzione matura e perfetta, per opera di due veri ingegni poetici,

misura tra antico e moderno, se porterebbe quindi Tasso, nelle sue oscillazioni tra i differenti fervori e devianze della sua coscienza (e incoscienza), a momenti di arretratezza o meglio di inadeguatezza e a una discrasia verso l'evoluzione storico-artistica di altre esperienze a lui contemporanee, verso talune direzioni altresì prese dalle concezioni e operazioni poetico-teatrali, quanto a una difficoltà nel suo proprio artefare, lo trova al tempo stesso a spingersi oltre, a farsi portatore comunque, in quelle che divengono tensioni poetiche, di un movimento di genialità e di «progressione». Movimento che, da un lato, si apre ad elementi e forme nuovi, intentati e ignoti agli stessi modelli classici, il quale interesserà altri artisti nei tempi a seguire, tanto vicini quanto più lungi fino all'individuazione carducciana di tensioni e scelte 'romantiche' nell'*inventio* e nei risultati tassiani; dall'altro, vive nella permanenza di una sensibilità e una 'corporeità' poetica capace di muoversi d'individuale in universale, attraversare i tempi, di schiudersi, versarsi nel collettivo, quella che Carducci – parlando un giorno dei *Canti* di Leopardi – aveva definito «classicismo eterno».²⁴

della nuova specie drammatica mostrarsi da prima nel teatro ferrarese con l'*Egle* del Giraldi e col *Sacrificio* del Beccari e dal Giraldi individuata anche più nettamente nel frammento inedito; e non sono per nulla il frutto tardo ma improvviso d'uno svolgimento dell'ecloga o della così detta commedia pastorale o rusticale. Ciò fu detto per errore, ciò non poteva essere per più ragioni storiche e le accennai, ciò non può essere per più ragioni d'arte. E prima per una sostanziale, che l'idealizzazione non può procedere dalla caricatura, anzi avviene sempre il contrario: così dalle ecloghe e commedie pastorali e rusticali, che sono vere caricature, non poté procedere o svolgersi la favola o tragicommedia pastorale che è l'idealizzazione. E né anche codesta specie poté svolgersi o derivare da quelle ecloghe o altre forme di versi che non erano caricature ma soltanto rappresentazioni d'occasione; in somma, entomati in difetto, senza idoneità generativa; attrezzi ornamentali, che, finita la funzione colla festa a cui servivano, non avevano più cagion d'essere. Ancora (e questa è ragione formale, non meno valida della sostanziale) [...] In Ferrara [...] prima, per opera dell'Ariosto, contro la vecchia commedia in terza e ottava rima e anche contro la nuova commedia fiorentina in prosa, surse la commedia regolare classica nell'antico jambo, cioè in endecasillabi sciolti e sdruciolli. In Ferrara, se non surse la prima tragedia classica in versi sciolti, fiorì con sistema estetico preordinato, occupando più che un decennio, dal 1541 al 1554, il teatro tragico in versi sciolti di G. B. Giraldi. E il Giraldi nel 1545 con l'*Egle* e poco di poi con l'altra opera che ora frammento, produzioni di pura idea classica, aprì la carriera alla favola pastorale, che slanciata nello stadio col *Sacrificio* del Beccari (1554), toccò la meta con l'*Aminta* del Tasso (1577), fu coronata col *Pastor fido* del Guarini (1581). Alla favola pastorale, dunque, nata cresciuta e venuta alla somma perfezione in Ferrara alla corte estense, diè gli esemplari della sua doppia forma pur il teatro estense: per la mediocrità famigliare e per la giocondità, la commedia: per la passione, per l'elocuzione più sollevata, per la lirica dei cori, la tragedia. E tra i due generi creduti rinnovare di su l'antico, questo misto e composito, e per la novità sua, e per la rispondenza alle idealità dei tempi, e per il valore dei poeti che lo sollevarono, T. Tasso e B. Guarini, apparì e divenne il più originale e vitale, il più efficace e fecondo.» (Id., *Su L'Aminta di Torquato Tasso. Saggi tre*, cit.).

²⁴ Nel discorso *Del rinnovamento letterario in Italia*, Carducci osservava: «L'autore dei *Canti* rimase classico, ma non di quel classicismo tecnico che è quasi uno spogliatoio teatrale,

È così che il Nostro, a conclusione del suo intervento sul *Torrismondo*, significativamente per la posizione in un certo senso anche oppositiva rispetto all'*incipit* di tale scritto, poteva osservare nella sua rivalutazione di tale tragedia senza per questo contraddirsi:

Anche nella tragedia ei volle svolgere [come nella Gerusalemme] una favola medievale entro i termini e sotto le leggi del fatal dramma greco, e dare alla solenne pienezza di Sofocle il commovimento patetico di Euripide, non senza ingerimento dell' incisiva e sentenziosa retorica di Seneca, il tutto allargando poi nella facile e ornata facondia dei romanzi. Ahimé, altra impresa e altra stagione quella della Gerusalemme! L'epopea romanzesca era così gloriosamente popolare, e così bella e popolarmente musicale l'ottava, ed esso Tasso nel fiore della gioventù! Ma la tragedia! Onde era proceduta e come diffusa in Italia la tragedia? Dalla scuola e l'imitazione, tra le discussioni dei dotti su la poetica d'Aristotele. E quando volle fare atto di libertà, fu tribuno sur una scena di corte il più pesante dei novellieri e il più inelegante degli estetici del cinquecento, G. B. Cintio Giraldi professore. [...]

La stessa sollecitudine che il poeta mostrava di emendar tuttavia ad ogni ristampa e la natura di quelle emendazioni provano che nelle ambagi della elocuzione, ov'è più contorta e involuta, si ripercuoteva l'infermità di mente affaticata. E pure quella stessa elocuzione, quello stile, dirò anzi, nella sua gelata profusione, nell'enfasi rigida, ne l'ornamentazione immobile, nella retorica degl'impossibili, sono di per sé stessi un fatto notevole nelle fasi del dramma. E a qualche conoscitor vero degli antecessori inglesi di Shakespeare, al Chiarini, per esempio, sarebbe da domandare: il dialogo, le narrazioni, le tirate, le amplificazioni, di Marlowe, di Ben Johnson e simili, accuserebbero esse per avventura una rimembranza, un ascendente, una influenza della tragedia del Tasso e de' suoi imitatori italiani del secolo decimosesto finiente?

Senza che e oltre che, vè nel *Torrismondo* fantasimi ed accenti di vera poesia. E Alvida non ismentisce il primo e genial creatore di femine moderne nella epopea. E la tragedia finisce con un'elegia di dolore, direbbesi oggi, mondiale.

Ahi lacrime! Ahi dolore!
 Passa la vita e si dilegua e fugge
 Come gel che si strugge.
 Ogni altezza s'inchina e sparge a terra
 Ogni fermo sostegno.

sì di quel classicismo eterno che è l'armonia più intima del concetto co' l'fantasma e della contenenza con la forma, che è fior della perfezione degli ingegni ben temperati: onde che, classico, egli fu più profondo e più interior novatore e scopritore che non i romantici; romantizzò, per così dire, la purità del sentimento greco, esplorò con la quieta, elegante, razionale, sottile compostezza del Petrarca i misteri e i fondi procellosi del pensiero e dell'essere» (CARDUCCI, *Opere*, cit., vol. VII).

Ogni possente regno
In pace cade alfin, se crebbe in guerra.
E, come raggio il verno, imbruna e muore
Gloria d'altrui splendore;
E come alpestre e rapido torrente,
Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura o fumo o come stral, repente
Volan le nostre fame; ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più si spera o che s'attende ormai?
Dopo trionfo e palma
Sol qui restano all'alma
Lutto, lamenti e lai.
Che più giova amicizia o giova amore?
Ahi lacrime! Ahi dolore!

Sembra il lamento funereo del poeta su le gioie e le glorie dell'arte, sopra sé stesso e la patria.²⁵

²⁵ CARDUCCI, *Il Torrismondo*, cit. Troviamo il richiamo all'elegia già in *Dello Svolgimento* in relazione alla *Gerusalemme liberata*; lì Carducci considerata la «malattia» tassiana, quella che abbiamo vista in lui scaturire dalla compresenza di elementi, tensioni discordi, proprie di quelle che Carducci definisce «età di passaggio» dice: «Il grido molle e straziante della elegia che pur tra gli accordi della tromba epica gli prorompe dal cuore mesto e voluttuoso lo annunzia il primo dei poeti moderni»; al riguardo osserva Blasucci, che Carducci entrando in un certo senso in consonanza con De Sanctis riguardo «il motivo del precorrimiento» si spinge oltre richiamando esplicitamente personalità caratterizzate dalla medesima «malattia delle età di passaggio» quali Chateaubrian, Byron e Leopardi (cfr. BLASUCCI, *Carducci e la poesia cavalleresca*, cit., pp. 184).

Vittorio Gatto

DE SANCTIS, CARDUCCI E LA QUESTIONE DELLA LINGUA

Nel saggio intitolato *L'ultimo dei puristi* apparso per la prima volta nel 1858 nella «Nuova Antologia», il De Sanctis sottolineava il carattere liberale e progressista del purismo della scuola di Basilio Puoti e ne coglieva il limite di mera e sterile sopravvivenza nell'opera di un suo tardo epigono. Occasione del saggio era stata la lettura *delle Lezioni di storia* di Ferdinando Ranalli, poligrafo di osservanza purista, professore di letteratura e di storia a Firenze e a Pisa. L'opera altro non era che una stanca e superata ripetizione, ormai priva di risonanza e di eco, di vecchi concetti puristi, che il De Sanctis poteva così liquidare: «Ecco ora levarsi una voce solitaria, dispettosa, che in periodi rotondi e dottamente rigirati, scomunica tutto il pensiero moderno, e tutti i contemporanei infetti della peste, forestieri e italiani. Il mondo non gli bada; questo non lo disanima, anzi gl'ingrossa la voce e l'accento. Tutte quelle opinioni che il buon marchese esprimeva con molti temperamenti, e lasciava alla libera nostra discussione, eccole qui, in questo libro del signor Ranalli, esagerate, assolute, dommatiche, infallibili.

Ed io spesso interrompeva la lettura e dicevo: 'Non valeva la pena; lo ha detto il marchese Puoti'.

La voce del Ranalli rimase senza eco, nel deserto; il mondo cammina e gli volge le spalle, e se pur taluno guarda indietro, è per battezzarlo l'ultimo de' puristi».

Per contro, sempre nel saggio in questione, il De Sanctis metteva in giusto rilievo il significato di quella scuola del Puoti che, col suo rigore grammaticale e scientifico, pur entro i limiti di un orizzonte culturale ristretto, rappresentava l'unico elemento di progresso e di modernità che si contrapponesse all'imperversare dei romantici improvvisati che riducevano tutto il loro insegnamento a due parole: «genio» e «estro», e così privi di studi e di valore chiamavano il Puoti un pedante e le regole sue definivano «tarpar le ali all'ingegno».

Sottolineava sempre il De Sanctis che il valore della scuola doveva essere individuato soprattutto nel carattere autenticamente liberale del metodo pe-

dagogico che vi si seguiva. E quando, messa in discussione dagli stessi scolari, la materia era esausta «sopravviveva il metodo, ed abilitava i discepoli a ringiovanirla e ad allargarla». E continuava: «...soprattutto la libertà della discussione e l'attrito delle opinioni; quel fare del giovane il maestro di se stesso, lasciava intatte le nostre facoltà più preziose, l'iniziativa, la libertà dell'opinione, la spontaneità della produzione, l'emancipazione da ogni regola e da ogni preconconcetto, il vivere fra' vivi e la partecipazione nella misura delle forze ad ogni progresso».

Sergio Landucci nel suo studio *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis* chiarisce opportunamente come questi potesse conciliare l'«assoluto legittimismo codino» del Puoti e «la rivendicazione della relativa modernità del suo insegnamento», richiamandosi, tra l'altro, all'interpretazione di Ferrieri relativa proprio al saggio *L'ultimo dei puristi*: «non vorremmo...che fosse confuso il giudizio imparziale dello storico coll'omaggio riverente dei discepoli». Ma il Landucci rileva ancora come alla base dell'esaltazione del purismo fossero due tesi caratteristiche del moderatismo ottocentesco: l'una, che riportava l'origine del sentimento nazionale alla rivolta contro l'invasione, francese, l'altra, che riconosceva in tutta la tradizione letteraria italiana una coscienza nazionale.

Una ulteriore definizione della questione di una supposta funzione patriottica del purismo o del purismo come ideologia nazionale è stata data da Sebastiano Timpanaro in *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, che si è soffermato sul carattere di quel patriottismo definendolo patriottismo reazionario o, meglio, giusta la formulazione di Giuseppe Ferrari «patriottismo dei retrogradi». Tuttavia anche il Timpanaro parla di un carattere equivoco e bifronte del patriottismo di primo Ottocento e apre il discorso su Pietro Giordani affermando che «nell'Italia della Restaurazione Pietro Giordani lottò assiduamente per la laicità e il progresso». E l'erudito piacentino è certamente fra i puristi, una figura di primo piano, anzi un purista «meno angusto di altri».

Ed è a questo purismo, animato da ben altri spiriti che non quelli nostalgici e svuotati di significato di un Ferdinando Ranalli che si richiama in un saggio coevo a quello del De Sanctis, Giosuè Carducci.

Nel discorso *Di un migliore avviamento delle lettere moderne al proprio loro fine* pubblicato nella «Rivista bolognese» nel 1867 e che, rifatto nel 1876, si intitolò *Di alcune condizioni della presente letteratura*, il Carducci individuava il carattere popolare della letteratura trecentesca, carattere che si era smarrito nel Cinquecento quando la classe dotta si era estraniata dal popolo e sottolineava, altresì, la necessità che la nuova letteratura parlasse ancora a tutta la nazione.

Passando a illustrare le caratteristiche della scuola che «ebbe poeti il Parini il Monti il Foscolo il Leopardi, oratore il Giordani, filologo il Perticari, filosofi e statisti il Gioia ed il Romagnosi, storici il Botta e il Colletta», cioè la scuola classica che in fatto di lingua dette vita alla tendenza purista, indica l'azione rinnovatrice da questa esercitata sul popolo, «Questa ne raddrizzò il sentimento nazionale, gli restituì con la rabbia co'1 dolore coll'ira, per poco non dissi violentemente, la coscienza di una patria, lo scosse infine dal torpore in cui la chiesa e l'impero da ben tre secoli lo mantenevano. Quasi lo stesso operò verso la letteratura e l'arte; a cui rese l'abito la lingua la tradizione nazionale, disconoscendo pur tuttavia il popolo che è d'una letteratura nazionale grandissima parte, disconoscendolo al segno da negarne l'opera prima ed organica nella formazione e conservazione della lingua».

Riprendeva e faceva suo il Carducci quanto a suo tempo uno dei maggiori puristi, il lucchese Luigi Fornaciari aveva premesso ai suoi *Esempi di bello scrivere* (1829) riguardo alla lingua: «...sul finire del milledugento e vie più nel secolo seguente, era, ella pervenuta a sì gentil condizione che quel tempo n'ebbe il nome di buon secolo o secol d'oro della lingua italiana. Ma il bel parlare a quell'età non fu degli scrittori solamente ma eziandio del popolo: anzi da questo gli scrittori lo presero; e appunto si scrisse bene, perché bene si parlò». Tuttavia nel Fornaciari il richiamo al bel parlare del popolo pareva voler esaltare le virtù native di questo, come se parlare bene fosse una qualità innata che gli appartenesse per virtù divina, tanto che egli faceva sue le considerazioni del Salvini quando affermava che «quelle belle frasi, quelle maniere di dire toccanti, esprimenti, le raccoglievano sul suo: le produceva il terreno a quella stagione da sé» (cfr. A. M. Salvini, note alla *Perfetta poesia italiana* del Muratori, Libro III, cap. 8).

In Carducci, all'opposto, la difesa del carattere popolare della lingua e il riconoscimento della fondamentale funzione del popolo nella sua funzione e conservazione viene ad assumere significati preziosi storicamente, fuori, cioè, da quella ambiguità insita nel concetto romantico di popolo, per cui ad esso si pensa più per esaltarne una certa ingenuità nativa, che per sottolinearne lo spirito democratico o individuarne le caratteristiche di classe sociale.

Il *Discorso III dello svolgimento della letteratura nazionale*, raccolto con gli altri della stessa serie nel 1874 nel volume *Studi letterari di Giosuè Carducci*, ed. Vigo, Livorno (ma quasi per intero pubblicato la prima volta nel 1872 nel volume XIX, Fasc. I della «Nuova Antologia» col titolo *Firenze e il triunvirato italiano nel sec. XIV*), è tutto una esaltazione del contributo popolare allo sviluppo e alla affermazione della letteratura italiana nei secoli XXXI e XIV. Essa muovendo dalla «poesia individuale» proseguì come «letteratura di

popolo libero» con le cronache che rivendicavano i fasti della nuova libertà, le leggende e le novelle che descrivevano tradizioni e costumi e, in quanto letteratura che sorgeva sul ceppo di una civiltà precedente, quella latina, i numerosi volgarizzamenti che allora si ebbero, conservarono l'arte e la scienza antiche.

In questo vario fiorire della letteratura, sottolineava ancora il Carducci, «è tuttavia da notare la potenza, che quei nostri vecchi ebbero mirabile, di dare l'aria del paese e l'atteggiamento di famiglia così alle erudizioni diverse e alle difficili astrazioni della scienza che pigliavano di lontano». E insistendo ancora sull'influenza del popolo nel processo di crescita della letteratura italiana: «Il Cavalcanti poeteggia sotto filosofemi nelle gravi stanze della canzone: ma le sue ballate furono certo intese e cantate dalle donne e dai giovani... E non erano elleno popolari le fantasie della Divina Comedia? e anche l'allegoria che la domina non era il popolo d'allora avvezzo a contemplarla e meditarla nelle leggende nelle pitture e fin negli ornamenti architettonici delle chiese?... Onde il popolo e lo cantò, come poi udì cantare nelle piazze i versi del Petrarca, e volle che glie ne fosse dichiarata nelle chiese ai dì di festa la parte scientifica. E dal popolo desunse il Boccaccio non poco della materia al suo *Decameron*, e delle forme le più belle e durature. Allora Dante, il Petrarca, il Boccaccio, ingegni sovrani, parlavano al popolo d'alte cose e di leggiadre con alti e ornati sensi e parole; e n'erano compresi ed ammirati.

Oggi ingegni mezzanissimi fanno prova d'imitare il popolo: e le sono smorfie; e il popolo non bada a loro. Degnamente. Il popolo vuolsi rialzare; non rimpiccolir noi né bamboleggiare senilmente, per mantenerlo sempre in condizione di minore».

Tutta l'illustrazione vivissima e plastica di quel primo manifestarsi della letteratura italiana, fino all'avvento del «triunvirato» tende a dare vigore ad una polemica attualissima: la polemica contro coloro che nel tempo intendevano rifare il verso al popolo, ed in questa il Carducci interveniva con tutto il peso della sua autorità, portandovi la conoscenza diretta del mestiere, la sua straordinaria capacità di penetrare i testi della nostra tradizione e la minuziosità con la quale indagava le parole e le forme.

Ma in un altro contesto e soprattutto quando ormai, siamo nel 1892, dal suo punto di vista il male si era radicato e si diffondeva, la polemica giungeva a farsi ancora più acuta e più circostanziata. In *Ceneri e faville* giungeva ad affermare con estrema chiarezza: «Graziadio Ascoli diè lodi al Manzoni d'aver estirpato il cancro della retorica dalla letteratura italiana... Il Manzoni per sé volle certo e fece l'estirpazione del cancro; ma i manzoniani, fuor di metafora, alla retorica vecchia aggiunsero una nuova: quella della semplicità fatta a

posta di spropositi e di sgarbatezze, quella della critica lavorata di fantasia al tornio delle frasi. Ora ne' sanguì guasti delle scuole italiane, il cancro s'è riprodotto con nuova forma».

Quindi in Carducci il ripudio di una letteratura popolare quale la intendeva la scuola manzoniana bollata in *Davanti San Guido* come il «manzonismo degli stenterelli» passa per una concezione del popolo che, fuori dalla mitologia e dai vagheggiamenti romantici, è inteso storicamente nel suo farsi e nel suo divenire, come storicamente sono da lui intesi i contenuti e le forme della attività letteraria del popolo attraverso i secoli. Si veda al riguardo quanto dice dell'ottava toscana nel discorso *Ai parentali di Giovanni Boccaccio*, un metro «men solenne e forse men triste di quel di Dante», ma certamente più rispondente al carattere del poema delle nuove generazioni popolarne e borghesi. Una sottolineatura ulteriore, quindi, del significato storico delle forme metriche.

Non stupisca quindi che come antidoto da usarsi contro la prosa dei manzoniani «fatta a posta di spropositi e di sgarbatezze», provocatoriamente il Carducci proponesse in una relazione ufficiale al Ministero della Pubblica Istruzione nel 1884 che la *Vita* di Benvenuto Cellini «un de' più bei libri di prosa italiana, e de' meno, pur troppo, letti», venisse inserita «debitamente corretta ed emendata per la parte del costume e saviamente annotata per la parte della sintassi» nei programmi della terza liceo.

Apprezzamento più convinto nei confronti della lingua italiana dei primi secoli e del contributo popolare al suo sviluppo e alla sua affermazione non poteva essere messo in campo per fornire ulteriore linfa a quella sua polemica mai sopita contro le degenerazioni della nuova scuola.

Giuseppe Lauriello

UN POETA ALL'OMBRA DEL GRANDE CARDUCCI: OLINDO GUERRINI

Non solo i grandi poeti riescono a glorificare le pagine migliori della nostra antologia con la loro statura intellettuale ed il loro genio creativo, ma spesso anche i poeti cosiddetti 'minori' contribuiscono ad arricchirla e a variegarela con afflatti e ambientazioni originali e sorprendenti. Le ispirazioni, gli impeti, le emozioni, che abbondano e qualificano la vasta produzione letteraria del nostro Paese, spesso emergono con le loro singolarità e con i loro momenti di spontaneo lirismo anche dall'innato talento dei meno favoriti dal successo.

Olindo Guerrini (1845-1916) è uno dei poeti minori che affollano il panorama letterario del XIX secolo. Fiorito nella seconda metà dell'800, è stato l'osservatore attento e disincantato delle atmosfere spirituali e dei movimenti intellettuali che fermentano e si alternano in questo fibrillante periodo di grandi cambiamenti artistici, forieri dei rivolgimenti epocali di fine secolo. Di sangue romagnolo, ma bolognese di adozione, il Guerrini è un poeta di frontiera, che vive gli abbandoni lacrimosi degli ultimi romantici, il vigore e l'irruenza di un rievocato classicismo, le avanguardie accese del linguaggio verista, l'età crepuscolare.

Il poeta amò definirsi verista e per tanti aspetti la sua poesia è effettivamente realistica, di una crudezza spesso inusitata, ma nel leggere *Postuma*, la sua raccolta di versi più significativa, non sempre le immagini poetiche appaiono di sconvolgente durezza, non sempre emerge l'esacerbato dolore e il desolato pessimismo di chi intende rappresentare le passioni umane nella loro concreta nudità quotidiana. Accanto al sentimento offeso e alla polemica sociale, non mancano (e forse sono i più gradevoli) gli attimi di morbido sentimento e di pensoso abbandono. Eppure questa sua prima esperienza letteraria non fu accolta inizialmente con quel favore che gli arrise in epoca successiva, fugace purtroppo, soffocata dal nuovo gusto e dalle inclinazioni che mutavano. Gli accenti di dura concretezza, di erotismo spinto e di irriverenza religiosa suonarono scandalo in seno ad una società, quale quella del suo tempo, borghese, tradizionale e moralmente puritana.

Scorrere oggi le liriche adunate in *Postuma* e soffermarsi sulla turbinosa volubilità dei sentimenti evocati, dalla tempestosa terminologia della passione, alla protesta vigorosa antiistituzionale, ai toni pacati e contemplanti il disagio sociale o l'ostinato destino, è spontaneo raffigurarsi il Guerrini come un poeta di transizione, collocato ai bordi dei grandi movimenti culturali dispiegatisi nel corso della sua vita. Questa riflessione peraltro giustifica la presenza di tanti detrattori e di altrettanti ammiratori del suo mondo poetico, così ammantato di antitesi e di oscillanti stati d'animo, così pervaso di febbrile tensione.

È stato scritto che le spinte passionali del suo cuore, la tenerezza dei suoi sentimenti, i momenti di lacrimoso languore riversati nelle sue strofe non siano sostenuti da un'ispirazione effettiva: sono formali, freddi, fervorosi di un *pathos* eccessivo; l'eleganza del verso appare troppo elaborata e troppo soggiogata alla metrica, alla rima, per esprimere la sincerità di una passione, la profondità di un sentimento, la fragilità di un'emozione. Eppure il favore di pubblico che ebbe l'Autore negli anni di *fin de siècle* e della *belle époque*, il successo dei suoi sonetti, delle strofe saffiche, delle sue invettive frementi a mo' di giambi archilochi, fu pari a quelli che più fortunati sopravvissero all'oblio.

Si vuole anche che questi, pur costretto a vivere all'ombra del grande Carducci (1835-1907), di cui peraltro era amico e ammiratore, abbia continuato tranquillo e imperturbato a cantare le sue canzonette, pago del proprio pubblico forse meno coltivato, ma certamente entusiasta della foga espressiva e dell'anticonformismo di un poeta così vicino al suo sentire. Le strofe infatti, più che un raffinato lirismo, frutto di naturale genio artistico, presentano in libera effusione e con linguaggio accessibile e accattivante, moti d'animo, immagini e situazioni di facile presa e aderenti a certe predisposizioni di spirito.

Le rievocazioni romantiche più volte affioranti nelle rime sembrano voler richiamare gli echi della grande poesia francese dei Baudelaire (1821-1867) e dei de Musset (1810-1857). Ed infatti alcuni vagheggiamenti, alcune suggestioni, i ripetuti momenti di desolata angoscia, i temi ossessivi rivolti all'analisi dei moti interiori ricordano alcuni versi dell'autore dei *Fiori del male*.

Rileggiamo questo sonetto:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
au fond d'un monument construit en marbre noir,
et lorsque tu n'auras pour alcove et manoir
qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse.

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,

empechera ton coeur de battre et de vouloir,
et tes pieds de courir leur course aventureuse,

le tombeau, confident de mon reve infini
(car le tombeau toujours comprendra le poète),
durant ces longues nuits d'ou le somne est banni,

te dira: "Que vous sert, courtisane imparfaite,
de n'avoir pas connu ce que pleurent les morts?
E la ver rongera ta peau comme un remords.

È la rappresentazione amara di uno stato d'animo, che spesso ricorre nel poeta romagnolo, anche se forse non con la ricchezza psicologica e lirica espressa dal *bohémien* francese, ma con la medesima cocente delusione.

Oh come il tempo t'ha mutata! Oh come
t'ha impresso in viso i suoi deformi segni!
Dove son dunque i tuoi superbi sdegni
e le tue bionde chiome?

Sola al tuo focolar siedi piangendo
la giovanil tua morta leggiadria.
Io piango solo nella tomba mia:
vieni dunque, t'attendo!

Vieni e se in vita mi fallì la speme
di viver teco i giorni miei sereni,
ci sposeremo nella tomba. Vieni.
Vi marciremo insieme.

Lo stesso dicasi per Alfred de Musset, in cui tante volte Guerrini sembra identificarsi, specie quando il conflitto passionale delle sue composizioni diviene più acuto, allora che più vibrante si fa la smarrita disperazione del suo amore tempestoso e violento, costellato di contrasti, tra ebbrezze ed esultanze, accoramenti ed angosce, quella stessa anima ardente, quello stesso senso tragico della passione, che ascoltiamo risuonare in questi versi:

Amour, fléau du monde, exécration folie,
toi qu'un lien si frêle à la volupté lie,
quand par tant d'autres noeuds tu tiens à la douleur,
si jamais, par les yeux d'une femme sans coeur,
tu peux m'entrer au ventre et m'empoisonner l'ame,
ainsi que d'une plaie on arrache une lame,
plutôt que comme un lâche on me voit en souffrir,
je t'en arracherai, quand j'en devrais mourir.

Ma l'Autore in cui effettivamente il Nostro sembra trovare ispirazione ed influsso è il francese François Béranger (1780-1857) con i suoi atteggiamenti ironici, beffardi e amari, la sua voglia di evidenziare torbidi stati d'animo, ma soprattutto con la satira di costume, l'insolenza anticlericale, l'esagitazione erotica. Béranger è un altro poeta dimenticato, nonostante l'ammirazione suscitata ai suoi tempi, uno *chansonnier* mordace ed eloquente, concreto e spirituale nello stesso tempo. Più volte il Nostro sembra compiacersi nel ripetere il piglio sferzante, antireazionario ed antiperbenista del suo collega d'oltralpe, del quale condivide lo stile e lo spirito di *chansonnier* e con esso il taglio incisivo di alcune frasi, la scioltezza del ritmo, la bontà della tecnica.

In apertura del discorso abbiamo accennato all'atteggiamento verista del Guerrini, che peraltro tale volle definirsi per le forti e colorite espressioni realistiche che connotano tanti versi della sua antologia, anche se tra poesia e verismo sussista una contraddizione in termini (verismo è rimozione di ogni elaborazione ideale della realtà, la cui ricerca del momento fantastico è dote peculiare della poesia). Pur con molte riserve sul 'verismo poetico' e sul 'verismo guerriniano', bisogna ammettere che alcune crudezze, certi ruvidi adagiamenti nella contemplazione della natura caratterizzanti non poche sue liriche richiamano un fondo veristico, anche se sommerso dall'emozione poetica di un innegabile sentimento.

Ad una prima lettura peraltro non è insolito scorgere, almeno in alcune liriche, ispirazioni naturalistiche informate al modello francese, un movimento dominante tra le correnti letterarie di *fin de siècle*; in special modo si ravvisano idee ed espressioni maturate nei maggiori esponenti del naturalismo come Emilio Zola (1840-1902) e i De Goncourt (Edmondo 1822-1896; Giulio 1830-1870). Ma la visione troppo meccanicistica della vita rappresentata da questi romanzieri, la rudezza, la drammaticità delle situazioni, gli atteggiamenti psicologici dei personaggi, analizzati con crudezza anatomica, la scelta dei protagonisti negli ambienti più umili e sordidi della società, non sembra appartenere al mondo poetico del Guerrini, che pur nelle sue forti espressioni, nella veemenza degli slanci passionali sa conservare l'impeto di un generoso sentimento, sa trasmettere il fascino della felicità negata. La donna così desiderata, detestata e rimpianta dal romagnolo rimane comunque una donna nella sua genuina femminilità con il suo ardore e con la sua malizia, ben diversa dalla perversa istintività di una Teresa Raquin o dalla degradazione spregevole di una Germinia Lacerteux.

Ricorre spesso nel panorama lirico di *Postuma* il tema della morte, giustificata dalla giovane età dello pseudoautore Lorenzo Stecchetti, affetto da tisi, e quindi presago della prossima fine, ma il richiamo vuole essere anche una

triste meditazione sul destino dell'uomo, che agita il nostro poeta. È un motivo che ci riporta alle cupe effusioni sentimentali pervase di mistero della cosiddetta poesia sepolcrale, così seduttiva nel XVIII secolo e ripresa dai primi romantici dell'800, un riferimento peraltro che induce a riflettere quanto possa essere azzardato ricondurre la produzione poetica di un autore ad un'unica corrente culturale e quanti possano essere gli addentellati di tale produzione con i vari movimenti letterari. Questa presenza incombente e inevitabile della morte, avvinghiata all'immagine della sua donna, (un *refrain* che tante volte si ripete nelle toccanti parole di Charles Baudelaire), a volte è evocata con rassegnati abbandoni, a volte con espressioni brutali di bieco compiacimento per un vagheggiato e orrendo destino comune:

Vale ancora la pena sottolineare come Guerrini utilizzi metri diversi nei suoi componimenti secondo lo stato d'animo che vuole rappresentare: il sonetto o la sestina nelle effusioni sentimentali, negli affetti di cuore, nelle nostalgie più tenere o di calda e commossa umanità; l'ode barbara o comunque metri inconsueti e incisivi, laddove vuole porre in risalto la concitazione, il vigore, l'imprecazione, l'invettiva. Sono metri di particolare espressività, che meglio rispondono nel momento in cui si vuole essere aspri e taglienti, polemici e aggressivi.

A chiusura una divagazione: la 'maledetta primavera', nota canzone in auge qualche anno fa, è un titolo alla cui espressione ossimorica la cantante e il paroliere hanno forse creduto dare un significato originale ed intrigante, ritenendola una locuzione quanto meno inedita. Ma l'imprecazione non è nuova, anzi già sfuggita a uno stizzito Guerrini in un testo celebre (n. IV della raccolta), che apre: «Primavera, che tu sia maledetta!», e chiude con la stessa condanna: «Che tu sia maledetta, primavera!», dove la stagion dei fiori è contestata, perché, ricoprendo di fogliame il balcone dell'amata, la nasconde al suo sguardo, impedendogli così i furtivi giochi d'amore fatti di occhiate e di scambi di baci con le mani; un'immagine peraltro che lo stesso Guerrini riprende a sua volta dal poeta preferito Béranger: «Maudit printemps reviendras-tu toujours?»

Le migliori composizioni di Guerrini coincidono con l'apogeo letterario del Carducci, la cui poesia eletta e sapiente riesce a guadagnare larga risonanza, catturando la critica. Sono immagini vigorose e realistiche quelle del marenmano anche negli istanti di commozione e di malinconia, ricche di passione impetuosa e tali da destare un fascino irresistibile. E pur se le successive polemiche andranno a sbiadirne la poesia, la seconda metà del XIX secolo è dominata dalla sua parola, dalla sua cultura, dal suo richiamo alla tradizione letteraria illanguidita dal sentimentalismo romantico. Ma questi

sono gli anni in cui anche Guerrini esterna le proprie suggestioni poetiche, si abbandona al suo complesso mondo spirituale, fatto di slanci, di scoramenti, di acute effervescenze, di furienti sdegni. Ma la sua voce non accolta dai più, distratti dal clima mentale in voga e dai nuovi orientamenti intellettuali, si affievolisce nel tempo, restando ai margini della letteratura imperante, nell'angustia di un frettoloso ricordo, residuo di un passato ormai lontano dalle nuove esigenze spirituali.

DOCUMENTI

Vincenzo Napolillo

LA COMMEMORAZIONE DI GIOSUÈ CARDUCCI
DI BONAVENTURA ZUMBINI

Per la morte di Giosuè Carducci, avvenuta un secolo fa, a Bologna, nella notte tra il 16 e 17 febbraio 1907, il critico Bonaventura Zumbini lesse alla Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli una nota commemorativa, con la quale mise in evidenza gli alti risultati conseguiti dal poeta toscano, che concepì la letteratura come «emanazione morale di una civiltà, spirituale irradiazione di un popolo» (*Alla lega per l'istruzione del popolo*).

Molti intellettuali stavano discutendo del vate ufficiale della nuova Italia, delle sue raccolte poetiche: *Juvenilia* (1871), *Levia Gravia* (1861-1871), *Giambi ed Epodi* (1869-1879), *Rime nuove* (1861-1887), *Odi barbare* (1877-1889), una collana di sonetti *Ca ira* (1883) dedicata, nelle *Rime nuove*, a momenti significativi della rivoluzione francese; della sua prima educazione ricevuta dagli Scolopi di Firenze; dell'avvio all'amore dei classici datogli da Geremia Barsottini; degli studi presso la Scuola normale di Pisa; della sua carriera d'insegnante cominciata a San Miniato al Tedesco (nei dintorni di Pisa); del suo insegnamento di Lettere italiane e neolatine all'Università di Bologna, esercitato, per quarantaquattro anni; delle sue esperienze amorose con Adele Bergamini, con Dafne Nazari Gargioli, con Annie Vivanti, con Carolina Cristofori Piva, cantata col nome di Lina; della fondazione del cenacolo degli «Amici pedanti» assieme con Chiarini, Nencioni e Gargani; del suo impegno civile e politico; della sua robusta sanità morale; del suo vigore intellettuale e ideale; della fase repubblicana e giacobina che si rifletté nell'*Inno a Satana* (1863); del suo avvicinamento alla corona e del suo pieno appoggio alla politica coloniale di Crispi; del suo triennale declino fisico e mentale, confortato soltanto dal premio Nobel conferitogli nel 1906.

Nato a in Valdicastello, piccolo borgo del comune di Pietrasanta, in Versilia, il 27 luglio 1835, da Michele, medico e «manzoniano fervente», e da Ildegonda Celli, volterrana, apprese dalla madre «a leggere sull'Alfieri». Alla scuola degli Scolopi perdette la manzoniana devozione inculcatagli dal padre: «A me

quelle tonache agitantesi per entusiasmo manzoniano richiamavano a mente la *Morale cattolica* venutami la prima volta a mano nella prigione paterna insieme con la vita di un santo scritta da un frate». Perduto il padre, visse giorni difficili con la madre e con la moglie, Elvira Minicucci (sua cugina), sposata nel 1859. Attratto nell'orbita mazziniana, divenne accanito avversario della politica di corto respiro. Si fece banditore della religione delle tradizioni patrie, dello Stato laico, dell'anticlericalismo massonico. Fu eletto deputato repubblicano per Lugo (1876), ma non entrò a far parte della Camera, perché fu sorteggiato. Fu nominato senatore del Regno (1890).

Bonaventura Zumbini (Pietrafitta, Cosenza, 1836 - Portici, Napoli, 1916), discepolo di Francesco De Sanctis e professore universitario a Napoli come successore di Luigi Settembrini, stette in contatto col Carducci, dal quale ricevette stima e incoraggiamento. Nella lettera dell'8 maggio 1877 Carducci, oltre a formulare voti e auguri «per l'affratellamento di tutti i paesi d'Italia in un viaggio verso «un vero più vero», scrisse: «È una vera fortuna che il richiamo allo studio del reale e dei fatti sia mosso in Napoli da Lei; con ciò confido che Ella farà di molto bene, e che codesta gioventù napoletana, tanto ingegnosa ed alacre, Le sarà debitrice di avviamenti nuovi, nei quali chi sa che meraviglie che produrrà».¹

Zumbini, che aveva ascoltato gl'insegnamenti del De Sanctis e gli aveva dedicato una commossa rievocazione (che si legge in *Roma*, 6 gennaio 1884), si soffermò su alcuni aspetti della critica del Carducci, che seppe introdurre lo studio testuale riportando ogni opera all'epoca della sua composizione, per valutarne lo stile, il linguaggio, il genere letterario.

Su questo versante della critica Carducci vide, nella poesia della *Commedia*, «la ingenuità del canto popolare», e definì Dante, uno degli autori da lui prediletti, «il primo filosofo laico del popolo italiano». Indicando, nella formazione della letteratura italiana, una linea continua tra Medioevo e Rinascimento, rimarcò la scarsa incidenza dell'istituto ecclesiastico e di quello cavalleresco.² In una lettera del 1870 scrisse: «Il medio evo italiano è tutto contrario alle tradizioni del medio evo tedesco: per noi il feudalesimo è abominevole, e sono onorevoli i comuni [...]. Il nostro medio evo è il rinascimento latino».

Si schierò, col discorso *Della moralità e della italianità dei poeti nostri odiernissimi* (1856), a favore della tradizione classicistica e, nei suoi corsi universitari, mostrò che, sin dal principio, la letteratura italiana nulla doveva

¹ G. CARDUCCI, *Opere*, IX, Bologna, 1947, p. 89.

² R. CONTARINI, *Giosuè Carducci*, in Id., *Letteratura italiana. Storia e testi*, 8, II, *Il secondo Ottocento*, Bari 1975, p. 133.

ad altri popoli. Condannò la diffusione del naturalismo e il successo del romanzo sperimentale, sviluppando la tesi del patrimonio letterario italiano con tratti marcatamente peculiari, che scaturiva dalla sua riflessione sulle concezioni di Giambattista Vico e di Vincenzo Gioberti, per le quali la letteratura italiana si legava, nelle sue origini, alla cultura greca e latina. Nel Poliziano Carducci scoprì un modello da seguire, non soltanto perché fu letterato e filologo di squisita sensibilità, ma perché seppe accordare la cultura classica con la genuina tradizione italiana.

Notevoli i risultati delle ricerche su Lorenzo il Magnifico, che incoraggiarono il suo allievo napoletano, Ruggero Leoncavallo, a comporre l'opera teatrale *I Medici*, che reca come premessa alla musica ben fatta una frase tratta dal *Discorso sulle poesie di messer Agnolo Poliziano* di Giosuè Carducci: «La grande Italia sta per morire. Invano Niccolò Machiavelli si adopera intorno con gli eroici rimedi della disperazione; invano Francesco Ferrucci vuol rinsanguarla delle sue vene purissime. Ella è già morta e la sua sepoltura è l'alto Appennino».

Ugualmente Carducci riconobbe nel Rinascimento, e in particolare nella poesia di Ludovico Ariosto, artista «senza paragoni grande», l'apice della maturazione e dell'espressione estetica della civiltà italiana. Trovò, infatti, che nel Rinascimento la letteratura divenne «una, classica, italiana» e fece all'Europa il dono di «un mondo superiore di libertà e di ragione».

Zumbini notò che Carducci, sul piano della critica letteraria, assieme alla passione filologica rivelò quella di poeta, che diede importanza al concetto di poesia come *ars*, come lavoro sulla materia, e amò accostare, come avvenne nell'età classica, la creazione artistica all'opera dell'artiere:

Ne le fiamme così ardenti
gli elementi
de l'amore e del pensiero

egli gitta, e le memorie
de' suoi padri e di sua gente.
Il passato e l'avvenire
a fluire
van nel masso incandescente.

Questo «congedo» della raccolta *Rime nuove* esalta, rifiutando il ruolo di poeta «cortigiano» o quello di poeta «sognatore», che piaceva molto alla cultura romantica, la funzione di «poeta-vate». Chi è il poeta vate? È colui che, scrive Croce, animato da spirito etico propone a tutti «un ideale da attuare».

Carducci, stimolato e condizionato dall'ambiente fiorentino, reagì, sin dagli

esordi in campo letterario e culturale, al «tardo Romanticismo», già condannato esplicitamente da Carlo Tenca. Si oppose, perciò, all'influenza di Goethe, di Lord Byron e alla vena sentimentale di Prati, la cui *Edmenegarda* (1841) è «da ver puttanesca». Rinnegò il sentimentalismo sdolcinato, languido e rinunciatario di Aleardi, ma non certamente respinse i canti di esaltazione della patria composti dal Berchet o dal Mameli. Si rivolse ai classici greci e latini, ma rimanendo un poeta integrato dentro la società del suo tempo, non fuori di essa (come Baudelaire), un «uomo comune»,³ che arriva al nostro cuore con la sua intima tenerezza, con le visioni della sua fanciullezza e della Maremma toscana («Dolce paese onde portai conforme / l'abito fiero e lo sdegnoso canto»), con il dolore paterno rimasto senza il figlioletto Dante, piccolo fiore della sua «pianta», con i suoi accenti amari e con la «coscienza della disperazione e dello strazio della morte».⁴

Si mosse, perciò, nella direzione del recupero delle più illustri forme classiche, nell'esaltazione dell'arte rivolta al culto della bellezza, nell'affermazione della tradizione e di un ideale morale di gagliarda sanità, nella rievocazione dei fasti passati della patria e di un Medioevo romanizzato. Il poeta diceva ai suoi allievi: «Da me non troppe cose avrete imparato, ma io ho voluto ispirar me e innalzar voi sempre a questo concetto: di anteporre sempre nella vita, spogliando i vecchi abiti di una società guasta, l'essere al parere, il dovere al piacere; di mirare alto nell'arte, dico, anzi alla semplicità che all'artificio, anzi alla grazia che alla maniera, anzi alla forza che alla pompa, anzi alla verità ed alla giustizia che alla gloria. Questo vi ho sempre ispirato e di questo non sento mancarmi la ferma coscienza». Professionista serio, scrupoloso lavoratore, fece fronte a tante necessità.

Di conseguenza, il «classicismo» di Carducci non significò il vagheggiamento di un'età ormai tramontata o l'anacronistico rifiuto del progresso o della civiltà in movimento, ma «una scelta di carattere stilistico e morale».⁵ Nel mondo classico, di cui voleva fare rivivere la cultura, l'arte e gli ideali, vedeva la realizzazione di una vita autentica e coraggiosa, che alimentava la propria indignazione per le piccole cose degli «uomini novelli» e per la meschinità del tempo presente. Momigliano a ragione affermò che nella poesia carducciana «Roma è più presenza che ricordo, è più esaltazione che nostalgia».

Le *Rime di San Miniato* (1857), dedicate a Giacomo Leopardi e a Pietro

³ E. GIOANOLA - I. LI VIGNI, *Antologia della letteratura italiana. L'Ottocento*, vol. 3°, Milano 1987, p. 618.

⁴ G. CARDUCCI, *Poesie*, Scelte e introduzione di Giorgio Barberi Squarotti. Note e commenti di Mario Rettori, Milano 1989, p. XXXVI.

⁵ C. SALINARI, *Storia della letteratura italiana*, Napoli 1969, p. 532.

Giordani, come «ad autori e maestri», appartengono alle sue prime esperienze poetiche. Mettono in luce il fervore dell'ingegno e il vivissimo senso di una riscoperta della letteratura classica («lasciatemi vivere co' morti, co' padri miei antichi»), e cercano, mediante l'antico eloquio, di destare la religione della civiltà nazionale. Nell'introduzione si mettono a fuoco i criteri letterari ed estetici conseguiti: «Egli è vero ch'io credo sole degne di un'Italia italiana, sole in Italia coltivabili, tre letterature: quella che scorrendo come fiume divino da Omero fu derivata nella patria romana da Lucrezio Virgilio Orazio: quella che creata da Dante padre nostro, e da' figliuoli suoi degni raccolta, bastò indigena nell'Italia cristiana quanto bastò a lei la libertà, vale a dire fino al Tasso: quella che fiorita con Alfieri Parini Monti Foscolo Leopardi Mamiani da mezzo il secolo passato a tutto il trenta, ha squisitamente temperato la forma grecolatina con la forma italica indigena».

Molte delle *Rime di San Miniato* confluirono in *Juvenilia*, dove si rivela la disposizione del giovane Carducci come «si venne svolgendo moralmente nel corso della sua vita». ⁶ Egli si dispose, ancora fedele all'imitazione dei classici, verso la poesia sociale, tuonando, con *Levia Gravia* (è sottintesa la parola ovidiana *carmina*), contro la viltà in nome di una lotta infiammata ed eroica, di una vita libera e forte. Fu come un fendente l'*Inno a Satana*, che celebra la natura e la ragione. Scrisse all'amico Quirico Filopanti: «Io ho inneggiato a queste due divinità che il solitario e macerante incivile ascetismo abomina sotto il nome di «carne» e di «mondo», che la teocrazia scomunica sotto il nome di Satana». ⁷

Si entra così nel clima di *Giambi ed Epòdi*, dal nome delle due forme metriche impiegate nelle composizioni satiriche, specialmente da Archiloco di Paro e da Orazio, ma anche da Chénier e da Barbier, che sferzano le debolezze civili e morali e condannano gli scandali parlamentari. Se lo stile è concreto, il linguaggio è quanto mai spregiudicato. Le più aspre invettive e i più severi rimproveri sono scagliati contro il Vaticano e contro i moderati in politica. Carducci si volge alla rappresentazione «realistica» dell'età comunale e della storia recente d'Italia, senza rinnegare la dignità della forma classica. Senza dubbio, il suo «sperimentalismo» (inteso da Mario Fubini come l'incontro di ogni componimento «più o meno felice con un tema, con un altro poeta o con una tradizione letteraria») corrispondeva allo stato d'animo di molti Italiani.

Nelle *Odi barbare*, così chiamate perché straniere, stonate e incomprensi-

⁶ B. CROCE, *Giosuè Carducci*, Bari 1946, p. 73.

⁷ L. DE VENDITTIS, *La letteratura italiana*, Bologna 1992, p. 806.

bili sarebbero apparse «agli occhi e al giudizio dei greci e dei romani», prende rilievo, soprattutto in *Nevicata*, *Sul Monte Mario*, *Alla stazione in un mattino d'autunno*, la cupa tristezza, messa in rapporto con la natura coinvolta nell'umana interiorità.

Riaffiora, nelle *Rime nuove*, che forse è la raccolta più rispondente alla sensibilità moderna, la dimensione più intima, fatta di virile malinconia e di ricordi rimasti impressi nella memoria. In una lettera a Lina compare la nostalgia, che si riscontra frequentemente nel poeta toscano: «Tu non sai la stanchezza dolorosa che lasciano i desideri lunghi, cocenti, inadempiti? Sento da lontano un soave coro di voci giovanili di donne che cantano le litanie. E mi accendono in cuore una voluttà amara più che mai, una voluttà di sentimenti indefiniti nei quali l'immagine tua e l'amor mio si confonde insieme con Maria, con le rimembranze della mia gioventù, con gli ardenti e odorati tramonti del mio maremmano paese e de' miei giovanissimi anni» (*Epist.*, VIII).

L'attenzione va portata, perciò, su certe voci intime e sul bisogno di serenità e pace. I versi di *Traversando la Maremma toscana* («E sempre corsi, e mai non giunsi il fine; / E dimani cadrò») mettono allo scoperto il cuore che balza per il contrasto tra odio e amore e per la corsa affannosa, che sfocerà nella morte, intesa come privazione di vita e come totale distruzione di baldanzose certezze.

La raccolta *Rime e ritmi* mescola, nella discontinuità dei testi, l'intento celebrativo ed encomiastico (come in *Piemonte*, *Cadore*, *Bicocca di San Giacomo*, *La guerra*) con il declino storico e politico e con la riflessione sul sentimento di vita e di morte:

Pace, mio cuor; pace, mio cuore. Oh tanto
Breve è la vita ed è sì bello il mondo.

L'amore per la donna non risalta come un sentimento strettamente privato, ma si effonde dintorno, nel mondo esterno. Cantando l'amore, il «vecchio cuore» del Carducci enuncia una «poetica della malinconia» e chiede motivi innovatori alla ballata romantica.

L'ultimo Carducci, affettuosamente chiamato «orco umano» dalla Vivanti, è avido di meditazione interiore, di «nitido cielo» (*Sant' Ambrogio*), di «lucidi giorni di gioia» (*Sabato Santo*), di «un oblio lene de la faticosa vita» (*La chiesa di Polenta*) in contrasto con le superbe vanterie giovanili e con gli eroici conforti, di cui la borghesia al potere nell'Italia unita sente indomito bisogno; di una poesia pervasa di «sacra luce» (*Presso una certosa*) e di una nuova sensibilità, che la critica recente (Gargiulo, Contini, Barberi Squarotti) avvicina a quella del nascente decadentismo.

La lirica *Ad Annie*, la dolce fanciulla, che rinfranca il vecchio uomo di crucci e di battaglie, che docile rivolge lo sguardo sui «grandi occhi di fata», sollecitato non da consuetudini giambiche e da irruenze polemiche, è ispirata da fine sensibilità e da grazia malinconica e discreta. La fiabesca vicenda di Jaufré Rudel, che ha ispirato numerosi scrittori (Heine, Uhland, Ronstand, ecc.), sia pure con scopi e toni diversi, innamoratosi della bella Melisenda senza averla mai vista, contessa di Tripoli, si trasforma nella più limpida e vera poesia d'amore. Ed ecco un'anticipazione della sensibilità lirica del Novecento:

Contessa, che è mai la vita?
È l'ombra
d'un sogno fuggente.
La favola breve è finita,
il vero immortale è l'amor.

Mezzogiorno alpino è molto vicino alle *Myricae* del Pascoli. La parabola poetica del Carducci parte, dunque, da moduli scolastici, passa, attraverso lo sforzo sincero di rinnovamento, alla una lirica prosastica vicina agli ideali della Scapigliatura, e bussa alla porta della moderna poesia «decadente».⁸

Appartengono alla maturità critica del Carducci i cinque discorsi *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868- 1871), che si apparentano, per il tono declamatorio, ai discorsi celebrativi che andava tenendo come oratore delle grandi occasioni. Alcuni di quei discorsi sono quadri «lirico-storici»: ⁹ quello per l'*Inaugurazione del Monumento a Virgilio di Pietole* (30 novembre 1884) celebrò i meriti del poeta di Andes (oggi Pietole): Virgilio anima la storia «di poesia fantastica e appassionata». Il discorso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi*, pronunciato nel teatro Brunetti di Bologna (poi «Eleonora Duse»), il 4 giugno 1882, trasfigura il personaggio storico nel mito:

Ma ogni giorno, il sole, quando si leva su le Alpi tra le nebbie del mattino fumanti e cade tra i vapori del crepuscolo, disegna tra gli abeti e i larici una grande ombra, che ha rossa la veste e bionda la capelliera errante su i venti e sereno lo sguardo siccome il cielo. Il pastore straniero guarda ammirato, e dice ai figliuoli: - È l'eroe d'Italia che veglia su le alpi della sua patria.¹⁰

Su gesti solenni e su rievocazione altisonante poggiano anche i discorsi *A commemorazione di Goffredo Mameli* (1876) e *La libertà perpetua di San Ma-*

⁸ G. CONTINI, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze 1978, p. 32.

⁹ R. MONTANO, *Ideologia e letteratura*, vol. 2°, Napoli 1974, p. 175.

¹⁰ G. CARDUCCI, *Prose critiche* a cura di G. Falaschi, Milano 1987, p. 473.

riuo (1894).¹¹ È da notare che Carducci trattò la storia con intima e intensa partecipazione di vero poeta.¹²

Zumbini non accennò al Carducci «traduttore», che ridonò epica forza alla ballata. *La tomba nel Busento* del tedesco August von Platen, tradotta dal Carducci, si può mettere a confronto col componimento *Sul Busento* dello scapigliato Domenico Milelli. Questi si ridusse in povertà per la sua vita di bohémien. Gli amici fecero una colletta alla quale partecipò il Carducci, che accompagnò la sua offerta di danaro col seguente rimprovero: «Non per Milelli, ma per i figli indegni di cotanto padre». Pronta e sdegnata la risposta del Milelli:

Vile, or tu gridi a chi nel pianto
passa la vita e non si affida
al tuo sistema di mutar bandiera.¹³

A prima vista colpisce la severità del Carducci contro il secondo romanticismo, che sembrò ingiusta e astiosa, ma che fu animata da altre ragioni, come ad esempio dalla convinzione che la poesia non nasce da emozioni incontrollate. Così egli respinse il mito romantico della poesia «spontanea». L'arte fu per lui una «dura, faticosa, conquista».¹⁴ Carducci sostenne una polemica aggressiva contro Mario Rapisardi, che aveva usato contro di lui, nel canto XI del *Lucifero*, espressioni pesanti e maligne (come «plebeo tribuno e idrofobo cantor»).

Zumbini studiò l'atteggiamento tenuto verso Manzoni dal Carducci, che si proclamò apertamente non manzoniano (*A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni*, 1873). Del Manzoni, però, apprezzò lo stile «semplice ed efficace, popolare ed elegante, profondo e facile, originale e non strano». Definì pessimista il romanzo *I promessi sposi*, in cui vide rappresentato «lo scetticismo della vecchia società rifugiata in chiesa». Dura fu la sua polemica contro la teoria linguistica manzoniana, ricalcata sull'esempio francese, secondo la quale era stato privilegiato il fiorentino comune, parlato, vivente: «Codesta, dell'accentramento dei favellari di milioni di pensanti italiani dentro una città sola, è una fissazione giacobina. Sì, il razionalismo giacobino de' primi suoi anni seguì a ramificare». Carducci propose un linguaggio «plastico»,¹⁵ non una lingua dell'uso comune: «Quanto alla lingua, io credo che esista da sette-

¹¹ G. GETTO *et alii*, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1972, p. 549.

¹² R. DELLA TORRE, *Invito alla lettura di Carducci*, Milano 1985, p. 135.

¹³ V. NAPOLILLO, *Storia di Cosenza da luogo fatale a città d'arte*, Cosenza 2006, pp. 662-666.

¹⁴ M. SANTORO, *Disegno storico della civiltà letteraria italiana*, Firenze 1979, p. 418.

¹⁵ A. BUDRIESI, *Letteratura: forma e modelli. L'Ottocento*, vol. 3°, Torino, 1988, p. 878.

cento anni, o almeno da quando scrisse Dante, e non vedo il bisogno di crearne una nuova».¹⁶

Zumbini non fece menzione dei saggi *Il Parini maggiore* e *Il Parini minore*, che vengono ascritti dal Contini «alla preistoria della critica stilistica», ma che servirono al Carducci per scoprire la maestria del verseggiatore.

Zumbini sottolineò i risultati dello studio del Carducci sul Leopardi. Nel saggio *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi* (1898), Carducci mise in luce le «altezze intellettuali» del Recanatese: «La lima è consumata, or facciam senza, dice nello *Scherzo* la Musa; ma certo dice d'altri poeti del secolo, perché Giacomo non scrisse mai più terso e castigato d'allora. Sono cinque o sei poesie schiette, fresche, limpide nella trasparenza della forma, come le notti della primavera in Pisa, come i mattini d'autunno su i colli piceni, ove pensosamente fluirono in un equilibrio felicissimo tra il sentimento e la fantasia». Nell'arte leopardiana distinse due fasi, con l'intermezzo costituito dall'epistola indirizzata a *Carlo Pepoli*: la prima fase comprendeva gli aspetti della poesia elegiaca, patriottica, idillica, classica; la seconda fase comprovava la perfezione artistica liberatasi degli influssi latini, petrarchisti e del classicismo eclettico: «Qui è lui solo col suo grande ingegno e col suo dolore». Chiamato a presiedere una commissione di filologi e studiosi (fra i quali Zumbini), curò la prima edizione completa dello *Zibaldone*.

Bonaventura Zumbini rimase incerto tra la tesi di Francesco De Sanctis, che si fondava sul dissidio psicologico tra la mente e il cuore, e la tesi del Carducci, che nell'analisi della civiltà letteraria offriva un quadro mosso, appassionato, della storia, dando preminenza alla creazione, o meglio alla fabbricazione del testo poetico, e dedicando la sua cura filologica e di ottimo conoscitore della letteratura italiana al linguaggio e alla tecnica letteraria dell'autore. Zumbini concentrò la lettura critica sull'immenso diario dello *Zibaldone*, che gli faceva scoprire tutta intera la fisionomia spirituale del Leopardi, e concordò col Carducci sulla distinzione del pessimismo in *storico*, causato dall'abbandono dello stato naturale riconosciuto come fondamentale da Jean Jacques Rousseau, e *cosmico*, prodotto dalla trasformazione della benigna e provvida natura in una matrigna insensibile.¹⁷

Carducci preparò edizioni di testi antichi e moderni. Preziosi i commenti alle *Rime* del Petrarca (con la collaborazione dell'allievo prediletto Severino Ferrari, 1899), alle *Stanze* del Poliziano, il maggior poeta italiano «ecletticamente artistico», alla *Storia del «Giorno» di Giuseppe Parini*.¹⁸ Si occupò, con energia

¹⁶ G. ARMELLINI, A. COLOMBO, *Guida alla letteratura italiana*, Bologna 1989, p. 414.

¹⁷ V. NAPOLILLO, *Zumbini interprete*, Cosenza 1988, pp. 89-90.

¹⁸ A. PIROMALLI, *Carducci critico e prosatore*, «Il Cristallo», XXXI, 3, 1989, p. 39.

interpretativa che non cade affatto nell'erudizione pura, *Della varia fortuna di Dante* (1866-67). Meno fervido l'interesse per il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, ma spiccato quello per le forme della poesia popolare e quello per la musica e per la storia del madrigale (*Musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo XIV*, 1870-74). Si mosse sui binari della poesia popolare e della poesia d'arte in Italia quando si diede ad analizzare l'*Ariosto* giovanile e l'ambiente guariniano e boiardesco della Ferrara dell'estremo '400.

Intenso l'interesse per Tasso, per i poeti melici ed erotici del Settecento, per Alfieri, per la poesia giovanile del Foscolo. Comprese il valore dell'età illuministica e giacobina; attribuì a Vincenzo Monti e a Pietro Metastasio onori che sottrasse a troppi ingegni del suo tempo. Scrisse su molti autori più vicini, con altri polemizzò e, nei suoi studi migliori, fuse «la cultura storicistica con le penetrazioni spontanee dell'artista».¹⁹ S'incamminò, con alcune pagine diaristiche e memoriali delle «*Risorse*» di San Miniato al Tedesco (1883), in direzione «della prosa d'arte»;²⁰ si accinse alla trattazione *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902); subì molti influssi, ma non quello dei positivisti, perché egli in sostanza credé che la poesia «non fosse il prodotto della società, ma fosse piuttosto produttrice di vita».²¹

Nel Capodanno 1881, scrisse a Severino Ferrari, che insegnava a Macerata e si lamentava di non avere a disposizione le biblioteche di Firenze o di Bologna: «Legga, legga bene i grandi prosatori; e scriva, mi raccomando. Lo studio delle cose e dei fatti e delle idee non glielo raccomando: s'intende da sé».²²

Il copiosissimo *Epistolario*, che occupa ventuno volumi dell'edizione nazionale, consente di ricavare elementi rilevanti per lo stile vigoroso, per la ricostruzione dell'ambiente umano e letterario del Carducci, ma anche il limite della sua critica consistente nella mancanza di una «salda dottrina estetica», nella tendenza all'eloquenza e alla «visione frammentata della letteratura».²³ Tuttavia egli rimane una guida esperta nell'intendere e interpretare i poeti, proponendosi ancora, dopo De Sanctis, «come il maggior critico del nostro secondo Ottocento».²⁴ Carducci assegnò, infatti, al «metodo critico» gli scopi d'intelligenza e ricostruzione dell'ambiente culturale e di «godimento della poesia».²⁵

¹⁹ A.A. V.V., *Dizionario universale della letteratura contemporanea*, Milano 1959, p. 687.

²⁰ A.A. V.V., *La letteratura e i suoi classici. Biblioteca*, vol. 5°, Rotolito Lombarda 1997, p. 167.

²¹ G. SALINARI, *Giosuè Carducci*, in *Storia della letteratura italiana. I Critici*, vol. 8°, Milano 1984, p. 600.

²² F. MONTANARI, *Il vero Carducci*, Milano 1944, p. 175.

²³ A. PIROMALLI, *Storia della letteratura italiana*, Cassino 1987, p. 437.

²⁴ U. DOTTI, *La letteratura italiana. Dalle origini a oggi*, Bari 1993, p. 553.

²⁵ M. PAZZAGLIA, *Antologia della letteratura italiana*, vol. 3°, Bologna 1981, p. 677.

Questo comprese Bonaventura Zumbini, che nel discorso commemorativo mise in risalto la curiosità e i segreti del mestiere che erano inesauriti nel Carducci, al quale il critico calabrese portava un forte senso di gratitudine, per avergli fatto risplendere davanti agli occhi della mente la religione delle lettere, la capacità di aderire al testo studiato, la straordinaria finezza della tecnica e di certe analisi particolari.

* * *

COMMEMORAZIONE DI GIOSUÈ CARDUCCI
di Bonaventura Zumbini

(letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli
Tip. Dell'Università, A. Tessitore, 1907, pp. 7)

Tutti noi riteniamo che non è questo il giorno, in cui si debba degnamente commemorare il nostro socio Carducci; manca il tempo alla presentazione, manca ogni serenità allo spirito contristato da tanta perdita. E quanto a me in particolare, ero da qualche giorno ammalato; pure più forte del male è stato in me il desiderio di trovarmi anche in questa occasione tra voi, legati come siamo da una santa comunanza di pensieri e di affetti. Oggi più di mille discorrono del Carducci; io, per le sopra dette ragioni, sono costretto a guardarlo da un lato solo, e anche a questo non darò più che una rapida occhiata.

L'opera del Carducci allora s'intende in tutta la sua pienezza, quando si bada a quell'unità di fini e a quell'unico amore, coi quali essa fu condotta in tutte le sue parti. Sempre gl'intenti medesimi nel poeta, nel critico e nello storico della nostra letteratura, sempre lo stesso fervore italico così nel lavoro creativo come nell'interpretare storicamente ed esteticamente i nostri scrittori di ogni tempo; e non solo i più insigni, ma tanta parte dei minori studiò con la stessa diligenza e con lo stesso affetto. Volle che nulla mancasse all'ampia restaurazione che egli s'era proposto degli esempi italiani: per lui, tutto ciò che apparteneva alla patria, era glorioso, sacro e fecondo di cose egregie. Chi guarda il Carducci da questo lato consentirà facilmente che in lui c'era qualcosa di giobertiano; cioè, di quel sublime sentimento che da ogni cosa italiana traeva cagione a glorificare il nostro passato, a rialzare i nostri spiriti e a farli capaci di un avvenire non indegno di quel passato.

Così cominciò a fare segnatamente per il tempo della Rinascenza, in ispecie per il periodo mediceo. A quegli esempi e a quelle cose italiane, nuove e grandi, egli si consacrò con tutto il fervore della giovinezza, con tutte le forze di uno spirito bramoso di amare, d'intendere, di fare egli stesso. A quegli esempi, a quella festosa concezione della vita arieggiano molte delle sue pri-

me e più belle cose: salvo, s'intende, quelle movenze e quei caratteri nuovi e quel suggello tutto proprio onde seppe improntarle. E forse, più che altri, reiterò in sé quel Poliziano, le cui «Stanze» sono come un inno alla suprema bellezza cantata da Lucrezio: «Aeneadum genitrix, dominumque Divumque voluptas».

Manca, o è scarso in esse, come mancava o era scarsa per l'appunto ai suoi più immediati ispiratori, quella sostanza storica, ch'è tanta parte del poema dantesco e di alcune fra le maggiori liriche petrarchesche; ma vi abbondano il sentimento della natura e l'affetto a quanto circondava il poeta; e tutto vi è ritratto come arte degna di quei sommi esemplari. Come il poeta, così il critico fecero le loro più belle prove, l'uno palpitando innanzi a quelle concezioni di vita e di arte, l'altro interpretandole con la storia e la cultura contemporanea.

Qualche cosa di simile possiamo dire del suo contegno verso quel nostro nuovo risorgimento classico del secolo XVIII. Anche qui nuovi studi del critico; e anche qui nuovi insegnamenti e nuove ispirazioni al poeta.

Nessuno ai nostri tempi, che io sappia, innalzò tanto, quanto egli fece, quel Monti che oggi i mediocri quasi compatiscono, e di cui pure gli stessi insigni non sempre intesero la parentela onde il cantore di «Bassville», con altri suoi egregi contemporanei, era legato a quel primo risorgimento, in cui con gli esempi classici antichi si restauravano gli esempi del nostro Trecento: doppia restaurazione ch'ebbe tanta parte sul risorgimento del secolo XVIII. Ma il Carducci intese profondamente quella parentela; e, con la nuova riproduzione del classicismo nel secolo XVIII, intese insieme tutto ciò che in questo si conteneva della vita moderna che, anche ai popoli stranieri più progrediti, già penetrava in Italia. E con i nostri padri di quel secolo, volle e seppe riavviare le antiche tradizioni ed essere insieme il poeta dei tempi suoi.

Nel condurre opera sì eccelsa di rinnovamento e di originalità, a un certo punto della sua vita, parve non giusto estimatore dei due maggiori poeti italiani dei secoli moderni, del Leopardi cioè e del Manzoni; parve che, per la sua maniera d'introdurre il romanticismo, non sentisse nel secondo tutta la novità e grandezza di quell'arte che, romantica o no, e ritraente una o un'altra concezione della vita, era sempre arte somma.

Ma io ricordo quella sua qualsiasi prima severità, appunto perché (e che cosa potrebbe fargli più onore?) egli innalzò poi il Manzoni più che non avessero fatto i più fervidi ammiratori del poeta lombardo; e comprese, come non hanno mai saputo i suoi innumerevoli adulatori, tutta quella forza creatrice di caratteri nuovi, nella quale consiste il maggior miracolo che possa far l'arte.

E quanto a Leopardi, egli, in quel suo ultimo lavoro sul recanatese, gettando occhiate, come gliene dava occasione il ricco argomento, alle maggiori

concezioni poetiche moderne, ammirò la grandezza di quelle leopardiane, che già hanno il loro posto anche nella storia dell'umano pensiero; perché, oltre all'arte unica, salgono ad altezze intellettuali non superate e nemmeno raggiunte in tutta la nostra letteratura moderna. E chi meglio del Carducci avrebbe potuto intenderle e ammirarle? Molti hanno discorso e molti discorreranno ancora della sua opera gloriosa. Ma uno dei suoi lati più importanti, se non pure il più importante di tutti, è, a parer mio, questo per cui la sua arte ridesta alle nostre menti quei giorni

Allor che dalla dira
Oblivione antica ergean la chioma
Con gli studi sepolti,
I vetusti divini, a cui natura
Parlò senza svelarsi.

E ridesta insieme le più sublimi immagini del classicismo del secolo XVIII, figlio in parte di quel primo, e padre agli spiriti più privilegiati degli ultimi tempi.

Così, per entro la sua poesia, con gli echi, più o meno lontani, di quelle due età gloriose, s'innalza quella voce che destò e desterà essa medesima mille echi potenti nei cuori italiani.

Con queste rapide e disordinate parole sento di non aver detto quasi nulla e ne sarei inconsolabile, se non fossi persuaso, o Colleghi, che in questa occasione, nelle vostre menti coltissime, si siano ridestate più vive e fattesi più calde che mai, le idee che ciascuno ha di proprio sul valore e sulle benemerienze del Carducci. La mia parola sarà stata, tutt'al più, come una nota che abbia concorso a suscitare le armonie interne onde i vostri petti son pieni.

E in ultimo non voglio tacere che in questo atto di omaggio, che ora compio come Socio della nostra Accademia, ci ha pure la sua particella un sentimento di riconoscenza personale verso il grande estinto: sentimento che oggi divien più forte che mai e mi si converte in dolore, perché, come spesso feci sinora, non potrò mai più esprimerlo a lui vivo.

Matilde Tortora

DUE LETTERE INEDITE DEL CARDUCCI

Nell'elenco esaustivo (ma, come è noto, sempre aperto a nuovi ritrovamenti quando si tratta in particolare modo di corrispondenze) dei destinatari delle lettere di Giosué Carducci, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, in 22 volumi, a cura di Claudia Casotti ed Enrico Elli, non compare il destinatario Ronchetti che questa lettera ci attesta.

Carducci da Bologna l'8 giugno 1893 indirizzò infatti all'Onorevole Ronchetti questa lettera che noi abbiamo avuto la ventura di leggere e fotocopiare non molto tempo fa nella collezione di lettere autografe di Luciano Michetti Ricci, che l'acquistò diversi anni or sono da un antiquario. Ricordiamo che Scipione Ronchetti avvocato, deputato, fu sottosegretario del Ministero della Pubblica Istruzione, essendo Ministro Ferdinando Martini che detenne questa carica durante il I Ministero Giolitti, dunque, dal 16 maggio 1892 al 14 dicembre 1893 ed è in tale sua funzione di sottosegretario alla Pubblica Istruzione che Carducci indirizza all'Onorevole Scipione Ronchetti questa missiva, per perorare la causa dell'Alvisi affinché non sia sostituito e venga piuttosto confermato alla Casanatense. Il bibliotecario Edoardo Alvisi (Castel S. Pietro BO 10 marzo 1850 - Parma 11 maggio 1915) era infatti alla Direzione della Casanatense dal 1886 e in quel 1893 si ventilava dunque un cambio alla Direzione e un suo trasferimento in altra sede.

Carducci interviene con questa sua lettera per scongiurare questo cambio, non ravvisando motivi utili, né opportunità in questa sostituzione dell'Alvisi alla Casanatense. Egli aveva già scritto il giorno innanzi al Ministro Martini, ma si premura di scrivere anche al suo sottosegretario Onorevole Ronchetti «Scrissi ieri al Ministro. Scrivo oggi a Lei ...», avendo saputo che il nuovo designato alla direzione della prestigiosa Biblioteca era il Giorgi, «Il Ministro ha imposto all'Alvisi la consegna della Casanatense nelle mani del Giorgi».

Non sfugge a chi legge questa lettera che Carducci pur nel «rispetto amministrativo», s'appella al Sottosegretario Ronchetti per le qualità e le benemeritenze che l'Alvisi s'era meritato non solo nel suo operato alla

Casanatense seppure colà s'era fatto qualche inimicizia «per la sua rigidità equa e legale», ma anche per l'operato da lui svolto quando «fu designato in certe contingenze infelici dal Villari prefetto della Vittorio Emanuele», dove effettivamente egli fu in qualità di assistente dal 1° ottobre 1880 al 1882.

Ciò nonostante l'Alvisi fu trasferito alla Biblioteca Palatina di Parma in quell'anno 1893 e vi rimase fino all'anno della morte avvenuta nel 1915. E, nonostante l'articolato e deciso intervento di Carducci, che questa sua lettera ci rivela, la direzione della prestigiosa Biblioteca fu affidata quell'anno stesso al Giorgi (Roma, settembre 1849 - Roma 24 giugno 1924), il quale dal 1893 fino al 1923 fu infatti alla Direzione della Casanatense.

Bologna, 8 giugno '93

Onorev. Ronchetti,

Il Ministro ha imposto all'Alvisi la consegna della Casanatense nelle mani del Giorgi. Sotto il rispetto amministrativo non c'è che dire. Ma v'è che ridire per altre considerazioni che non fanno torto all'Alvisi: il quale, oltre che benemerito per la conservazione e la illustrazione della sua biblioteca, fu designato in certe contingenze infelici dal Villari prefetto della Vittorio Emanuele. E una lunga storia che qui io non posso fare. Ma se la stampa se ne immischiasse, l'Alvisi non farebbe cattiva figura. Scrissi ieri al Ministro. Scrivo oggi a Lei, pregandola che ciò non avvenga. Il Giorgi può esser collocato altrove senza cacciar di nido l'Alvisi, benemerito, ripeto, della biblioteca, e odiato dai romani (?) per sua rigidità equa e legale.

Non altro. Con piena osservanza

Suo Giosué Carducci

Le lettere di Giosué Carducci a Giuseppe Chiarini sono 673 e coprono l'arco di anni dal 1855 al 1905, come si evince dal suindicato *Elenco dei destinatari delle lettere di G. Carducci* nell'Edizione Nazionale in 22 volumi, ma nell'elenco di quelle a lui indirizzate non vi compare questa lettera che Chiarini inviò al Carducci il 26 luglio 1905, anch'essa da noi recentemente ritrovata nella collezione di lettere autografe di Luciano Michetti Ricci, che l'acquistò diversi anni or sono da un antiquario.

Giuseppe Chiarini (Arezzo 1883 - Roma 1908) fu un letterato e critico italiano, in particolare fu studioso e biografo del Foscolo, del Leopardi e di Carducci, di cui fu amico per tutta la vita, fin dal 1856, quando fondò a Firenze, insieme a Carducci, Targioni Tozzetti e Gargani il cenacolo degli «Amici pedanti», un sodalizio letterario che aveva elaborato un programma di opposizione alle teorie romantiche per rivendicare la tradizione classica e che rimase attivo fino al 1859. L'interazione tra Chiarini e Carducci non fu limitata al sodalizio giovanile, fu duratura amicizia che si protrasse per la durata di tutta la vita di entrambi e non

fu sicuramente priva anche di influenze reciproche e proficue; ad esempio per quel che riguarda le *Opere di Ugo Foscolo* che Chiarini aveva curato e pubblicato presso il tipografo Francesco Vigo nel 1882, ripubblicato poi in una nuova edizione a Livorno nel 1904, presso Raffaello Giusti Editori, il Chiarini ebbe a scrivere nella prefazione a quest'ultima: «Tuttavia quella imperfetta edizione non fu senza qualche utilità! Il Carducci prese da essa occasione a comporre quei belli articoli sull'adolescenza e gioventù poetica di Ugo, che sono quanto di meglio è stato scritto intorno al Foscolo poeta, ed ai quali è gran danno non seguitassero gli altri coi quali egli aveva in animo di compiere lo studio di tutte le opere poetiche di lui».

Infatti il Chiarini aveva studiato «Manoscritti Foscoliani appartenenti allora agli eredi della Quirina Magiotti, e ora alla Nazionale di Firenze», con particolare attenzione alle *Poesie giovanili* del Foscolo che ne determineranno la pubblicazione da lui curata nel 1882.

Chiarini è stato, tra l'altro, studioso delle poesie di Enrico Heine, degli scritti di Pietro Giordani, di Shakespeare ed è stato il primo biografo di Carducci, avendo dato alle stampe *Giosué Carducci. Impressioni e ricordi*, Zanichelli, 1901, indi *Memorie della vita di Giosué Carducci / raccolte da un amico* (G. Chiarini), Firenze, G. Barbera, 1903, ristampate poi in edizione corretta e accresciuta nel 1907 sempre da Barbera, aveva pure prefato la seconda edizione di *Odi barbare* di Carducci, Nicola Zanichelli, 1878.

La lettera qui di seguito trascritta fu indirizzata dal Chiarini a Carducci per il settantesimo anniversario della sua nascita e reca il saluto del vecchio amico «tra i tanti verranno da mille altre parti nessuno è certo più affettuoso e pieno dei voti sinceri per la tua felicità», si fa anche accenno alle precarie condizioni di salute del mittente, nonché al «devo misurare ogni più piccola spesa» e in particolare Chiarini chiede a Carducci se ha ricevuto il suo recente lavoro *Vita di Giacomo Leopardi*, Firenze, Barbera, 1905 e ovviamente chiede al Carducci una parola al riguardo «che mi assicurasse che non ti è sembrata lavoro del tutto indegno».

Al prof.re Giosué Carducci
Senatore del regno

Villa Adele
Madesimo

Tivoli, 26 luglio 1905

Caro amico,
domani è il settantesimo anniversario della tua nascita.
Non ti giunga sgradito il saluto del vecchio amico lontano. Tra tanti verranno da mille altre parti nessuno è certo più affettuoso e pieno dei voti sinceri per la tua felicità.

Mi pare un secolo che non ti ho più veduto, e ne ho conto e ne ho vivissimo desiderio; ma non credo che potrò soddisfarlo, sia per le condizioni di salute, sia perché devo misurare ogni più piccola spesa. Negli ultimi del maggio passato feci mandare la mia *Vita del Leopardi*. Non ho potuto sapere se ti sia pervenuta.

Una tua parola, la quale mi assicurasse che non ti è sembrata lavoro del tutto indegno, mi arrecherebbe una grande soddisfazione. L'Enrichetta, Piero, Luigi, Cino con la sua famigliola uniscono ai miei i loro voti ed augurii:

il tuo vecchio amico
G. Chiarini

Bologna, 1 giugno '93.

Onor. Ronchetti,

Il Ministro ha
imposto all'Abate la
consegna della Casanatense
nelle mani del Giorgi. Sotto
il rispetto amministrativo
non c'è che dire. Ma
v'è che ridire per altre
considerazioni che non
fanno torto all'Abate: il
quale, oltre che ~~per~~ benemerito
per la conservazione e la
illustrazione della sua biblioteca,
fu designato in certe

contingenze infelici dal
 Villari per prefetto delle
 Vittorio Emanuele. È una
 lunga storia che qui io
 non posso fare, e la
 stampa e ne imbastisce,
 l'Albis non farebbe
 cattiva figura. Sospicieri
 al Ministro. Scrivo oggi
 a lei, pregandola che ciò
 non avvenga. Il Gory per
 aver collocato altrove
 senza acciar d'uso l'Albis,
 benemerito, ripeto, delle
 biblioteche, è odiato dai romanzieri
 per pregiudizi e qua e là
 Monarch. Un'una speranza
 per come Corbelli

Tivoli, 26 luglio
1905

Caro amico,

Domani è il settantesimo
anniversario della tua nascita.
Se non ti giunga sopradito
il saluto del vecchio amico
lontan. Ma tanti che ti vor-
ranno da mille altre par-
ti nessuno è certo più af-
fettuoso & più dei voti più
cari per la tua felicità.
Mi pare un secolo che
non ti ho più veduto;
& ne ho avuto & ne ho
migliaia di considerazioni; ma
non credo che potrei lodar-
ti, se per le condizioni
mie di salute, se perché

Prevo misurare ogni più
 piccola spesa. Negli
 ultimi del maggio pas-
 sato ti feci mandare
 la mia Vita del Legato.
 Di. non ho potuto sa-
 pere se ti sia pervenuta.
 Non tua parola, la
 quale mi attaccavate
 che non ti sembrava
 lavoro al tutto inde-
 gno, mi avrebbe
 una grande disfa-
 zione. L' Emendato,
 Pieu, Luigi, e Cino
 con la sua famiglia
 la misero ai miei
 i loro voti ed auguri.
 il tuo vecchio amico
 Schiavini.

Piero Mioli

Postfazione:
LE SFUMATURE DELL'ORATORIA

Un grande libro, dicevano gli antichi, è un grande danno. Per quanto altezzoso, malizioso e perfino capriccioso, il pensiero dei poeti ellenistici e novi che avevano in uggia i lunghi poemi e le vaste tragedie, preferendo loro originali poemetti e vaghe poesie d'amore, si può applicare anche agli artisti, ai poeti, a quei grandi nomi dell'evo moderno e contemporaneo che hanno mietuto fortune e successi al punto da rischiare di essere fraintesi, di essere considerati pezzi da novanta inattaccabili ma anche univoci, lampanti nella loro grandezza e quindi poco sfumati, poco raffinati. Certo qualcosa del genere è occorso a Giosue Carducci, personaggio e scrittore forte, vibrante, animoso, quasi disumano nelle certezze del poeta, del cattedratico, del critico, dell'uomo; e quindi ritenuto intollerante, meglio non meritevole, non bisognoso di analisi ulteriori, di ricerche limitrofe, di approfondimenti e di interpretazioni diverse. Ma forse gli è occorso nel tempo, a suo tempo, e forse oggi è scoccata l'ora di un'esegesi nuova e più completa, che sia memore della tradizione e purtuttavia convinta di dover guardare meglio, tutt'attorno, in certi anfratti sconosciuti o misconosciuti.

Così poco appariscenti di titolo, queste *Note carducciane* sono saggi che si propongono di operare e indagare in questa doppia maniera, da un lato sul corpo maggiore del poeta vate, maestro, classicista, filologo, dall'altro sui numerosi versanti minori, ambigui, intentati, magari impensabili. Carducci epico, nazionalista, italianissimo? senza dubbio, risponde Emilio Pasquini che non fatica a evocare il nome sommo di Dante, ma forse meglio senza superlativi: italiano Carducci lo fu anche nel senso di "anti-italiano", di determinato e imperterrito fustigatore dei vizi e dei difetti che macchiavano non poco l'italianità più franca (con un imperfetto degno anche del trapassato prossimo e del futuro); e così da vero e bravo maestro, oltre che da autentico poeta come suona il titolo del saggio di Enrico Elli. Fustigatore anche della chiesa cattolica, non come istituzione in sé ma come organizzazione temporale soggetta alla reazione del conformismo: lo sostiene Michele Bian-

co, che però coglie l'occasione per rileggere *Juvenilia* e *Rime e ritmi* alla luce di una singolare percezione di senso, addirittura visiva, tattile e olfattiva, grazie al mirabile artificio metrico-stilistico del verso. Di superbi, audaci, virtuosistici intrecci verbali parla Giuseppe Panella, dedicandosi però a *Ça ira*, il ciclo di dodici sonetti che all'"artiere" di parole strappa nitide immagini, descrizioni, narrazioni quasi da ballata romantica (e per questo, forse, la scuola d'una volta poteva pretenderla a memoria): "l'epica del sonetto" è la sua tesi, magnificamente risolta in quanto mai e poi mai il lirico, autobiografico, amoroso sonetto del Petrarca e del Tasso avrebbe dovuto nutrire tale ambizione. Una musica lontana, una dolce elegia musicale, un'avventura da contemplare e ascoltare, una traccia di memoria e nostalgia è quella che Carlo Santoli cerca, rinviene, segnala nella poesia grande e maestosa, ma appunto non solo tale, dell'eloquente cantore. Fu cantore e oratore, Carducci: affrontando *La libertà perpetua di San Marino* Pantaleo Palmieri riesce a leggere fra le righe dell'esercizio oratorio, liberandone uno spessore di contenuti tanto personali quanto ufficiali, sempre laici ma a volte solidamente repubblicani e a volte coraggiosamente crispini (ispirati al progetto di un'ideologia nazionale allora nutriti dall'anziano Francesco Crispi).

Era un gigante solitario, Carducci, o un lucido artista preparato al confronto? Senza confronto non c'è storia, e uno storico come il professore "bolognese" lo sapeva e lo dimostrò, spaziando dagli avi della letteratura italiana alla sua discendenza immediata. Fu nel 1890 che Pascoli scrisse *Il bove*, appena diciotto anni dopo il più famoso, invero popolarissimo *Bove* di Carducci: come rileva l'analisi di Bruno Gallotta, a un titolo identico corrisponde un'estetica diversa, una concezione davvero polare fra il pio animale che rappresenta la natura, la campagna, la vita contadina e un animale meno positivo, meno solare, più misterioso e più sfuggente (del resto, Pascoli scrisse anche un *Passero solitario* ben poco leopardiano). Ancora Carducci e Pascoli per Massimo Castoldi, e ancora il paziente sodale dell'aratro: però fra «lo squillo delle trombe» e «il muglio dei bovi» il discrimine s'è fatto immenso, e se c'è un caso in cui la musica come arte dei suoni scapita alquanto è proprio questo, rilevabile fra un gran bel suono d'ottone e un soffocato, indistinto rumore poeticamente meno consueto ma in fondo non meno bello. Ancora Pascoli, ancora oratoria, ancora un'occasione pubblica nello scritto di Aida Apostolico, che del *discorso di Pietrasanta* mette in rilievo la prospettiva onde l'ultimo Carducci fu più intimista e "religioso" del solito come il primo era stato più inquieto, sospettoso e incline all'amarezza.

Oltre a Pascoli, dalle "note" e dalle relative comparazioni affiorano anche Tasso, De Sanctis e Guerrini: il Tasso uomo di teatro studiato da Carducci

(all'altezza dell'*Aminta* e del *Torrismondo*) è l'oggetto del lavoro di Dora Levano; il De Sanctis e il Carducci in rapporto all'eterna questione della lingua sono trattati da Vittorio Gatto; e l'umbratile Olindo Guerrini è rivisitato da Giuseppe Lauriello in una visuale promiscua di accenti classicistici, tardo-romantici, realistici, addirittura crepuscolari.

In chiusura del volume si pongono poi alcuni documenti: la commemorazione di Bonaventura Zumbini, allievo di De Sanctis e docente a Napoli che alla scomparsa di Carducci ebbe modo di elogiare in lui uno storico avvantaggiato dalla filologia e dalla poesia; e a cura di Matilde Tortora un paio di lettere inedite, una scritta all'on. Scipione Ronchetti a difesa del periclitante direttore della Biblioteca Casanatense di Roma e un'altra ricevuta da Giuseppe Chiarini letterato coetaneo e amico. È la breve e semplice sintesi, questa che termina, è il disadorno riassunto di un'abbondante dozzina di anche corposi saggi carducciani. Dedicati a Carducci o impostati su di lui? circoscritti a lui o sciamati nei dintorni? votati alla ricerca della sublimità poetica del Parnaso o ben volentieri rassegnati a tranquilli viaggi collinari, addirittura a comodi percorsi su fondo valle? Domande retoriche, ché Carducci merita l'una e l'altra soluzione. Certo, da parte di chi nei giorni 28-29 settembre 2007 ha ideato e condotto all'Accademia Filarmonica di Bologna un convegno intitolato *Qual musica attorno a Giosue* il plauso all'apertura d'ala delle *Note carducciane* non poteva esser più convinto. Perché la vera, antica oratoria è come il florido contrappunto del Rinascimento: conosce infinite e verissime sfumature.

RECENSIONI

LIRICA CONTEMPORANEA

(a cura di *Domenico Cipriano*)

DOMENICO BRANCALE, *L'ossario del sole* (con una nota di M. Ranchetti), Passigli editori, Bagno a Ripoli 2007, pp. 128, € 12,50.

C'è una nuova generazione di poeti nel Sud Italia che sa sapientemente attingere dai luoghi di vita gli elementi dell'origine, senza legarsi strettamente alle radici e alle tradizioni. Riesce in tal modo a dialogare con le cose, i luoghi, nella consapevolezza di trovarsi a vivere in alcune delle tante province italiane, connaturata da elementi propri che vanno tradotti e riletti, ma oramai superando i luoghi comuni di una tradizione folklorizzata e agonizzante nei *cliché* a cui si è aggrappata tanta superflua poesia del meridione, con la mitizzazione del passato espressa dagli epigoni dei grandi poeti della metà del novecento. Una generazione di rinascita, che non dimentica, ma guarda avanti, e fa della poesia uno degli strumenti di rilettura della propria esistenza. Nel caso di Brancale, nato in Lucania nel 1976, ci troviamo il colpo d'occhio, affidando solo alla parola il compito di rivelare un mondo interiore ed esteriore, ma senza tempo, come scrive in nota Michele Ranchetti: «Queste poesie di Domenico Brancale hanno il carattere di affermazioni assolute in uno spazio senza tempo, o di scritte su lapidi immaginarie. Non ci viene detto da chi e quando siano state dette, o piuttosto esclamate, scritte o piuttosto scolpite, o

a chi siano rivolte». L'autore vive a Bologna da anni e il taglio della sua poesia sembra portare con sé il distacco e la mancanza (noi siamo la nostra mancanza); dei luoghi d'origine ne restano alcune orme sulla «neve stanca» o nei suoni ripiegati in alcune metafore, come il ragliare del mulo, il boato del terremoto: sono metafore che ci proiettano in un passato accantonato nel ricordo, da portare in giro per il mondo, sapendo di non ritrovarlo nelle tappe di ritorno, perché sempre più mimetizzato nel presente. Così accade anche per l'uso del dialetto, che spesso accompagna a fronte le poesie, creando nuove poesie con la lingua delle origini – quasi per difenderle dall'esterno e soprattutto per far scoprire elementi che altrimenti non manifesterebbero –, una lingua ancora parlata, ma di cui si sente il bisogno di custodirla prima della scomparsa o comunque del suo mutamento irreversibile. A questo panorama che riesce anche a portare nell'animo un briciolo di elegia, si affianca quello tradotto con metafore dure, che mettono forse troppo in mostra il dolore, esprimendolo attraverso un corpo alla deriva; così c'è il ricorso alla terminologia medica delle malattie terminali, oggi sempre più di uso corrente, o di strumenti e gesti che lasciano il segno nella carne. In queste pagine di veloce lettura, ma che condensano tratti da rileggere ed approfondire, emerge la consapevolezza di un cambiamento in atto, come sfondo a vicende non raccontate, ma percepite

nei passaggi veloci di un dettato breve, a volte un solo distico, dove si consuma la giovinezza, con residui di rabbia, graffi ancora vivi nei sentimenti e sui corpi, ed attesa non del tutto consumata.

(Domenico Cipriano)

FRANCO BUFFONI, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005, pp. 203, € 9,40.

Bisogna ammettere un certo sgomento rispetto a un libro dall'ampiezza colossale come *Guerra* di Franco Buffoni, ultimo lavoro poetico di un autore che nell'ultimo decennio è cresciuto più notevolmente che nei tre o quattro precedenti di pratica poetica. *Guerra* è argomento principe dei nostri giorni. Ma Buffoni rende il suo lavoro peculiare rispetto, ad esempio, alle pietistiche elegie giornalistiche cattoliche, come alle supponenti indignazioni da comizio di un Cortellessa, o alle psicotiche farneticazioni dei poeti delle guerre mediatriche. Si potrebbe fare il nome di Frasca, col suo Scimmia di Dio, per avere un catalogo completo di superficialità rivoltanti rispetto a quanto Deleuze e Pasolini scoprivano sulla propria pelle trent'anni fa. Ma passiamo dalla cronaca alla critica. *Guerra* è un libro di quasi duecento pagine di testi poetici, tenuti insieme solo da quel grumo di sangue che sale alla testa quando si ritrova il diario di un genitore deportato, o la molteplicità delle derive della Storia e delle sue vittime. Buffoni sa bene di che parla, perché si mette dalla parte dei torturati e dei pezzenti, senza prenderne le distanze, ma senza neanche il patetico intento di «sporcarsi le mani», foglia di fico di chi le mani, con la pratica accademica della Storia e della Letteratura, le ha tenute

sempre ben lontane dalla vita reale e da quella ipostasi minimale della Storia con «s» minuscola che è la strada. Le sensazioni lanciate dai singoli testi oscillano tra due polarità: la freddezza glaciale che deve misurarsi e tenersi in linea climatica con l'episodio narrato, e la pietà quasi fanciullesca (tipica e consustanziale a Buffoni) che cerca di non lasciarsi sorprendere dalla crudeltà del narrato testuale. Gli episodi felici di questo libro sono innumerevoli. È improbabile tracciare una mappatura plausibile di ciò che volontariamente va a perdersi nei moltiplicati bassifondi dell'orrore. Si può invece segnalare una speciale dose di autocontrollo rispetto all'assunto oggi dominante, dalle veline alle enciclopedie di geopolica: che il Caino che ritorna da sempre è un essere repellentemente invasato da fanatismi religiosi di ogni svariata tribù monoteista. Se essere senza peli e in posizione eretta, fino a prova contraria, è segno di differenza ontica dell'uomo rispetto al creato, l'unica prova di questa differenza può essere solo la pietà. Anche le tenerissime tartarughine del testo omonimo, se mangiano carne, diventano feroci. Questo atteggiamento è onesto e, confesso, sorprendente per un radicale di ferro come Buffoni. Ed è forse questo il dato illuminante del libro. Buffoni mantiene basso lo sguardo fino al limite dell'ombra della cattiva coscienza. Racconta in una prosa poetica che sa essere, come mai in precedenza, elastica e compatta, ciò che un nipote o un prossimo cronista dovranno per forza conoscere per tramandarlo. Il silenzio divino è reale, ad altezza di arteria vitale, anche se nei versi esso presume il bambino che dopo la Prima Comunione non perdonerà mai a Dio di non esistere. Capronismo abbruttito? Direi di no. Il contrappeso sta

nel pasoliniano epitaffio (o necrologio) *Alla Costituzione Italiana*, dove elegia e sarcasmo, finezza interlocutoria e messa in ridicolo della nostalgia di un paradiso della Tecnica sulla terra, fanno a gara per lasciarsi scongiurare a vicenda. Tre secoli di civiltà cominciata con Monsieur Voltaire stanno deflagrando nella necrosi del consumo coatto e nelle galere degli schermi ultrapiatti, e finalmente il Buf-foni di *Guerra* ce ne parla. Ma tutto poi, si sa, «finisce in poesia». Speriamo non proprio tutto, a questo punto. La pietà dovrebbe sempre trovare un compromesso con chi pensa di poterne fare a meno.

(Stelvio Di Spigno)

CIPRIANO, DI DONATO, FRUNGILLO, MAURO, NAPOLI, PIAZZA, SANTORO, *Sette poeti campani* (Quaderni di poesia contemporanea), Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 2006, pp. 80, € 8,00.

Niente pizza né mandolino. C'è una forza originale e viva nelle poesie dei sette autori del Quaderno di Poesia pubblicato da Orizzonti Meridionali e dedicato alla poesia campana. C'è il senso delle problematiche e delle potenzialità del nostro tempo, e c'è cultura, mai ostentata ma presente e fertile. Ci sono anche i sentimenti, quelli antichi, al di là e al di sopra delle mode e dei *cliché*. Espressi nella sola maniera possibile oggi, tramite uno slalom acrobatico tra dolore e assurdo, adottando vesti e movenze linguistiche camaleontiche, la divisa e l'incedere del nemico, a volte, l'assurdo stesso, l'illogico, il surreale, mai privo di senso, tuttavia.

I sette poeti inclusi nella pubblicazione, Cipriano, Di Donato, Frungillo,

Mauro, Napoli, Piazza, Santoro, provengono tutti, come è giusto che sia, da diversi terreni e percorsi. Ma non appare artificioso né forzato individuare nell'autenticità della voce una traccia comune, una direzione condivisa, l'aspirazione messa in pratica di una ricerca apparentabile.

Ciascun autore meriterebbe un discorso approfondito, una lettura particolareggiata. Tale compito non è realizzabile nei confini ristretti di un'unica nota di lettura, ed è delegato ai lettori del libro che potranno formulare pareri e confronti riguardo alla variegata gamma di testi. È comunque possibile, anche in queste brevi noterelle, osservare che l'essenzialità suggestiva della «voce ritmica» di Domenico Cipriano, ad esempio, è sì distante dai versi più distesi di alcuni componimenti di Adriano Napoli in cui la frase poetica si allarga fino a riecheggiare l'affabulazione ampia del discorrere e del ricordare, con un'impostazione che a tratti si fa specchio della narrativa. Ma c'è, al di là delle evidenti e arricchenti dissonanze, un'autentica e condivisa volontà di espressione, che salta, senza ignorarlo, lo stagno del già detto, del già reso fermo e in qualche modo fatalmente marcescente dall'azione del tempo. Tutto ciò però, ed è questo che conta, non accade per il mero desiderio di apparire nuovi e diversi. Se così fosse anche i poeti di questo libro sarebbero piombati in un baratro non meno micidiale e frequentato: quello della scrittura sterilmente e non di rado «idiotamente» innovativa. Per fortuna non è così. Alla base dell'impulso a fare poesia dei sette poeti di questo volume c'è un bisogno di dire e di dirsi non programmato né strategico, né, meno che mai, di facciata. Si sono segnalati all'attenzione della critica e dei lettori proprio perché non

pretendevano di essere nuovi e attuali, ma perché, semplicemente, lo erano. Senza trucchi e senza proclami. Perché i bluff per fortuna durano poco. Mentre l'autenticità della passione per la parola resta, evidente, rintracciabile, sulla pagina.

La varietà dei temi e degli spunti presenti in questo quaderno collettivo è notevole. Si passa dalla corposa poesia «oggettiva» di Luigi Di Donato all'efficace e coinvolgente «memoria onirica» di Raffaele Piazza. Si va dalla descrizione della parabola sportiva ed umana delle atlete dell'ex Repubblica Democratica Tedesca, proposta da Vincenzo Maria Frungillo, ricca di amare riflessioni di ampia portata storico-metaforica, ai visi e ai volti della vicenda personale di Carlangelo Mauro, ritratti con profonda umanità, in modo da conferire agli affetti, alle amicizie e agli incontri, un valore universale. Si giunge infine alla poesia di Daniele Santoro, in grado di conciliare la sperimentazione di forme, ritmi e soluzioni grafico-visive moderne con un tessuto di questioni, domande e aspirazioni di natura antica, perfino spirituale.

Il materiale è vasto in questo libro, ampio, magmatico. Viene fatto di pensare a «la montagna» campana per antonomasia: il Vesuvio. Ma solo per ribadire, con piacere di lettore, che il livello oleografico della tradizione, quello del «sole - mare - pizza - canzoni», così potente in Campania, (rispettabilissimo ma ormai datato), è stato lasciato alle spalle dai poeti riuniti in questo volume collettivo. Senza rabbia, senza astio, senza creare una forma alternativa e potenzialmente beffarda di rinnovato *cliché*. È stato lasciato alle spalle per dare spazio al bisogno di lottare con il presente ad armi pari, vive, attuali. Operando una forma tenace di resistenza tramite la poesia. Con

la speranza, e la certezza, che ogni forma di resistenza, è, di per sé, esistenza. Vita, nonostante tutto.

(Ivano Mugnaini)

FLAVIO ERMINI, *Antiterra* (I libri dell'Arca) ed. Joker, Novi Ligure (Al) 2006, pp. 87, € 11,00.

«Anterem» è una rivista di poesia e saggistica, fondata nel 1976 da Flavio Ermini e Silvano Martini, che si può considerare un vero e proprio laboratorio di ricerca sulla natura del pensiero poetico; ha una periodicità semestrale e presenta tra le sue iniziative il premio annuale Lorenzo Montano, che ha in giuria molti nomi importanti della poesia e della critica letteraria italiana, tra cui Sanguineti e Zanzotto. A partire dai suoi inizi, l'aspetto testuale, i contenuti della rivista, sono preceduti dagli editoriali firmati da Flavio Ermini. Quello che colpisce maggiormente il lettore di questa pubblicazione è la sua concezione precisa nel suo proporsi al pubblico dei lettori, quella che potremmo definire la sua autocoscienza o la sua linea: infatti «Anterem» si propone come un laboratorio di ricerca sulla natura del pensiero poetico che privilegia contributi sperimentali e neo-orfici, poesie e frammenti di prosa poetica, ai quali seguono saggi più o meno estesi ad essa attinenti. C'è anche una valenza chiaramente filosofica che caratterizza «Anterem»: si potrebbe metaforicamente dire che Ermini, e i suoi collaboratori, con lo strumento della scrittura, scavino in profondità nel linguaggio come se lo strumento fisico della penna divenisse simile ad una zappa che penetra il terreno traendone significato e segno.

Entrando nel merito del testo di cui

ci occupiamo in questa sede, intitolato *Antiterra*, si deve affermare che esso riassume, in un solo volume, dieci anni dei suddetti editoriali di Flavio Ermini; questi editoriali si estendono dal n. 51 del 1995 al n. 71 del 2006. L'autore ha scritto un libro sotterraneo, ostinato e utopico, un libro che è rimasto nascosto nei diversi numeri della rivista, frammento presente ma segreto. La sua necessità, ora che appare come volume autonomo, si percepisce come dono sorprendente e non inatteso. Scrive lo stesso autore nel saggio intitolato *Ante-Rem*: «Quando nel discorso una lacerazione si apre, comunemente viene presto colmata con un'ideologia o rimossa da un delirio. Ma per un istante il poeta qualcosa ha pur scorto in quel varco schiuso sul disegno esauriente. Qualcosa ha pur colto tra la genesi e il compimento della forma. Da quel tumulto una rivelazione gli è stata largita...». È proprio quella lacerazione di cui parla Ermini paragonabile, a livello temporale, all'attimo heideggeriano, quel momento di passaggio tra passato e futuro, che, in modo utopistico, vorrebbe essere oltre il tempo lineare, quello degli orologi: vorrebbe uscire dal tempo, essere limbo della temporalità. Aggiunge Flavio Ermini: «Quando su quello squarcio luce e buio convergono in doppia luce, la materia oscura e primordiale che si forma è la parola. Una parola destinata a recuperare, nella costituzione di un senso che eccede la nominazione, la sua inaugurale possibilità di essere e dire. In essa gli opposti più non si escludono ma si richiamano. È la nostra ombra, con la quale siamo chiamati a coincidere».

Oggi il processo estetico non tende ad un mitico altrove ma avviene praticando il limite come non luogo, dove si muo-

vono le figure della precarietà, prima che spariscano nella lontananza. C'è anche, nella poetica espressa da «Anterem» nei suoi editoriali, la tematica dell'inconscio che emerge nella creazione artistica: comunque è un inconscio controllato, che si fa prelogico, senza mai deviare in vane astrazioni, senza essere mai espressione di qualcosa d'indistinto, cosa che avrebbe un valore, una valenza negativa. Scorriamo i titoli degli editoriali pubblicati in *Antiterra*: «= 0 Uguale a zero, Ante Rem, L'Aperto, Metaxi, L'altro, Epochè, Eterotopie, Endiadi, Nomothetes, Poros e Penia, Grados, La poesia pensa, Antipensiero, Il perturbante, Segni del perturbante, Lo straniero, Pensare l'antiterra, L'Antiterra, Nozione di ospitalità, L'ospite»: già da questi titoli degli editoriali si può evincere il senso del tentativo riuscito di Flavio Ermini e di «Anterem» di percorrere un cammino coerente e profondo di ricerca letteraria per trovare il senso più compiuto del linguaggio poetico, la sua essenza, il suo etimo. Secondo Ermini, e questo lo scrive nel saggio *L'Aperto*, conviene decidersi una volta per tutte a vedere quello che si sta guardando, appunto «l'aperto», connesso all'apertura della parola originaria, *ante rem*, e chiedersi come intenderlo nel pensiero e nelle poetiche contemporanee. I poeti dicono ciò che eccede, la pura designazione delle cose chiamando in causa differenza e relazione, No e Sì. Annunciano il rivelarsi del senso là dove la protezione manca e nulla è trattenuto nella qualità e nel calcolo.

La linea di «Anterem» è quella di una ricerca letteraria che non concede alcuno spazio alla poesia lirica o elegiaca e propone, al contrario, l'idea di un *poiein* stringato ed essenziale, onirico e lunare, in cui, per effetto dell'anamorfosi, l'og-

getto poetico può e deve essere contemplato da ogni lato; Ermini si mostra autore/attore, invisibile di un progetto che, essendo *pro-iectum*, sta ancora cercando il suo futuro. Rimane da chiedersi come guardare questo futuro. Un'immagine ci soccorre: vedere il passato come un muro di fronte a noi, il presente come il tempo che stringiamo oggi nel pugno, e il futuro in quel paesaggio, appena dietro la nuca che, per essere visto, richiederà sempre una torsione del capo e un'obliquità dello sguardo.

(Raffaele Piazza)

LUIGI FONTANELLA, *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005*, Moretti & Vitali, Bergamo 2007, pp. 174, € 11,00.

Dopo *Land of Time* (Chelsea Editions, New York 2006, traduzione inglese a fronte), Luigi Fontanella torna a fare il punto sulla sua poesia con un altro volume antologico. Ma la forma-antologia, che censisce di un autore vari momenti, rende l'essenza stessa della «poesia nomade» (Giuseppe Pontiggia) di Fontanella che spesso, anche in una stessa raccolta, imbocca fruttuosamente vie diverse. Nella prosa che apre la sezione dei *Testi inediti* (2002-2005), l'autore scrive della propria poesia: «...è un labirinto di voci che s'inseguono l'un l'altra [...]. Eco che si rincorre, rimbalza in mille specchi, e fissa reinventa la stessa voce, voce mobile, voce ferma [...]» (nota, al contempo: *fissa/reinvesta - mobile/ferma*); voci che convergono poi verso un' «unica foce» (p. 129). È ciò che Giovanni Raboni ha sottolineato per *Azul* (2001) evidenziandovi, nonostante la struttura apparentemente casuale, una «direzione generale», nella quale le oscil-

lazioni testimoniano «grande libertà interiore», fino alla ricomparsa di scansioni strofiche, della terzina e dell'endecasillabo. Sulla reviviscenza di forme metriche del passato ritorna Giancarlo Pontiggia nell'intervista-introduzione, notando poi fra gli inediti la presenza di testi in prosa. Segno dell'apertura ulteriore del ventaglio formale. La prosa poetica, che si aggiunge ai racconti in versi, rispecchia la dichiarata volontà di oltrepassamento del *poetico* in modo da racchiudere in equilibrio occasione poetica e riflessione; il ritorno a forme tradizionali, più che passatista richiamo all'ordine, è sperimentazione poetica che forza la metrica classica nel confronto con la contemporaneità. Che poi le *novità* facciano parte di una «direzione generale», di un procedere «verso un'unica foce», è testimoniato dal fatto che già in passato Fontanella, dopo tentativi sperimentali e influenze americane, si sia rivolto alla letteratura del suo paese. Aspetto che si rinvigorisce nella sezione degli inediti dove il tono diventa più sommesso e intimo, più discorsivo e colloquiale, teso a fermare un dettaglio e a trovare referenti e riferimenti tra gli affetti familiari o amicali (la straziante *Un altro San Silvestro*) o «territoriali», fra terra d'origine (sud Italia) e continente americano ospite (*La sciarpa rossa*). Un sentore diffuso di tradizione italiana che, fra gli ultimi testi, si può notare in un componimento nel quale «amici prendono congedo», si ingurgita l'ultimo sorso di vino, e che conclude così: «Racconta / che la morte adesso è questo / nudo fischiare alle imposte» (p. 136). Un ritorno, stilistico-formale ed esistenziale, nel nesso tematico *viaggio* (anche come non-luogo della sospensione poetica), *tempo e memoria*. Un viaggio a ritroso: gli inediti, e il libro, ter-

minano così: «Sono ritornato / come per un percorso a moscacieca / tradito traditore, sono ritornato, / non ero mai partito». Cioè: a se stessi, non si sfugge.

(Enzo Rega)

HAFID GAFĀITI, *La gola tagliata del sole* (trad. cura e nota di Victoria Surliuga), Falloppio, Lietocolle 2007, pp. 112, € 10,00.

«L'esilio», ci ricorda Roberto Galaverni citando Brodskij, nel suo bel libro di saggi *Il poeta è un cavaliere Jedi*, «ha una chiarissima dimensione metafisica e chi la ignora o la elude bara con se stesso, si nasconde il senso di ciò che gli è avvenuto, si condanna a rimanere per sempre oggetto passivo, si ossifica nella condizione di vittima incapace di comprendere»... da cui Galaverni deduce che «il poeta è qualcuno che è riuscito a non rimanere soffocato in una condizione di passività, trovando una via d'espressione, una strada che non è quella dell'irrealtà». Di certo questa affermazione veste la vita e la poesia di Hafid Gafāiti che, come sottolinea nell'esautiva prefazione la curatrice del volume Victoria Surliuga, «nell'espone parte della propria esperienza personale attraverso gli apporti più significativi di una rigorosa ricerca interiore, l'autore di *la gola tagliata del sole* intreccia anche un'articolata visione critica della corruzione del potere politico, unita alla necessità di una netta opposizione socio-culturale allo stato delle cose».

Sullo sfondo c'è l'Algeria degli anni '90, durante i moti della guerra civile, e le poesie si susseguono, tra date ed eventi, come un diario, una bussola per non dimenticare nell'attesa di un ritorno in

patria, ma anche metaforicamente del ritorno della speranza (verrà dopo / l'abbraccio con gli amici / la risata coraggiosa dei vecchi / la giovinezza spensierata dei bambini / mangeremo senza parlare / aspettando la sera, p. 81). Si alternano versi che descrivono eventi sanguinosi e crudi (i bambini / macinati con le accette / macinati contro i muri, p. 35), ad altri dove il sentimento profondo per la sua terra e la gente fa dimenticare ogni dolore, e quel sole dalla gola tagliata diventa calore dell'estate con cui identificare la stessa Algeria (il mio paese non è un paese / è l'estate, p. 75). Personaggi ed artisti popolano gli scenari, dal liutaio Allala al poeta e pittore Tibouchi, ai tanti poeti scomparsi in quegli anni, figure positive, amici o simboli che rappresentano quanto di positivo la vita offre, o con cui si condividono le aspettative per le scelte e il dolore del lutto, ed ancora, la continua risposta alla domanda: «chi può farcela senza i vivi? (p. 43)». E del dolore questa poesia ne traspone spesso le immagini, traendo spunto per riflessioni a tratti lapidarie e intense, che potrebbero sintetizzarsi in questi versi che filtrano la vita del poeta e il destino di un popolo, ma che sembrano rivolti alla vita di noi tutti: «Il nostro destino è di contare i morti / custodire gli amici rimasti (p. 59)».

La poesia di Hafid Gafāiti stilisticamente si presenta piana, l'autore cerca di seguire il tempo del respiro, o dovremmo dire della memoria, procedendo con compostezza formale nella creazione di immagini e pensieri, senza forzare il dettato. Sembra ricordarci che a parlare sono i versi e non il poeta attraverso di essi, come si deduce anche dalla bella e riuscitissima traduzione della poetessa Victoria Surliuga che ha scelto, per questa versione italiana con testo a fronte, i testi più significativi

dell'omonima raccolta edita in Francia nel 2006. Completano il volume le note esplicative con tutti i riferimenti ad eventi e persone citate nelle poesie.

(Domenico Cipriano)

SERENA MAFFIA, *Il ragazzo di vetro*, Maria Pacini Fazzi ed., Lucca 2005, pp. 39, € 6,00.

È una poesia d'amore quella di Serena Maffia che ne *Il ragazzo di vetro* grida a pieni polmoni la voglia di vivere, va schettinando su piste fosforescenti di leggero prendendo d'infilata funambolesche curve al giallo cubanite di sospeso. I corpi diventano «feti nel loro caldo liquido amniotico», il cuscino «di lavanda», l'abbraccio «precario», «la spuma si fa tarantella», «l'odore del mare sale sul viso». E davvero i versi scansano i colpi della noia oltrepassando solleciti, l'ascesso infistolito e soverchio dell'*ars lamenti* o della scontentezza sdipanata «abunde» che, per inguaribile vizio, scopre le gambe alla retorica più entropica. Che la pianezza, in un setaccio fitto d'emozioni, non ingolfi i suoi motori di portanza espressiva o postura contenutistica, lo si può facilmente vedere nella lirica «Semplicemente ti pensavo»: «E il tuo pensiero mi ha raggiunta / è passato tra il buio ed il silenzio / all'improvviso / come un trillo / come il bianco del mare. / Poi subito giorno». Qui il sentimento, in una proliferazione cellulare di volume, piove ininterrottamente terso, spogliato della polisarcia di certi barocchismi lessicali come pure della necessità di pluristratificati, meticolosi acquattamenti, piramidali cime d'ambiguo, oscillazioni, resistenze. S'inalberano le insegne della spontaneità concisa e di un discor-

so diretto che mette le catene ai polsi alla penuria di coraggio, ai messaggi amputati. Il disincanto, librato a mezz'aria, quasi a caratteri minuscoli ma sempre percepibile, s'innesta nella matura consapevolezza che tutto segue il proprio meccanico, inevitabile decorso. La paura mitiga la sua forza quando i granuli pollinici della materia piantano tende di sereno sui minuti, spalancano finestre di sorrisi alla speranza, innervano i muscoli del braccio al desiderio. L'ironia, in fibre poliureiche d'animato, sparge calore sulle pagine, con disinvolta aria primaverile: «La mia mano è fiorita, / ho gettato i petali / sulla mentuccia / che rideva: rideva di me!». Il corpo sembra aspettare al varco qualcuno da amare agitando i convergenti ventagli d'una sensualità piena e verginale insieme, vettrice di qualcosa che resta, un endocarpo d'oro tra le mani, il vessillo d'una carezza da vertigine, la zolla di zucchero d'un bacio, dopo che l'attimo, esaurito, affonda nella mischia, morbida di marmotta, del passato. È anche poesia di ricordi quella di Serena Maffia: «E chiudo gli occhi / ritorno bambina / quando mamma mi teneva per mano / anche tra i fiori / s'asciugava dalla fronte la rugiada ed / io monella mi perdevo quatta quatta / fra gli steli delle margherite. / Ed il sole di Calabria mi coceva le guance...», che, tuttavia, considerando anche la giovane età dell'autrice, non hanno la veste plumbea-insoddisfatta del rimpianto o la plissettatura, più amara di pasticca, delle rinunce soffertamente subite. Il già trascorso, piuttosto, s'immerge favoloso nel «pigia pigia» d'entusiasmo irrefrenabile dei giorni, pesca e ripesca coralli familiari di bellezza nei secondi, traccia, rassicurante, la perpendicolare al piano degli affetti. Il rapporto col «ragazzo di vetro»

corre impalpabile lungo un perimetro esteso d'incerto, a sciami di precario perforato, sbucciando pere doliformi d'irreale: potrebbe anche non esserci l'Altro dagli «occhi traboccanti d'azzurro», «i riccioli intraprendenti» che «si attorcigliavano alle dita nodose sporche di blu». Forse l'intento è solo quello di centrare la punta del compasso sulla natura impervia della storia fra uomo e donna, sempre incline a vuotare la ceneriera mobile delle reciproche promesse o del donarsi totalitario e duraturo. E la saggezza capitanante il libro pare conosca a fondo su quale terreno cedevole cammini colui che pensa di conseguire la felicità completa attraverso un legame a due inabilitato a rodere le catene di una tensione indipendentista elementare quanto insopprimibile. Le parole, dalla falcata sciolta, attingono alla cannella del dislimato e del comune senza andare a canestro di banalità o di immagini solidamente viete. È una poesia che apre i cancelli alla speranza, sguscia le uova al buonumore, produce smagliature nelle calze all'indugiare.

(Monia Gaita)

STEFANO RAIMONDI, *La città dell'orto*, pref. U. Fiori, Casagrande edizioni, Bellinzona 2002, pp. 120, € 15,00.

*Un padre non lo si ama
che per dettagli, per strappi e mai
troppe sono le carezze*

(Stefano Raimondi)

La città dell'orto Stefano Raimondi è forse uno dei libri di poesia più belli e intensi che mi sia capitato di leggere ultimamente. Un libro di quelli rari che, come scriveva Francio Bacon non vanno solo

assaggiati, né tanto meno divorati, ma masticati lentamente e poi con calma digeriti.

La città dell'orto è un libro autentico e vero, sincero direi, un colloquio dell'anima in cui la poesia si fa racconto e preghiera, e che, come diceva Montaigne non descrive l'essere, ma il passaggio: non un passaggio da un'età all'altra, ma di giorno in giorno, di minuto in minuto, nel suo segreto semplice. Versi scritti di notte, nella Milano dei Navigli, al centro il dolore per la malattia e la perdita del padre. Versi che accompagnano per mano, che si riconoscono e che smuovono a commozione. E proprio le poesie per il padre sono quanto di più alto e sublime Raimondi ha saputo regalarci con questa preziosa silloge edita dalla Castelgrande «Padre / che inventi che m'inventi, salvati / anche tu con la penombra. // La tua tosse spostata / l'ultima ondata del mondo. Fuori / è finito il maremoto. Ora / mi potrò bagnare...// ... e adesso passa / passa anche tu / se vuoi» (p. 26). Un libro che si legge come un romanzo, fatto di un legame silenzioso, coltivato di notte nelle lunghe veglie, fatto di «abbracci d'osso», di preghiere, rimpianti, perdono, pietà e resurrezione. Poesie in cui emergono tutte le contraddizioni, le fragilità e le incapacità talvolta di essere padre e di essere figlio, ma anche la consapevolezza che passa come anello di congiunzione attraverso la metafora della città dell'orto «se qualcosa ci ha uniti è un'idea di città e non altro». Milano, padre e madre insieme, che genera e che è generata. Milano «che vive di incroci e di ponti contati senza fiato, fatti senza reti, senza mani, dove le cose crescono serrate» ma dove «anche qui crescono le magnolie ma strette nei cortili cagliate nelle ombre delle grazie. Vederle è trattenere il respiro è farlo di nascosto».

Un libro sulla morte, che racconta il «miracolo» della vita. Quello dei ricordi, della memoria, delle promesse, del perdono. Bisogna passare attraverso il fuoco per purificarsi e «il compito del fuoco ora / non è di ardere ma di guidare».

Un percorso di sangue e carne, doloroso e obbligato, ma è nel «riconoscersi» la pacificazione «ti curo come se fossi il mio alfabeto», il fondamento della vita e dell'intelligenza «perché la resurrezione dell'acqua passa dalla fonte».

*Custodiremo, insieme, tutte le ombre
tutte le solitarie guerre dei respiri.
Ci metteremo vicini come
in un'acqua di riso ad intonare
le seti e le carezze lunghe dei perdoni.
Gli incanti passeranno da qui
come una distesa di ulivi
prima che sia tutta bassamarea
prima che i sogni vengano
a scolpirci le ossa.*
(p. 110)

(Maria Pina Ciancio)

ANTONIO SPAGNUOLO - STELVIO DI SPIGNO, *Da Napoli/verso* (almanacco di poesia), edizioni Kairòs, Napoli 2007, pp. 280, € 16,00.

Operazione editoriale di alta qualità questa antologia di poesie, o almanacco come gli autori preferiscono indicare in copertina, che vede coinvolti trentatre autori scelti con attenta partecipazione e lodevole affinità, per inaugurare la nuova collana di poesia dell'editore napoletano Kairòs: «Lo schermo d'ingegno». Divisa in due parti ben distinte leggiamo in apertura i testi di alcuni poeti «anziani» (Wanda Marasco, Stelio Maria Martini, Alberto Mario Moriconi, Felice Piemontese, Ugo Piscopo, Anna Santoro,

Antonio Spagnuolo, Raffaele Urraro, Ciro Vitiello), fare da battistrada a quelli più giovani, precisamente nati dopo il 1960, e selezionati nella seconda parte del volume.

Antonio Spagnuolo scrive nella prefazione: «Nel nostro paesaggio culturale rimane ben poco da ripercorrere fra i toni alti e i toni bassi, fra sublimità e quotidianità, fra storicizzazione e previsione, per far collidere la forza esistenziale nella capacità di elidere l'omologato, o per riuscire a tessere quei fili sottili che fanno della memoria una immagine tagliante e duratura. [...] Non altro che un tassello, incompleto ma incandescente sullo stato dell'arte in questi primi anni del nuovo millennio. Non un'antologia che presenti in rassegna il quadro completo della produzione poetica in Italia, ma soltanto un'occasione generazionale, una opzione limitata per poter dare al libro una configurazione, una sua compattezza, senza tuttavia snaturarlo dal suo essere in questo caso soltanto un luogo di incontro, ove gli interventi siano motivo di confronti e cronaca...».

Una prevalenza di autori nati nel meridione, soprattutto campani, una scelta sottolineata dal titolo, *Da Napoli, verso*, per presentare un panorama vario ma principalmente ancorato alla poesia che si realizza geograficamente nella città partenopea, per lasciare poi lo sguardo a quella tracciata da nomi della nuova poesia scelti tra i tanti delle varie regioni italiane.

Il lettore viene qui coinvolto in una giostra multicolore, che rappresenta con impegno e con fascinazione la capacità di fare poesia ancor oggi, quando l'interrogativo più banale «a che scopo scrivere ancora poesie in questo mondo alla deriva» lascia l'amaro in bocca a chi spe-

ra in un una ripresa sincera dei valori abbandonati alla deriva.

Per chiudere questa breve nota, ci piace elencare in stretto ordine alfabetico gli altri autori che appaiono nell'almanacco: Guglielmo Aprile, Stefania Buonofiglio, Silvia Caratti, Lorenzo Carlucci, Domenico Cipriano, Prisco De Vivo, Stelvio di Spigno, Enrico Fagnano,

Francesco Filia, Mario Fresa, Carlangelo Mauro, Adriano Napoli, Alberto Pelegatta, Andrea Perciaccante, Raffaele Piazza, Mariapia Quintavalla, Enzo Rega, Jacopo Ricciardi, Francesca Sallusti, Daniele Santoro, Carla Saracino, Vanni Schiavoni, Francesco Maria Tripaldi, Giuseppe Vetromile.

(Raffaele Barbieri)

SAGGISTICA

(a cura di *Alessandra Ottieri*)

AA.VV., *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, a c. di M. Meschini e C. Carotenuto, Longo Editore, Ravenna 2007, pp. 154.

Raccoglie gli interventi presentati al Convegno internazionale *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura* tenutosi ad Ascoli Piceno il 19 ed il 20 settembre del 2003 (organizzato da Alfredo Luzi ed Antonio D'Isidoro) questo interessante volume curato da Michela Meschini e Carla Carotenuto.

All'analisi del genere librettistico sono dedicati i primi due interventi critici del testo. In particolare, Luca Serianni approfondisce l'analisi dei libretti verdiani e pucciniani (cfr. *Costanti linguistiche e tematiche nei libretti verdiani e pucciniani*, pp. 15-21), funzionalmente utilizzati per individuare le modificazioni linguistiche e stilistiche che nel secondo Ottocento sono sopraggiunte non esclusivamente per ciò che concerne la parte letteraria del melodramma, ma anche nel gusto poetico. Focalizzando l'osservazione su tre elementi chiave, quali «il dialogo e i suoi meccanismi», «la presenza di parole-tema» e la «dialettica tra antirealismo e realismo», Serianni mostra come l'opera librettistica dei due autori rifletta, in realtà, le modificazioni del panorama storico-sociale ed ideologico. Nel melodramma verdiano il libretto è funzionale ad una struttura musicale alquanto rigida in cui trovano spazio soprattutto i pezzi chiusi. Ciò si ripercuote, soprat-

tutto, sul dialogo dei personaggi, molto spesso compresso e ritualizzato, caratterizzato dalla condensazione espressiva tipica del periodo romantico. I personaggi verdiani utilizzano frequentemente quelle che Serianni definisce «allocuzioni simboliche», con le quali i protagonisti si rivolgono ad un simbolo astratto, come nel caso, ad esempio, del coro degli ebrei in *Nabucco* (III 4), in cui viene dapprima chiamato in causa il «pensiero», poi la «patria» e, da ultimo, «l'arpa d'or dei fatidici vati». Al contrario, invece, la librettistica pucciniana dà ampio spazio al dialogo reale, a scapito dei soliloqui che occupano buona parte dell'opera di Verdi. Più complessa risulta anche la caratterizzazione psicologica dei personaggi di Puccini, che in linea generale tendono a mantenere un legame più saldo con la realtà fattuale, ma al contempo vengono meno certi tratti canonici che caratterizzavano alcune figure tipiche, come ad esempio quella tradizionale dell'eroe: sprezzante del pericolo, intrepido nell'opera verdiana, timoroso e talvolta dichiaratamente codardo in quella di Puccini.

Al genere librettistico è dedicato anche l'intervento di Costantino Maeder (cfr. *Arrigo Boito fra tradizione e innovazione. La strutturazione metrica nella creazione librettistica*, pp. 23-32). Lo studioso rileva come nell'Ottocento, rispetto all'opera del secolo precedente, il recitativo e l'aria che lo segue abbiano connotazioni diverse. Nel recitativo pre-

vale «il declamato», per cui «la linea melodica non imita più il parlato, non interpreta il testo linguisticamente, [...] ma metalinguisticamente», mentre l'aria si «arricchisce, tende a presentarsi in forme sempre più complesse e intricate e si dinamizza» (p. 26). Tale struttura fu la base, per la prima metà dell'Ottocento, per molti librettisti e compositori. Si deve ad Arrigo Boito, ed ai suoi interventi sulla struttura metrica del libretto, ma anche sulla trama stessa, l'avvio di una svolta definitiva, frutto di una rivisitazione dinamica della storia della librettistica che condurrà ad una totale e definitiva rottura con la tradizione. Maeder evidenzia come, a differenza dell'opera classica basata sull'isomorfismo tra libretto e partitura, tra strutturazione metrica e musicale, attraverso Boito, ed in particolare con il suo *Mefistofele*, si assista all'abbandono dell'isometria strofica a favore di forme più complesse ed articolate in cui il librettista stesso non s'impone più come «istanza enunciante principale» (p. 32).

Stefano Telve incentra la propria analisi sulle due riduzioni della *Lupa* di Verga a libretto d'opera e a dramma teatrale (cfr. *La doppia riduzione linguistica della Lupa di Verga tra melodramma e teatro*, pp. 47-66). Il libretto, steso da Verga insieme a De Roberto tra il 1891 ed il 1896, era inizialmente destinato ad essere musicato da Giacomo Puccini, senonché il maestro se ne disamorò, così il progetto fu ripreso molti anni più tardi da un musicista minore, Pier Antonio Tasca. La prima esecuzione si ebbe solo nel 1932, epoca in cui, ormai, la stagione del Verismo si era ampiamente conclusa, mentre il dramma andò in scena per la prima volta nel 1896 a Torino. Attraverso un ricco e dettagliato confronto che

ha come oggetto personaggi, scene, registri linguistici e dialogato, Telve giunge ad individuare le principali differenze tra le due tipologie testuali. Se nella versione teatrale dell'opera verghiana il registro medio risulta orientato verso un parlato convenzionale, nettamente affrancato dall'eredità linguistica toscano-letteraria di stampo romantico, il libretto, al contrario, appare ancora vincolato ad essa per ciò che concerne il versante fonomorfologico e quello lessicale. Il tasso di conatività del testo risulta accentuato rispetto al parlato reale, ed in misura maggiore nel dramma. Ed è proprio in tale caratteristica che Telve individua uno dei possibili motivi della frattura tra Verga e Puccini. Se il parlato-esclamato trova piena e compiuta espressività sulla scena teatrale, in ambito melodrammatico mal s'accorda con la funzione della musica, refrattaria ad «un dettato dalla prosodia alacre e brusca, puntellata di enunciati che, comportando un preciso profilo intonativo, avrebbero rischiato di esercitare condizionamenti troppo vincolanti» e che mal s'accordavano con «l'essenza lirica, cantabile del 'verismo' pucciniano» (pp. 65-66).

Completano la prima parte del testo gli interventi di Fernando Gioviale (cfr. *Intorno a Goldoni: una prospettiva «dittica» di poesia per musica*, pp. 33-45) e di Deirdre O'Grady (cfr. *Hugo, Piave, Boito: fonti di Pirandello*, pp. 67-79), rispettivamente volti all'analisi incrociata dei libretti goldoniani *Una sera di Carnovale* e *La bella verità* l'uno, ed allo studio delle influenze tematiche delle opere di Hugo, Boito e Piave nell'opera teatrale pirandelliana l'altro.

La seconda parte del volume, che ha come campo d'indagine il Novecento, si apre con un intervento di Franco

Musarra sulla poesia di Ungaretti (cfr. *Ritmo e musicalità in Ungaretti*, pp. 83-108). Muovendo da concezioni strutturaliste, Musarra esamina, con sottigliezza critica, le varie componenti dell'opera ungarettiana, con particolare riferimento ai valori ritmici e fonici del testo. Già nelle liriche dell'*Allegria*, nelle quali si attua un processo di svalutazione e rivalutazione della parola, nel tentativo di disincrostarla dalle sedimentazioni semantiche della tradizione, Ungaretti pone particolare attenzione all'essenzialità sonora dei vocaboli, cercando di «operare una *ri-nascita* nell'iniziale purezza» (p. 86). Proprio il lavoro di scavo e di ridefinizione della relazione tra significante e significato, la ricerca dell'essenzialità folgorante del verso e «la concezione della parola lirica in cui confluiscono l'io e l'oggetto» sono gli elementi di maggiore innovazione rispetto alla tradizione lirica italiana. Con *Sentimento del Tempo*, invece, si ha un allargamento dell'orizzonte oggettuale esterno all'io. Alla dinamicità circolare dei testi dell'*Allegria*, in cui la reattività del soggetto poetante è determinata dal mondo naturale e dal tempo biologico-soggettivo, subentrano referenti diversi (un quadro, un'immagine mitologica, una struttura architettonica del passato, ecc.), i quali però non modificano, sostanzialmente, il processo di liricizzazione e di semantizzazione degli oggetti, involti in uno spazio ed in un tempo individuali in cui l'interazione tra valori fonico-ritmici, semantici e morfosintattici risulta fondamentale.

Un re in ascolto. L'ultimo tragico *Calvino librettista* (pp. 117-129) è il titolo dell'intervento di Salvatore Ritrovato, che fa oggetto del proprio studio un aspetto poco frequentato dell'opera calviniana. Alla fine del 1980 Calvino, su

invito di Berio, stende *Trattamento 1980*, opera in tre atti nei quali una triplice azione drammatica si svolge nella mente di un direttore di un grande teatro, in scena e dietro le quinte. Tale stesura lascia però insoddisfatto lo stesso Calvino, che nel 1982 tenta una nuova strada trascrivendo, dalla sceneggiatura di *Trattamento 1980*, cinque arie, che diventeranno le *Arie di Prospero*, ricche di intricate allitterazioni, assonanze e virtuosismi fonici che piaceranno molto a Berio che le inserirà nel suo libretto portandole in scena il 7 agosto 1984 al Festival di Salisburgo. Calvino, che non andrà al festival, appronterà, in quegli stessi giorni, la propria versione narrativa di *Un re in ascolto*, col preciso intento di completare la raccolta *Sotto il sole giaguaro*. Sia nel racconto che nel libretto si assiste al progredire di una coscienza, «dal presentimento iniziale di un disordine incombenente alla riconciliazione finale con l'esterno»; cambiano, però, i percorsi stilistici, giacché nel racconto si delinea un «mondo chiuso nel suo *horror vacui*». La versione narrativa del *Re in ascolto*, oltre ad espungere il drammatico intreccio del dialogato che dà rapidità esecutiva al libretto, «segna il tramonto della tragedia, la sua *morte*, e insieme lo scadimento dialettico del *tragico*» (p. 129).

All'influenza della musica di Bartók e di Malipiero, nonché di quella polifonica cinquecentesca sull'opera poetica di Lucio Piccolo di Calanovella è dedicato invece il saggio di Natale Tedesco (cfr. *Gli «antifonari» del cavaliere di Calanovella. Lucio piccolo e la musica*, pp. 109-116), che chiarisce inoltre come il poeta siciliano fosse in realtà un profondo conoscitore dell'ambiente musicale isolano.

L'ultimo intervento critico del testo è

costituito dal saggio di Ulderico Pietrantonio (cfr. «*Pensiero puro senza parole*». *La musica nei versi di Giorgio Caproni*, pp. 131-143), che ripercorre l'opera del grande poeta livornese attraverso la chiave di lettura degli armonici chiamata in causa dallo stesso Caproni nel definire l'essenza interiore della sua procedura poetica. Metafora che rimanda al campo musicale, l'espressione «suoni armonici» delinea, in sostanza, le «componenti sinusoidali dei moti vibratorii [...] generati da una sorgente sonora» (p. 136). Rivisitando la poesia caproniana attraverso tale prospettiva d'indagine, Pietrantonio rileva come un primo stadio dell'applicazione della metafora degli armonici alla parola poetica consista nella funzione che il poeta stesso assegna alla rima. Mai esornativo, l'uso della rima ha una funzione portante, concordemente allo sviluppo tematico, permettendo di «concentrare l'intero testo poetico attorno ad un ristretto numero di vocaboli e risuscitare da essi tutte le possibili risonanze di una tonalità sottesa ma allo stesso tempo fondante» (p. 137). È così che, ad esempio, nella sezione dei *Versi livornesi* della raccolta *Il seme del piangere*, l'apparizione della madre Annina corrisponde con la comparsa di un cospicuo numero di rime, soprattutto bacciate, assemblate in forma di canzonetta con prevalenza di settenari, che costituiscono una vera e propria tramatura timbrica che lega tra loro i vari testi costituendone inoltre l'intelaiatura narrativa. Caproni, che muove dalla persuasione dell'inadeguatezza del linguaggio a cogliere l'essenza delle cose, ritiene fondamentale il legame tra dimensione percettiva e dimensione musicale, ragion per cui la decodifica del sostrato impercettibile del linguaggio poetico richiede,

tanto al poeta stesso che al lettore, di mettersi in ascolto — così come voleva Roland Barthes «di ciò che, sepolto nella realtà, non può presentarsi alla coscienza umana se non tramite un codice» (p. 142).

Tesa a rilevare l'influenza della letteratura sulla musica (ribaltando così la prospettiva d'indagine dei saggi precedenti) è invece l'intervista, posta in chiusura del testo, di Giorgio Luzzi al compositore Giacomo Manzoni.

(Massimo Fabrizi)

AA. VV., *Vincenzo Consolo éthique et écriture*, Atti del Convegno organizzato dal C.R.I.T.I.C., dal C.E.R.L.I.M.M. e dall'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), 25-26 ottobre 2002, a c. di D. Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp. 209.

«La mia letteratura si occupa di relativi: dell'uomo, qui e ora, nella sua dimensione privata e nella sua collocazione pubblica, civile, storica». Così Vincenzo Consolo, in *Fuga dall'Etna*, riassume uno degli elementi fondanti della sua pratica scrittoria e che costituisce anche l'abbrivio principale del convegno (25-26/10/2002) sullo scrittore siciliano organizzato dal «Centre de Recherche sur les Images et les Text de l'Italie Contemporaine» (C.R.I.T.I.C.) e dal «Centre d'Études et de Recherches sur la Littérature Italienne Médiévale et Moderne» (C.E.R.L.I.M.M.) in sinergia col Consiglio scientifico dell'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), di cui recentemente sono stati pubblicati, in lingua francese, gli Atti sotto la direzione di Dominique Budor.

Si tratta di un'iniziativa culturale di notevole spessore che, dando spazio ad una pluralità di voci e, quindi, ad altret-

tante metodologie interpretative, ci consegna un ritratto dell'autore siciliano poliedrico ma insieme unitario e pressoché esaustivo, pur concentrandosi prevalentemente sul dato storico-letterario, forse a nocumento di altri aspetti altrettanto vitali nella scrittura consoliana, quali il notevole apporto dell'intertestualità pittorica o quello derivato dall'attività saggistica e militante dello stesso autore.

Le linee portanti del convegno sono ampiamente esposte nell'interessante contributo introduttivo della curatrice del volume che, nel presentare i vari studi in una sapiente sintesi, stabilisce un parallelismo tra l'opera consoliana e il celeberrimo scritto di Italo Calvino, *Perché leggere i classici*.

Il volume si articola nelle seguenti sezioni: *L'être-dans-l'Histoire*; *Le temps, la mémoire, le retour*; *Les modulations du récit* e infine *Voix et mythes de la Sicile* con contributi, nell'ordine, di Antonino Recupero, Giulio Ferroni, Maria Pia De Paulis-Dalembert, Denis Ferraris, Claude Imberty, Jean-Paul Manganaro, Valeria Giannetti, Walter Geerts, Cesare Segre, Rosalba Galvagno, Marie-France Renard e Guido Davico Bonino. Il convegno è stato inoltre impreziosito e avvalorato dalla presenza dello stesso Consolo che, ad apertura del *Colloque*, ha presentato una relazione dal titolo *Pour une métrique de la mémoire* in cui, dopo un inedito *excursus* sulla storia della lingua italiana, delinea una retrospettiva sulle sue stesse opere, rilette proprio a partire dal profilo linguistico. Particolare rilievo viene dato dall'autore siciliano al problema della «cancellazione della memoria», strettamente collegato alla minaccia della cancellazione della letteratura, e soprattutto del romanzo che può però trovare «una sua salvezza o plausibilità in

una forma monologante, in una forma poetica».

Molti gli elementi ricorrenti che accomunano le varie relazioni: dal continuo intrecciarsi della dimensione privata a quella collettiva all'ormai tipico motivo del *nòstos* dell'Ulisside (che non esclude peraltro il rimando alla Telemachia), dal silenzio della scrittura alla necessità di conferire un ruolo etico alla *fictio* narrativa sino alla disamina del tema della disfatta e del disastro, quest'ultimo ben scandagliato nel denso intervento di Denis Ferraris.

Insieme all'approfondimento, sempre estremamente rigoroso e articolato, di questi imprescindibili snodi interpretativi, gli Atti offrono anche la possibilità di addentrarsi tra numerosissime proposte aggiornate e indagini verso direzioni quasi del tutto inesplorate.

Si legga, ad esempio, la relazione di Giulio Ferroni, *Une éthique de la parole*, in cui l'autore cerca di motivare l'apparente paradosso di una scrittura che esprime una forte tensione civile attraverso una parola letteraria spesso oscura, ma implicante una volontà di resistenza della parola stessa, e con essa della ragione e della verità, continuamente minacciata. La memoria individuale si salda perciò alla memoria storica e, come dimostra Claude Imberty nel suo contributo, è lo stesso motivo del ritorno alle origini ad iscriversi entro un mito personale in cui il *nòstos* è insieme regressione individuale e collettiva in un movimento pendolare tra polo malinconico e polemico. Molto ben argomentati sono anche gli studi incentrati su un confronto tra Consolo e i suoi modelli: da quello di Walter Geerts (*Consolo ou les derniers replis de la fiction*) che si sofferma sulle valenze dell'eredità sciasciana rilet-

ta sotto il segno della sconfitta, ma anche sulla destrutturazione consoliana del tradizionale romanzo storico (su cui scrive delle interessanti pagine Cesare Segre) alla disamina, compiuta da Marie-France Renard, del tema del viaggio incardinato tra Vittorini, il primo – a detta di Consolo – ad aver introdotto il movimento nella statica letteratura siciliana segnata dall'immobilismo verghiano, e l'*Odissea* omerica intesa a partire dall'elaborazione di un 'lutto attivo', generato da un senso di colpa che diviene motore della narrazione e accomuna, in particolare, il personaggio di Ulisse a quello di Gioacchino nello *Spasimo*.

Se il richiamo ad Omero è un punto di riferimento ineludibile per tutti gli studiosi, non mancano i richiami ad altri autori classici, ai tragici greci negli interventi espressamente dedicati al teatro consoliano (di Valeria Giannetti e di Guido Davico Bonino...) e ad Ovidio nel bel saggio di Rosalba Galvagno («*Male catubbo*». *Les avatars d'une métamorphose dans le roman 'Nottetempo, casa per casa'*) che si prefigge precipuamente di dimostrare, anche attraverso un'analisi serrata di alcune parole chiave, come le dodici parti in cui si suddivide il romanzo preso in esame costituiscano le variazioni narrative di un unico tema, quello del 'male catubbo' declinato sul motivo metamorfico del luponario, a sua volta modellato sui tratti fondamentali dell'immagine ovidiana del licantropo.

I vari saggi che compongono il volume ci mostrano, dunque, come la produzione letteraria consoliana sia un'immensa tessitura nella quale si mescolano gli elementi più diversi: la corposità della frase, la trasfigurazione lirica della realtà, l'*engagement*, la visione della storia e della letteratura come combinazione e

stratificazione, amalgama di elementi che producono infinite sottoscrizioni e infiniti richiami.

Consolo trae la sua linfa vitale da un'amplissima tradizione letteraria che ha una delle sue scaturigini nei testi classici, ma al tempo stesso, come preannunciato dalla Budor nell'introduzione agli Atti, acquisisce egli stesso, anche grazie alle pagine di questo volume, la sua degna consacrazione di 'classico' dei nostri tempi che non manca mai di farci riflettere sul valore inestimabile della letteratura rivolgendosi, come scrive in *Catarsi*, a quanti tra noi «crediamo che nonostante / noi, voi, il rito sia necessario, / necessaria più che mai la catarsi».

(*Novella Primo*)

ROSALBA GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004, pp. 221.

Il saggio di Rosalba Galvagno consta di otto studi in cui vengono indagate le determinazioni etiche e poetiche che hanno ispirato la «costruzione della realtà» nell'opera di Carlo Levi. In questo quadro, la categoria leviana di «realtà», lungi dal costituire quell'oggetto caro alle ideologie dei vari realismi in auge negli anni Quaranta e Cinquanta del secolo scorso, coincide piuttosto con quella che, negli stessi anni, la teoria analitica definiva *imago*, cioè la struttura psichica fondamentale del Soggetto necessaria alla costruzione della Realtà.

Facendo i conti con l'opera di Levi a partire dalla nozione di «realtà», categoria che secondo Compagnon costituisce da sempre la *bête noire* della teoria letteraria, la studiosa individua nella soggettivazione la radice profonda

dell'umanesimo leviano e quindi del suo *engagement* politico.

In virtù di questa sinopia il primo studio si occupa della figura di Narciso, capitale per Carlo Levi: il mito classico, infatti, adeguatamente risemantizzato, diventa per il torinese la rappresentazione del confronto con l'Altro da sé che è anche, ineluttabilmente, confronto con se stessi o, per dirla con Lacan, momento di coscienza riflessiva; il secondo studio, *L'oggetto incompiuto della scrittura*, si concentra su un'opera misconosciuta della produzione leviana, il *Quaderno a cancelli*, un *Diario* ed una testimonianza della malattia cui fa riferimento anche il terzo studio, *L'arabesco e l'olofrase*; nel quarto capitolo, *L'invenzione della realtà*, è analizzata la teoria leviana del linguaggio e la centralità dell'atto poetico, inteso come momento irrinunciabile di gioia e libertà creativa; il quinto capitolo, *L'arte e gli italiani*, propone un'affascinante figura dell'identità italiana intesa dallo scrittore in primo luogo come identità estetica, derivata alla nostra nazione dalla *complectio* stessa della sua storia; il sesto capitolo, *L'India: il paese delle origini*, ci restituisce un momento della ricca produzione odeporica del torinese, mentre la riflessione sulla funzione dei nomi torna nello studio *nomina numina*; l'ottavo capitolo, dal titolo *La felicità e i romanzi*, partendo da un'analisi de *L'orologio*, ne approfondisce i rinvii intertestuali, parlando di quell'amore per la grande letteratura europea del sette-ottocento che informa la riflessione teorica ed estetica dello scrittore: così, proprio nelle pagine de *L'orologio*, il riferimento all'amato Tolstoj diventa ricordo e vagheggiamento di una *complétude* esistenziale drammaticamente compromessa nel cuore bruciante del Novecento.

Il saggio di Rosalba Galvagno giova non solo ad una profonda rilettura dell'opera di Carlo Levi, lontana dalle molte cristallizzazioni critiche, ma anche a destrutturate l'eterno canone dell'*auctor unius libris*, restituendoci la ricca e per certi versi insospettata articolazione della scrittura del torinese.

(Dario Stazzone)

VALERIA GIANNANTONIO, *L'ombra di Narciso*, Argo Editrice, Lecce 2006, pp. 372.

Non si poteva davvero scegliere un tempo più adatto per pubblicare un saggio sulla cultura napoletana; e per di più in anni come questi, in cui Napoli sembra essere uscita fuori dalle coordinate storico-culturali che l'hanno resa protagonista, nei secoli passati, di una cultura dall'impronta già nazionale, quando la nazione italiana non c'era ancora, né erano nate le prime aspirazioni ideali a fare dell'Italia uno stato unitario. A far rientrare ora questa Napoli e, assieme a essa, la cultura meridionale nel flusso della storia universale, ci pensa Valeria Giannantonio, in questo suo saggio, dal titolo *L'ombra di Narciso*, uscito nell'autunno 2006 in libreria per conto delle Edizioni Argo di Lecce. Inserito nella Collana di studi e testi «Biblioteca barocca», diretta da Martino Capucci, Davide Conrieri, Pasquale Guaragnella, Gino Rizzo, quest'ultimo recentemente scomparso, il volume riunisce studi della Giannantonio «da un ventennio centrati sulla civiltà letteraria del Seicento e del Settecento di area soprattutto meridionale». Si tratta di undici saggi, dedicati a figure esemplari del panorama culturale meridionale compreso fra Manierismo e Barocco –

da Giambattista Marino a Ferdinando Donno, dagli interpreti di Dante e Tasso ad Antonio Caraccio, da Carlo Celano ad Antonio Belvedere, ad Alfonso Maria de' Liguori – nelle cui opere la studiosa individua il consolidarsi di una corrente artistica e letteraria che non proviene solo dal Barocco né approda alle sue mode, ma, precedendolo, lo continua e lo supera fino a permeare di sé Arcadia, Illuminismo e Romanticismo. Una tradizione squisitamente italiana, che sarebbe iniziata a scorrere in territorio napoletano, grazie al riaffiorare alla fine del '500 del tema umanistico dell' *ut pictura poësis* e a due eventi verificatisi sempre sul finire del '500: una doppia ristampa a Napoli della *Gerusalemme liberata* nel 1582 e successivamente, distanziati tra loro di un paio d'anni, l'edizione del 1593 della *Conquistata* e l'edizione del 1595 della *Commedia* per opera della Crusca. Ed è proprio da questi episodi, cioè dalla rivalutazione della poesia considerata nei nuovi rapporti con la pittura e la musica, e dall'imitazione di Dante e Tasso, che la Giannantonio muove per avviare la sua ricerca intorno a una stagione culturale stretta fra ansia di rinnovamento e desiderio di ancorarsi a una tradizione. Lo fa, evidenziando, nelle opere prese in esame, quelle forme e quei moduli stilistici che, ereditati dalla tradizione classicista, rivivono attualizzati nelle modernità del Barocco, come è dato, per esempio, di ritrovare nel romanzo *L'amorosa Clarice* del Donno, nelle messinscene di commedie spagnole del Celano e nella drammaturgia del Belvedere, frutto di un'ibrida mescolanza di toscanismo e barocco; ma non solo, anche nelle interpretazioni di Dante alla luce della modernità e di Tasso nel solco della tradizione, da parte di Campanella

e Noci, che avrebbero finito per influenzare non solo la futura poesia arcadica, ma anche la poesia mistica di un santo come Alfonso Maria de' Liguori. E soffermandosi ancora sulle fortune della *Commedia* e della *Liberata*, la Giannantonio fa notare come al loro consolidamento abbiano giovato l'epico poema *Imperio vendicato* del Caraccio che imita il Tasso superandolo, nel momento in cui legge la sua opera alla luce del presente piuttosto che della fedeltà al passato, e la *Bilancia critica* di Mario Zito, che considera l'autore della *Liberata* più per i caratteri innovatori della sua opera, che per il classicismo delle sue posizioni; ma soprattutto la *Galeria* e l'*Adone* del Marino, che la studiosa sottrae al linciaggio critico del Croce, scorgendo, nei suoi esiti poetici, tutt'altro che uno sgarbo alla tradizione, anzi un'ulteriore prova di riconferma della concezione umanistica da parte di un poeta che ha continuato a vedere l'uomo al centro dell'universo e perciò anche «la fonte generatrice dell'atto creativo e quindi il principale emulatore dell'armonia universale». Non sorprende affatto allora se la Giannantonio scrive che «l'evoluzione verso il Barocco, in tale contesto, non si qualificò» mai come una cultura in contrasto con le regole del classicismo, ma, al contrario, avrebbe finito per attualizzare con le sue istanze riformatrici la tradizione, orientandola verso il superamento della *cultura del doppio* che l'opera del Tasso aveva lasciato in eredità, non solo alla poesia e ai suoi cultori, ma anche all'ermeneutica dei testi della tradizione. Per questa via, il Barocco non fu una carta giocata lontano dal mazzo, o più semplicemente un'espressione culturale di cattivo gusto dell'arte, come lo dipinse la nostra tradizione. Fu, invece, un inve-

stimento per l'avvenire, che non solo non dovette combattere contro il passato, ma permise addirittura di non sperperare la tradizione classica così come è stata ereditata dal Tasso. Un barocco, insomma, ricco di meriti, questo ripensato da Valeria Giannantonio, che non solo non avrebbe mai mandato all'aria la tradizione, ma, lavorando su di essa e coinvolgendola continuamente nei riti delle sue trasgressioni, l'avrebbe consolidata nel segno di una riformulazione tanto dell'impressionismo intellettualistico dell'*ut pictura poësis* quanto dell'espressionismo mariniano, conferendo alla cultura napoletana dignità di storia, oltre che capacità di progetto e di azione riformatrice; ma anche di formazione di una nuova figura di intellettuale all'interno di una civiltà fra Sei e Settecento che cominciava ad avere al centro della sua riflessione non più la natura, ma l'uomo (*l'ombra di Narciso*), alle prese con il dramma eterno del mistero dell'esistenza. Non un Barocco come ebbe a definirlo il Getto: «una religione e una filosofia di crisi». Questa della Giannantonio è una civiltà in salute, storicamente operativa, con tanto di radici culturali alle sue spalle, e tanto di nuove strategie per l'avvenire, o, per dirla con la stessa studiosa, munita di «una linea di indirizzi, mai dimentichi dei risultati in precedenza conseguiti». Un saggio così pensato, rivolto a una riconsiderazione integrale del Barocco, non solo mancava, ma forse era anche atteso negli ambienti della nostra Critica, se Marziano Guglielminetti ancora sul finire degli anni Ottanta, facendo il punto sui contributi al Barocco in Italia, sul Dizionario Critico della Letteratura Italiana diretto da Vittore Branca, pur apprezzando quanto avessero scritto fino a quel momento Ezio Raimondi, Mario

Costanzo, Franco Croce, Carmine Jannaco, ma anche egli stesso, lamentava che mancava ancora «quell'indagine preliminare sui centri di cultura e sulle istituzioni letterarie che sola potrebbe dare a questo desiderio l'indispensabile verifica sociologica». Mancava anche un saggio come questo, aperto alla storia, alle strutture letterarie e all'ambiente.

(Giuseppe Leone)

DONATELLA LA MONACA, *Poetica e scrittura diaristica: Italo Svevo, Elsa Morante*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta – Roma 2005, pp. 246.

Qual è il «filo rosso» che attraversa le «contraffazioni» sveviane e i «sortilegi» della Morante? Cos'è che accomuna l'ironica «confessione» di Italo Svevo alla «logica visionaria» della scrittrice romana? Dopo aver esaminato il rapporto tra *fiction* ed autobiografia nell'opera di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (Salvatore Sciascia Editore, Roma 2004), Donatella La Monaca prosegue la sua indagine nei territori ibridi della scrittura autobiografica rivolgendosi ancora una volta la sua attenzione a due narratori esemplari del moderno panorama letterario nostrano quali Italo Svevo ed Elsa Morante.

Il legame tra scrittura privata e finzione, nonostante la divaricazione temporale, costituisce per entrambi il motore essenziale della macchina narrativa e, come sottolinea in maniera pertinente Donatella La Monaca, lo studio attento della produzione saggistica e creativa dei due autori ha fatto emergere «snodi, anche cronologici, cruciali nel progressivo approfondimento di una «poetica diaristica», in cui il rapporto tra scrittura privata e invenzione si fa stretto e consapevole».

Il testo, suddiviso in due fitti capitoli, affida la prima parte all'analisi del laboratorio sveviano. Il minuzioso lavoro di analisi testuale condotto dalla La Monaca prende in esame l'intero *corpus* della produzione dello scrittore triestino; in particolare, tra i brani scelti, sono ripresi soprattutto alcuni passaggi del *Diario per la fidanzata*, dell'epistolario e di una certa produzione saggistica. Queste pagine sono poi messe «a confronto» con la coeva produzione narrativa di Svevo: per dichiarata e motivata scelta dell'autrice, per quel che concerne la produzione creativa dell'autore, si fa riferimento esclusivamente alla scrittura dei racconti perché è in questi, più che nei romanzi, che è più evidente la contaminazione, l'ibridazione del dato biografico con la «menzogna» narrativa; un procedimento complesso e in parte inconsapevole e che, nel corso dell'evoluzione e della definizione della poetica sveviana, diverrà sempre più cosciente raggiungendo, con *La coscienza di Zeno*, il grado più alto di «consapevolezza metaletteraria». L'autrice, a questo proposito, individua addirittura una data, il 1919, decisiva per la precisazione di quella «poetica diaristica» di Svevo: a partire da quel momento, infatti, si registra la svolta della sua narrativa in una oggettivazione più cosciente del proprio vissuto.

Il secondo capitolo, invece, è dedicato alla Morante; come per Svevo, anche qui si tiene conto della produzione privata e saggistica dell'autrice (*Diario del 1938*, le *Lettere ad Antinò*, l'articolo *Sul romanzo*) messa in relazione, a sua volta, con i racconti scritti nel triennio 1937-1940: emerge, da questo accostamento, un'indubbia sintonia, sia tematica che formale, tra scrittura privata e produzione narrativa in cui paiono affermarsi quei

motivi fondanti della sua opera – la morte, la solitudine, l'orrore per la decadenza fisica, il timore della vecchiaia, la riflessione sull'infanzia e sul peso delle figure genitoriali – che troveranno poi una più armonica sistemazione nei romanzi successivi.

L'accostamento e il conseguente confronto tra le produzioni dei due autori evidenzia, a dispetto della loro «lontananza» generazionale, non poche affinità per ciò che concerne le tematiche affrontate e le procedure di composizione creativa; un dato su tutti è particolarmente interessante: in Svevo, come nella Morante, l'inconscio e il movimento onirico godono di un'indubbia e notevole suggestione, del resto, come ricorda l'autrice, tutto il diario del 1838 «si snoda come una avvicendamento di esperienze oniriche».

Questo testo, così denso e puntuale, conserva infine una ricca appendice bibliografica utilissima per chi volesse avvicinarsi allo studio della scrittura autobiografica, un complemento che assegna al testo di Donatella La Monaca un merito ulteriore e non secondario.

(Laura Cannavacciuolo)

ALFONSO MASCIA, *Così si PENSA e si DICE. Filastrocche, modi di dire, motti baselicesi*, Tipografia Graffiti di F. A. Covotta, Paduli 2005, pp. 231.

«Finora il genere umano è passato attraverso due grandi ondate di cambiamenti, ognuna delle quali ha cancellato gran parte delle culture o delle civiltà preesistenti e le ha sostituite con modi di vivere inconcepibili per le generazioni precedenti. La Prima Ondata di Cambiamento – la rivoluzione agricola – ha impiegato migliaia di anni per esaurirsi. La

Seconda Ondata – l'avvento della civiltà industriale – ha impiegato soltanto trecento anni. Oggi il corso della storia è sempre più accelerato ed è probabile che la Terza Ondata attraverserà il mondo e si esaurirà in pochi decenni. Noi che ci troviamo sulla terra in questo momento esplosivo avvertiremo, pertanto, il pieno impatto della Terza Ondata durante le nostre vite. La Terza Ondata ci tocca tutti, perché lacera le nostre famiglie, fa vacillare la nostra economia, paralizza i nostri sistemi politici, distrugge i nostri valori. Mette in discussione tutto il vecchio sistema di potere, minaccia i privilegi e le prerogative delle attuali élite e costituisce lo scenario sul cui sfondo si svolgono le lotte di potere di domani» (Cfr. A. Toffler, *La Terza Ondata*).

Con questo passo Alvin Toffler sociologo e futurologo americano ci sintetizza, con poche pennellate, il nostro passato lontano e recente e ci introduce nel mondo di oggi.

Ed il mondo di oggi, come si dice da ogni parte, è caratterizzato dalla complessità. Ad illuminarci su questo termine è il francese Edgar Morin, uno dei più grandi pensatori del nostro tempo che, nell'*Introduzione al Pensiero complesso*, così afferma: «Noi chiediamo legittimamente, di rivelare le leggi che lo governano, di dissipare le nebbie e le oscurità, di mettere ordine e chiarezza nel reale. La parola complessità, dal canto suo, non può che esprimere il nostro disagio, la nostra confusione, la nostra incapacità di definire in modo semplice, di nominare con chiarezza, di mettere ordine nelle nostre idee».

Questa seconda citazione ci offre l'occasione di volgere lo sguardo intorno a noi per vedere cosa succede e, di conseguenza, per capire al meglio il valore del-

l'opera *Così si PENSA e così si DICE* di Alfonso Mascia che va a collocarsi nel panorama socio-culturale ed antropologico della piccola comunità baselicese e ne oltrepassa i confini in un discorso di rete.

Oggi, siamo circondati da tecnologia sempre più avanzata. Ce ne serviamo per il lavoro, per il tempo libero, per lo sport... Abbiamo inventato nuovi strumenti di lavoro, nuove professioni e nuove professionalità. Abbiamo una diversa alimentazione, un nuovo modo di vestire, seguendo mode che si susseguono e si incalzano. Coltiviamo nuovi hobbyes. Siamo immersi in nuovi ritmi di vita, più frenetici, più caotici.

Affrontiamo nuove criticità, nuove conflittualità. Viviamo il tramonto dei valori fondanti in nome di un relativismo diffuso e di un vuoto nichilismo. Assistiamo alla disintegrazione culturale con conseguente spezzettamento del sapere e la grave disgiunzione tra la cultura umanistica e la cultura scientifica: «La prima è come un mulino privo di grano da macinare, la seconda manca di capacità riflessiva sui problemi globali e impoverisce per questo la reale capacità di problematizzare la realtà» (Morin, 1999).

I mass media, in particolare, svolgono un ruolo avvolgente, condizionante, asfissiante ed omologante. I modelli che propone sembrano far parte della realtà, ma non appartengono alla realtà di tutti i giorni.

In questo scenario, delineato molto fugacemente, oggi presentiamo il nuovo lavoro di Alfonso Mascia *Così si PENSA e si DICE*. A qualcuno questo libro potrebbe apparire fuori dal tempo. Estraneo alla postmodernità. Roba da terza età.

E poi, per giunta, un testo in dialetto! Cos'è un dialetto? È un «sistema linguistico», di solito, subordinato ad un

altro sistema linguistico affine. Un es.? L'italiano e il napoletano, il veneto, il pugliese, il siciliano, il baselicese... La vitalità di un dialetto è fondata, allora, sulla base della sua attualità. Nel suo continuo processo di conservazione/innovazione. Il dialetto, possiamo affermare senza ombra di smentita, è la «storia di parlate mai scritte». Scrivendo allora la «parlata» si fissa il momento storico di un dialetto, le sue influenze culturali, la sua vivacità interna, il suo livello di innovazione o di conservazione.

E questo è il primo merito di questo libro: fissare il momento storico del nostro dialetto.

Ed oggi l'autentico dialettologo del dialetto baselicese è Alfonso Mascia che considera questo lavoro una derivazione della precedente opera sul dialetto, il dizionario, con grammatica ed appendici, di 712 pagine, edito a maggio del 2001 e che segue a distanza di oltre un decennio *Fortore su il sipario*, una raccolta di opere teatrali, sempre, in vernacolo.

Scorrendo il testo ci accorgiamo subito che molti termini sono in disuso. È, questo, il segnale forte che il baselicese sta conoscendo una fase di innovazione. L'istruzione, la comunicazione massmediale ed i contatti sempre più diffusi e resi quasi quotidiani con altre realtà stanno togliendo alla nostra parlata le caratteristiche che possedeva fino a non molti anni fa. È, quindi, un patrimonio che sta registrando una innovazione, come già detto, ma che rimarrà qual è oggi, per sempre, attraverso le opere di Alfonso Mascia.

Il dialetto. Il dialetto è stata ed è la comunicazione peculiare di una popolazione. Ed in questa comunicazione racchiude tutto il suo vissuto. In dialetto una persona tesse relazioni. Con il linguag-

gio dialettale vive la quotidianità dell'esperienza lavorativa. In dialetto permea la formazione delle nuove generazioni. In dialetto registra i momenti lieti e tristi della storia personale e della sua comunità.

In dialetto racchiude il suo mondo. Un mondo costituito da sacralità, da insegnamenti, da rapporti con il mondo naturale, vegetale, animale... Insomma, in dialetto si «PENSA» e si «DICE».

Il titolo, quindi, è quasi un invito all'introspezione per constatare come il pensiero, connotato dal primo linguaggio appreso, sembra precedere la parola e porsi con essa in perfetta interdipendenza diacronica e sincronica.

Tutto questo vissuto intriso di pensiero ed oralità, attraverso la circolarità della comunicazione, esprime la quotidianità della vita. E la quotidianità della vita si snoda attraverso esperienze pregnanti, relazioni, interazioni, conquiste da trasmettere agli altri membri della comunità per arricchirne, in modo semplice, facilmente memorizzabile e leggibile tutto il patrimonio del contesto vitale, per dirla con Bronfenbrenner. Questi, seguendo un orientamento ecologico nello studio dello sviluppo umano, chiama le varie situazioni ambientali che si verificano in una comunità mesosistema.

Il mesosistema, che segue al microcosmo familiare, in effetti, non è altro che l'insieme di tutta una serie di collegamenti diretti ed indiretti e di transizioni ecologiche da una situazione ambientale ad un'altra, all'interno di una rete sociale.

In sintesi tutto questo rappresenta la vita di una comunità. I proverbi, i modi di dire, gli aneddoti sono, allora, la sintesi e l'essenza di questa vita comunitaria e ne costituiscono la «cultura popolare».

Essi, oltre ad essere facilmente

orecchiabili, possono trovare riscontro in tante condizioni di vita vissuta e racchiudere una «moralità» regolatrice sperimentata e trasmessa di generazione in generazione. In tal modo la cultura popolare esprime anche un suo «mondo valoriale» di riferimento che attinge, anzitutto, dalla cultura dominante in un certo periodo storico e dalla religiosità.

Il tutto ritorna nella quotidianità ed emerge attraverso l'esperienza, giorno dopo giorno, registrando il verificarsi di accaduti, di situazioni, di fenomeni favorevoli o sfavorevoli.

È questo il secondo merito di questo libro: custodire e trasmettere, cioè, elementi delle varie culture dominanti che si sono stratificate e conservate nel corso dei secoli.

Il terzo merito deriva direttamente dal secondo e lo possiamo individuare nella possibilità che ci offre il testo di riscoprire le radici della nostra identità.

Oggi si va alla ricerca della propria identità. Si tende, oltre alla ricerca, alla conservazione della propria identità, quale caratteristica propria, specifica, quale connotazione del nostro modo di porci, quale elemento di differenziazione dagli altri, quale tessuto relazionale, quale «senso» e «sostanza» del nostro essere comunità. Come si possono, allora, oggi conciliare il «localismo» e il «senso di appartenenza», che si riscoprono e ci si sforza di custodire gelosamente, con la tendenza generalizzata alla globalizzazione e, quindi, al conformismo ed all'omologazione verso i quali ci spinge l'universo mediatico?

Uno slogan recita: «Pensare globalmente ed agire localmente».

Quest'inizio di terzo millennio ci pone a confronto e ci invita ad interagire con il mondo intero. Allora, dobbiamo

abbandonare il nostro abito e vestirne uno anonimo, uno che non ci appartiene? No, sicuramente no.

Oggi il nostro «senso di appartenenza» si misura continuamente con «altri sensi di appartenenza», in particolare mediatici. Però, a differenza del passato, la nostra identità è obbligata a prendere. Manca lo spazio per dare. E, nel prendere, non si appropria, troppo spesso, solo di ciò che le è utile e la fa crescere. Difficilmente è in grado di selezionare l'oceano di proposte dalle quali si trova circondata e schiacciata.

Oggi, la nostra identità, o quello che ne rimane, è incapace di custodire ed, ancor di più, esportare ciò che la connota e potrebbe, probabilmente, essere utile agli altri.

Due sono i grossi rischi che stiamo, oggi, correndo: 1) perdere completamente la nostra identità, quindi cadere nell'anonimato; 2) diventare solo dei numeri, necessari alle politiche aziendali ed alle multinazionali per programmare ed aumentare i profitti.

Prima la società era chiusa e tutto ciò che eventualmente la turbava veniva respinto. Si poteva, con la forza, anche soccombere, cambiare dominatore, ma il patrimonio comunitario continuava ad essere gelosamente custodito o, al più, si arricchiva di «innovatori». Oggi, la società è aperta e si può diventare, molto facilmente, preda e vittima di quello che viene dichiarato «progresso». C'è il pericolo di scomparire. E, scomparendo, non ci proietteremo nel futuro per quello che siamo e costruiamo, ma nel modo in cui altri sono e costruiscono per noi. E gli altri stanno costruendo un mondo basato esclusivamente sulla logica di mercato. La soluzione non è facile.

Si può tentare di concretizzare lo slo-

gan «Pensare globalmente, agire localmente» a cui accennavamo prima. Sforzarsi di aprire la mente al mondo e, contemporaneamente, agire per la conservazione e l'evoluzione del nostro senso di appartenenza, per uno sviluppo sostenibile ed il maggior benessere possibile di ciascuno.

Ma torniamo al testo per analizzarlo più da vicino.

Il libro si presenta semplice e giovanile nella copertina e nitido nei caratteri, di facile approccio e, quindi, di facile lettura. Si apre con una prefazione in cui l'autore spiega l'origine e le finalità del lavoro che, secondo l'autore: 1) trae origine dal vocabolario del dialetto baselicese del 2001; 2) ha lo scopo di «raccolgere, tradurre, eventualmente spiegare, sistemare per argomenti alcuni modi di dire e motti [...] usati solitamente dai Baselicesi»; 3) il tutto contiene la «cultura dei Baselicesi, che scaturisce dall'esperienza di vita e che si è trasmessa di generazione in generazione».

Seguono *Brevi note sulla fonetica del vernacolo*, al fine di pronunciare correttamente i termini dialettali e rendere il contatto con il dialetto meno ostico. Subito dopo troviamo le *Filastrocche*, destinate per la maggior parte al mondo infantile. Il lavoro si suddivide in ben cinquantasette argomenti, i più impensati. Parte da «L'abbondanza e la scarsità», primo argomento, e termina con «I vizi ed i capricci», ultimo argomento. Il testo si chiude con un'Appendice che comprende le Locuzioni al di fuori degli argomenti, locuzioni sia di tipo augurale, sia senza senso, sia tipiche della nostra parlata.

Leggere *Così si PENSA e si DICE* è come intraprendere un viaggio nel mondo comunicativo baselicese e nel suo patrimo-

nio lessicale e socio-culturale-antropologico e storico. Perché un viaggio?

Perché scorrendo le 226 pagine non c'è da annoiarsi. Anzi si sorride con facilità, francamente ci si diverte e con immediatezza balzano alla mente quegli stessi proverbi o quei motti o quei modi di dire detti o ascoltati in qualche occasione. E, se letto tra amici, vengono ricordate tante esperienze vissute, sia personali, che collettive che hanno caratterizzato il nostro e l'altrui vissuto.

Il testo, sempre attraverso il suo contenuto, stimola a rievocare persone care che amavano o amano ripeterci questo o quel proverbio ed, in questo modo, ci consigliavano e ci consigliano per indirizzarci saggiamente lungo l'aspro sentiero della vita. Ci vengono alla mente parenti ed amici le cui caratteristiche corrispondevano o corrispondono a quanto si va leggendo. O ci consentono di «fare la fotografia» a qualcuno, da un forestiero ad una persona conosciuta...

Il viaggio inizia e ci immergiamo nella realtà della civiltà contadina, nella sua interezza. Qui ritroviamo, pagina dopo pagina, in un mondo fatto di ironia, di sentenziosità, di modestia, di povertà, di sofferenza, di cose semplici, di contraddizioni, di crudezza, di umori variabili, di colori sgargianti e tenui, allegri e tristi..., di rapporti con la natura, con gli animali fedeli compagni di gioie e di mestizia, di duro lavoro e di limitato riposo.

Ed i moralismi che serpeggiano un po' ovunque riportano alle favole di Fedro, a quei raccontini brevi conclusi sempre da un insegnamento. Sicuramente queste favole hanno permeato la parlata popolare e l'hanno «innovata» entrando nell'immaginario popolare da un punto di vista etico. Perché proprio gli animali? Perché, afferma l'autore, «con

gli animali» si vive in simbiosi e che talora vengono calunniati, si colgono indoli, tendenze, attitudini e si notano le analogie, i paralleli e i punti di riscontro con le virtù ed i difetti umani... Di qui l'affinità che hanno i motti con il genere letterario della favola porta spontaneamente al richiamo del favolista Fedro (sec. I d.C.), maestro nel far agire e parlare gli animali con le conseguenti riflessioni morali. (p. 4).

Ed il prof. Mascia opera numerosi collegamenti con la favolistica di Fedro. Altro arricchimento per il lettore sono i continui riferimenti storici o i vari riferimenti ad abitudini e consuetudini locali. Queste integrazioni contribuiscono a contestualizzare al meglio i proverbi, ci introducono in spaccati di vita paesana ed evidenziano possibili origini e contributi dati alla «cultura popolare». Proseguendo nel viaggio, ci soffermiamo sui vari argomenti come tante tappe, tante fermate nel corso del nostro viaggio.

Passiamo, per il piacere di fare nuove scoperte, dall'affarismo, ingordigia, egoismo (*Nò mène quatte si non cògghje òtte – Tenè na mana lunghe e una còrte*), all'apparenza ed alla sostanza (*Fa remòre de fròffece e sènza lane – Te canòsce pire a la vigna mije*), alle beatitudini (*Chi sparte ave la megghja paerte – Male che adda dà e viate che adda avè – Occhje ca nu vède; còre ca non desidère*), al bene e al male (*Lu bène vè da n'atu bène – Chi cu 'nganne va 'nganne tròve*), ai consigli (*Li cunzìglje cchiù bòne so chidde ca 'nze pàjene – S'adda purtà la vacche addò sta lu pane*), al denaro (*A uste se pàjene li débete – Avènne, putènne, pajènne*), al

diavolo (*lu diàule le fa e lu diàule le scròpe*), alla dissacrazione dei valori (*Chi va deritte càmpe afflitte – Chi nevòzje càmpe e chi fatìje mòre*), ai dritti ed agli sciocchi (*Si tutte li ucèlle cunuscèssere lu ràne... è mò se metèsse – Chi tè nu còmmede e nò 'nze ne sèrve non tròve cunfessòre ca l'assòlve*), all'educazione (*Chi non sènte a chi jè ròsse po' se tròve inte a lu fòsse – Li mazzate fànne ì lu ciucce pe la vije*), alla famiglia ed al parentado (*Case sènza sòle ce tràse lu mèdech e lu cunfessòre – Povere chèdda case addò la jaddine cante e lu jadde tace – Prime li dènte e po' li parènte*), alla maldicenza (*Fa male cchiù na paròle can u staffe o na mazzàte*), alla morte (*Si la mòrte tenèsse criànza, èssa murì prime chi sta 'nnanze – Triste chi mòre ca chi càmpe se cunzòle*), alla religiosità (*Lu mmàle cuèrnàte le cuèrne Dije – Cròna lunghe: cuscènzia còrte*), ai signori ed ai poveri (*Chi sèrve a li signore 'mpagghiàre mòre – Lu jurnatère, si magne lu jurne, non cène la sère*)...

Sono questi solo alcuni esempi di tutto ciò che si può trovare in questo libro. Noi crediamo che sia un libro utile da conservare in ogni casa. L'autore afferma: «Tale eredità del passato, considerata sottocultura fino a ieri, oggi è rivalutata dalla paremiologia», cioè dallo studio dei proverbi. È, quindi, un patrimonio da non disperdere, ma da custodire, da tutelare e da valorizzare a pieno titolo.

(Aldo Lepore*)

* Il Prof. Aldo Lepore è deceduto in Baseli-ce il 12 febbraio c. a.

NARRATIVA

(a cura di Laura Cannavacciuolo)

MARIA GRAZIA CIANI, *Storia di Argo*, con una nota di C. Magris, Marsilio, Venezia 2006, pp. 80, € 9,00.

Epifanie dovunque. Allucinazioni. Ombre.

Maria Grazia Ciani, grecista, è autrice d'una delle più originali opere di quel genere che, non senza poco semplificare le molte prospettive e i differenti approcci, chiameremmo, di volta in volta, autobiografia o memorialistica.¹ *Storia di Argo* è, nella definizione di Magris, «Il racconto di un esilio».² Narrazione per accenno della fuga dalla martoriata terra natia e della perdita di quegli affetti che ora, nel *qui* della storia, lambendo l'indecifrabile rischiano l'indicibilità, l'opera della Ciani ripercorre le tappe di un per-

corso improvviso e improvvisato – potrebbe essere altro, l'esilio? – dall'Istria a Venezia; dalla terra che lo sguardo ferma nel primo ricordo, terra materna che il mare esclude («ignoro quella che, un giorno, sarà per molti la grande via di fuga. Ho cancellato il mare», p. 11), all'acqua costretta tra le pietre della città lagunare: «La città dell'esilio fu una città d'acqua. Acqua e pietre» (p. 57); scrive Maria Grazia Ciani: una città «teatro che è giostra o acquario, secondo le ore la luce le stagioni» (p. 60).

Storia di un singolare *nostos* della memoria le cui peripezie consistono nello sfiorare, nel toccare appena, l'epicarmo di un ricordo intangibile e insieme avvertibile poiché *vissuto*, è la memoria stessa a farsi punto d'approdo, in un orizzonte sempre mal commisurato al passo dell'esperienza dell'autrice. Il resto è alle spalle: «Anche in questa nuova città i miei orizzonti sono limitati. Anzi, inesistenti. Lo sguardo si stacca a fatica dai piedi che procedono in fretta, un passo dopo l'altro. Così cammino, così vivo. I ricordi, piccoli e grandi, sono banditi. Pesano tuttavia come pietre. E come pietre li chiudo in un sacco immaginario e li metto da parte. Dove, non so, ma so come ritrovarli. Intanto procedo più leggera. Dentro di me non porto niente. E non sogno mai: né il paese, né la casa con la terrazza, le scale, la tettoia. E neppure York» (p. 59).

– il resto, nel buio *comune* all'infanzia, «Non inquietante, ma impenetrabi-

¹ Attilio Motta, occupandosi recentemente della stagione memorialistica novecentesca e ponendo al centro delle proprie indagini una nutrita scelta di scritture a firma di eminenti rappresentanti del mondo universitario umanistico italiano e non, ha giustamente premesso che «Il solo utilizzare in sede critica l'aggettivo «autobiografico» o il sostantivo «memorie» implica un'assunzione di responsabilità linguistica e concettuale equivalente al peso delle distinzioni e delle nomenclature finissime che hanno attraversato e, in un certo senso, contribuito a formare, la ricca tradizione esegetica occidentale sulle scritture del sé» (in A. MOTTA, *L'intellettuale autobiografico. Memorie di critici ed eclissi dello spazio pubblico*, Manni, Lecce 2003, p. 11): chi scrive fa suo l'avvertimento mottiano e si assume la responsabilità di trattare qui sommariamente i vincoli che legano le diverse accezioni di questa peculiare produzione letteraria.

² C. MAGRIS, *La vita come sottrazione*, in M.G. CIANI, *Storia di Argo*, Marsilio, Venezia 2006, p. 75.

le», è anche la storia di un vincolo, una storia d'amore la cui «trasmissione [...] fu immediata e muta» (p. 17): è il racconto – il mito – di Argo. Ecco che in questa memoria c'è spazio ancora soltanto per York, orma di un Argo appartenuto ad una bambina, che i marosi della fuga e della vita cancelleranno, tenderanno di cancellare per sempre: «Ad un certo punto, ci fu un cane» (p. 13); il simbolo, ancora con Magris, di quella «nuda verità dell'esistenza» che «si condensa nell'irredenta e irredimibile esistenza animale nella sua assolutezza così contigua all'indifferenza e al nulla».³ L'opera è scrittura di questo spazio sospeso tra la terra, il mare e «Un piccolo cane spaurito, nel cappello di una bambina ammutolita dalla responsabilità tutta nuova. Travolta da un sentimento nuovo» (p. 17); è l'affermazione di un tradimento, di un mancato ritorno.

Per questo motivo *Storia di Argo* è un libro importante, poiché lascia più di quello che, solitamente, ci si attende lasci, nel mare degli accadimenti novecenteschi, l'opera autobiografica che si incentra sulla memoria di un esodo, ovvero su di un tema connotato da una mole stupefacente di pubblicazioni che negli ultimi decenni paiono segnare una peculiare modalità di ripensamento del secolo ventesimo che nell'elaborazione del testimone riconosce, o tenta di riconoscere, la cifra morale del vivere nella storia.⁴ «Sono nata a Pola nel 1940 ma ho passato gli anni della guerra a Gallesano, un paese vicino a Pola [...]. Là i miei nonni materni avevano una piccola attività industriale, dei terreni, una casa. Esule

dall'Istria nel '45, la destinazione fu Venezia. Sono tornata in Istria due volte [...]. Non credo che vi tornerò mai più. Tutto quello che è accaduto in quegli anni mi segue come un'ombra molesta da cui vorrei staccarmi, che vorrei tenere lontana da me, senza riuscirci» (p. 71).

Maria Grazia Ciani, alla fine dell'opera, si presenta in questo modo al lettore, tacendo molto di sé e della sua attività di studiosa dell'antichità e, ad una osservazione attenta, non sfuggirà che la filologa antichista allude – non a caso, è probabile – ad una sola dimensione del ricordo d'un tempo: «dei terreni»; «una casa»: dimensione che anticipa e supera le circostanze singolari dell'esistenza, come ad avvisare che in *Storia di Argo* non si rintraccia la storia *documentata* ma il segno, i *segni*, che questa incide all'altezza di un profondo dove ad immagini nitide si sostituiscono dunque ombre, impossibili persino da contenere nei tratti paradossalmente concreti del sogno, inquietanti e moleste. Il rimanente è infine puro accidente simbolico che supera la storia, scardinata dalla cristallizzata sostanza di un'epica *minore* al cuore della quale ciò che ancora lavora, *produce*, è, allusivamente, *solo* mito. Quello che qui anzitutto si narra, allora «È la descrizione del mio paese, il luogo dove sono nata, la radice della mia vita. Un luogo di bellezza e di pace di cui tuttavia ho perduto ogni traccia, nella memoria. Che non è mai tornato a me, neppure in sogno» (p. 8), la descrizione, insomma, di un *luogo delle madri* che ospita le tombe «di terra e di pietre, di «cose» – prototipo di tutte le cose su cui si attua il possesso – che non muoiono come gli uomini, ma che contengono in sé la morte (nelle quali gli uomini hanno fatto entrare la morte) poiché sono state astratte dal contesto e

³ MAGRIS, *op. cit.*, p. 77.

⁴ Si vedano le acute considerazioni sul «testimone morale» in A. MARGALIT, *L'etica della memoria*, Il Mulino, Bologna 2006.

dalla vicenda della natura, isolate come sostegni a-storici ed extra-naturali di affetti articolati e conchiusi in forme innaturali». ⁵

Della sottile confidenza dell'opera con la consuetudine della studiosa di cose antiche e *in primis* d'epica arcaica – universo sospeso di gesta e di *gesti* – non si può non accorgersi. È la scrittura ad offrirne la prova più certa, attraverso un'attenzione al *levare* più che all'abbondare, al commuovere, al mero informare; sino a cogliere la suggestione jesiana secondo la quale «ogni presente, ogni epoca, è un'aggressione della morte contro la vita e si attua in esistenza di morte. Ma il ritmo di codeste aggressioni, di codeste ripetute epifanie di esistenza di morte, è il pulsare stesso della vita, la quale nella sua globalità circonda le epifanie dell'esistenza di morte, non trae da esse impalcatura portante, ma conferisce ad esse solidità con la sua presenza circondante: è una sorta di carne dura che circonda uno scheletro morbido». ⁶

Tanto ha ragione Claudio Magris quando sottolinea come il ruolo fondamentale che qui gioca la pratica della sottrazione (cioè una tecnica raffinata e preziosa quanto ad esito dello scarno addobbo di una scrittura che si vuole essenziale) divenga «la sostanza stessa della rappresentazione, l'oggetto e insieme la musica del narrare, l'assenza assunta a elemento costitutivo della vita, del suo senso latitante e del suo racconto», ⁷ quanto sarà necessario riconoscere come, da subito, la materia di *Argo* (un palinsesto che richiede sia la partecipa-

zione emotiva su un piano che è proprio del coinvolgimento simpatetico con l'oggetto di una memoria, sia un'elaborata, sofisticata, tecnica di graduale e puntuale presa di distanza dal magma incandescente e incontenibile di quella memoria) che qui si è trasformata in scrittura, in *segno* cioè, non possa trovare altrimenti la propria necessaria esplicitazione se non mediante un esercizio ricercato, al limite del filologico e non sorprende, di una messa a fuoco soltanto di ciò che rappresenta e può rappresentare, riuscendoci, il nucleo delle esperienze, finendo così con il lasciare il resto, il *restante*, a margine.

Se si volesse giocare con le parole, si potrebbe riconoscere questo margine – al contempo, comunque, mai *marginale* – con *la coda dell'occhio*. Quell'occhio, allora, che è artefice dello sguardo personale, intimo e riflessivo dell'autrice, che qui, insieme al silenzio, sostiene l'architettura della narrazione, finendo con l'ovattare e costringere in placenta l'esilio dell'esule, emarginandolo dall'universo *fuori* da esso ma, forse, proteggendone la caratteristica erranza, occhi alla terra. Infatti: «è come se guardassi attraverso le palpebre chiuse. In realtà, non ho orizzonti» (p. 10). E, ancora: «Non ho orizzonti [...] io non alzo gli occhi e il mare non lo vedo. Guardo sempre in basso o all'indietro» (p. 11): guardare è sforzo, ricerca sofferta mai paga: verifica della condizione di chi *sa* un lido, adesso, ma ricorda e conosce il proprio dall'*altra parte* seppure dello stesso mare.

Opera singolare e rara, dove la memoria gioca un ruolo per molti versi inedito rispetto alla tradizione del genere nel Novecento, *Storia di Argo* tenta all'affermazione che non è importante riconoscere i semi di una germinale letteratura *in potenza*, ovvero l'entrare di fatto – o

⁵ F. JESI, *Bachofen*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 49.

⁶ *Ivi*, p. 43.

⁷ MAGRIS, *op. cit.*, p. 74.

meno – nella tradizione memorialistica del secolo ventesimo, ma riconoscere – appunto, e soltanto – la cifra immediata, essenziale, di quest'opera dal momento stesso che *Storia di Argo* sceglie una via nuova per la narrazione autobiografica, optando per l'imitazione di uno degli aspetti caratterizzanti di un paesaggio che la Ciani, con ogni evidenza, riconosce proprio, offrendo in tal modo al lettore una scrittura carsica unica nell'orizzonte, sebbene terso, delle memorie letterarie degli eventi drammatici del secolo trascorso.

Il carsismo della scrittura di Maria Grazia Ciani funziona come fenomeno erosivo di una narrazione che si fa, dunque, sottile e affilata al limite del tagliante, esattamente come quello della «lama che incide con cautela, ma su carne viva» (p. 38) alla quale Ciani allude, in riferimento al rumore della catena del cane York, al suono del ricordo.

Narrazione scarna è quella di quest'opera, che pari alla parola arcaica del mito riesce appieno a cogliere in un sol crisma molto, forse tutto, di una terra aspra, scoscesa, anticamente cruda e primitivamente violenta *oltre* la storia che non è, pertanto, che accidente drammatico nel quale l'individuo viene catapultato, avendone in cambio un'*idea* più che un *discorso*, un'orma per un passaggio: «(Una bambina con un coltello in mano. Continuo a vedere in questo gesto, impulsivo ma spontaneo, l'antica, e sempre rifiutata e rimossa, eredità del sangue slavo. È iscritta nelle cellule, non si può estirpare)» (p. 33). Oltre e forse contro la mole impressionante della tradizione memorialistica del Novecento, *Storia di Argo* prende le mosse dalla constatazione che il ricordo è un corso d'acqua ctonio, segreto, carsico appunto: ciò

che si sa, perché si è vissuto, scorre nascosto riaffiorando dal manto pietroso, duro, della corteccia che gli individui talvolta scelgono a protezione di sé e dei propri mai pacati traumi.

La memoria che sovente il Novecento nutre di esodo e di esilio – condizioni però sempre al plurale, rammenta l'autrice – è invece per lo più un fiume dal letto ampio, un corso esteso di pianura e un fiume in piena nel quale è richiesto d'immergersi calando mani, braccia, labbra e volti. Quello di farsi travolgere è l'atteggiamento che le memorie tragiche dell'ultimo secolo hanno richiesto all'osservatore interessato, al testimone in seconda, il testimone *comodo*, ponendolo così al centro del frastuono che viene dall'acqua abbondante del ricordo, dalle grida, dalle sgrida morali che colgono la storia sempre quale rito della conoscenza, formulabile non appena la si possa sintetizzare, non appena la si possa rendere a segno decifrabile, certo ma *riposante in se stessa: storia-simbolo* dunque, in un'accezione bachofeniana, dove – di contro – questa memoria *da* filologo in confidenza col mito ha imparato però ad attendere rilksianamente i ricordi per accoglierli, dal momento che ricordare di per sé evidentemente non basta, ma «Occorre saperli dimenticare, i ricordi, possedere la grande pazienza d'attendere che ritornino».⁸

⁸ R.M. RILKE, *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, Utet, Torino 1963, p. 61. Per la dialettica tra mito e simbolo, in un contesto simile a quello al quale si allude qui, rimando all'opera bachofeniana di Furio Jesi: «Il mito può essere conosciuto nella misura in cui la sua essenza si condensa, tanto da divenire percepibile, nel bordo del suo essere che è il suo esistere, il suo fungere. Questo modo di accostare il mito facilita indubbiamente la distinzione tra mito e simbolo, se non altro perché il simbolo è di là di ogni funzionalità, mentre il mito è innanzi tutto fun-

Attendere il ricordo è pratica della raddomanzia, ma è necessario *preparare* il tempo per una tale epifania: lo scorrere carsico di questa speciale memoria di *Storia di Argo* è dunque la resa, cesellata ed ermetica – e perciò unica – di voci del silenzio, di aspetti e lacerti di un inconscio⁹ che funziona come la macchina mitologica intuita da Furio Jesi, della quale non si conosce per statuto – costituzionalmente cioè – il motore, ma si può essere certi che *funzioni*: allo stesso modo non sempre è dato carpire il discorso delle voci, anche quand'esse rumoreggino.

Memoria non *tecnicizzabile*, dunque, che la categoria stessa di memoria, in relazione a scrittura, intende non riconoscere, non fare propria, quello che qui è ricordo non *offre* ricordi ma parola – parole: *verbi* nel significato etimologico e, osando, mitologico. Termini, ancora, da intendersi come luoghi della sensibilità attraversati da voci, dall'attenzione all'inafferrabile, allo sguardo: voci, però, che non parlano né dicono; sguardi che non è dato sapere cosa guardino. Contemplazioni, dunque, di un tempo che non soltanto non corre in parallelo al tempo della storia ma che, sospeso, risulta inerte, mentre in tale inapplicabilità cela il suo distintivo tratto di conoscibilità. *Qui* e solo *così* si danno le possibilità di adoperare quel tempo *genualmente*: «sta immobile e perenne-

zionalità. Il simbolo non “serve” a nulla, non “fa” nulla: riposa in se stesso, ed è unicamente conoscibile nella misura in cui appare riflesso nello specchio che è la morte. Il mito innanzi tutto “serve” (ed è conoscibile là dove e in quanto “serve”))» (JESI, *op. cit.*, pp. 35-36).

⁹ Di questa memoria simile ad una composizione di cocci, a mio avviso, è prova una delle ultime righe dell'opera: «Riesco ad estrapolare frammenti di ricordo, lampi di memoria, emozioni circoscritte e autoreferenziali» (CIANI, *op. cit.*, p. 71).

mente accessibile al fianco del trascorrere della storia».¹⁰

Nel fluire di questo rivolo di scrittura si ha la testimonianza di un incarsiamento svolto, sviluppato, in tempi lunghissimi. Di un processo, cioè, di lunga e antica erosione in un trauma percepibile, altrimenti, come una superficie compatta e impenetrabile, ovvero un amalgama denso che finisce per lo più a caratterizzare identità impermeabili, almeno sino al momento dell'emergenza di un segno capace di mostrare la cifra di sé e palesare, in fondo, la coscienza del fatto che la propria vicenda personale riflette la massima «ciò che è accaduto doveva accadere».

Di queste memorie partecipare è difficile, dal momento che non scorrono lungo i solchi delle consuetudini collettive con i temi e i filoni della scrittura autobiografica canonica del Novecento. Ma è certamente di queste memorie o, meglio, di questo lavoro sulla memoria che si sente la necessità, non appena risulti chiaro ad un'indagine lucida il fatto che la scrittura letteraria della quale *Storia di Argo* è un esempio massimo, irriducibilmente è tesa a negare l'aspetto storiografico che, troppo, si è voluto la caratterizzasse, dopo le immani catastrofi del contemporaneo.

«L'incontro non ha testimoni», scrive Maria Grazia Ciani a proposito del riconoscimento che unisce, nel diciassettesimo dell'*Odissea*, per un istante di struggente bellezza e potenza letteraria, Argo ad Ulisse – ovvero il padrone perduto e il fedele cane da caccia che attende il suo ritorno, prima di esalare l'ultimo respiro: «Quando sentì che Odisseo era vicino, mosse la coda, abbassò le orec-

¹⁰ F. JESI, *L'esperienza religiosa di Apuleio*, in ID., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, p. 218.

chie, ma il suo padrone non poteva accontentarsi. E Odisseo distogliendo lo sguardo si asciugava una lacrima, di nascosto da Eumeo [...]. E la morte oscura scese su Argo, non appena ebbe visto Odisseo, dopo vent'anni».¹¹

Forzando – qui – la pagina, si potrebbe azzardare infine che il testo offre al lettore la constatazione di come questa scrittura non abbia l'obbligo di convincere alcuno delle ragioni, e dei torti, della storia e del proprio personale passato né, in fondo, deve di necessità rendere il lettore partecipe del destino d'altri. La storia *serve e funziona* quando è possibile intrattenere con essa un proprio privilegiato rapporto e, quando ciò avvenga, la storia *parla* a noi solamente, a ciascuno di noi.

Chi ha trascorso una vita a riflettere sul mito lo sa: «chi si dedica a questa «scienza» [...] deve cercare la giustificazione della propria qualifica, oggettiva e soggettiva, nel punto in cui la propria vicenda personale interferisce con la vicenda degli altri».¹² Ecco che, soltanto così, l'incontro non avrà mai testimoni e le voci, inadeguate e incapaci, saranno «soffocate, quasi indistinte. Ma sono le voci della nostra storia e la conservano e continueranno a raccontarla» (p. 67) finché i luoghi, gli *spazi*, «rimarranno così, dimenticati dagli uomini ma protetti dagli dei della memoria» (*ibid.*); fino alla loro scomparsa, al *tradimento*. Intanto, però, «per qualche tempo sono ancora Itaca» (*ibid.*): l'incontro allora sarà, finalmente, *gesti*.

(Carlo Tenuta)

PER OLOV ENQUIST, *Il libro di Blanche e Marie*, Iperborea, Milano 2007, pp. 252, € 15,00.

Ricorrendo al più tradizionale degli artifici letterari, il ritrovamento di un manoscritto, lo svedese Per Olov Enquist crea un colto e ricercato romanzo con il quale, a metà strada tra la ricostruzione storica e l'invenzione, regala al pubblico un'intensa lettura. Di grande impatto emotivo, non solo per la potenza dei fatti e delle vicende narrate, ma anche per quella spiccata capacità descrittiva con cui riesce a rendere palpabili scene, situazioni e condizioni psico-fisiche dei protagonisti con la maestria di un pittore ritrattista. Sembra proprio di vederla, infatti, quella *Belle Epoque* parigina, ricca di atmosfere intellettuali, scientifiche e mondane sul cui sfondo si muovono i personaggi de *Il libro di Blanche e Marie* con il quale il settantaquattrenne scrittore scandinavo si è aggiudicato il Premio Napoli 2007 per la narrativa straniera.

Siamo a cavallo tra l'Otto e il Novecento. Blanche è Blanche Wittman, dapprima giovane e bella paziente preferita del dottor Jean-Martin Charcot (il neurologo francese noto per gli esperimenti ipnotici sulle isteriche con i quali voleva rivoluzionare le scienze neurologiche) all'ospedale della Salpêtrière dove si fece conoscere, appunto, come «regina delle isteriche»; e poi, una volta guarita, capace e dedita assistente di laboratorio di Marie, Marie Curie, la scienziata di origine polacca moglie di Pierre Curie con il quale condusse rivoluzionari studi e ricerche scientifiche sulla radioattività ed il magnetismo, prima donna ad insegnare fisica all'Università di Parigi e due volte premio Nobel per la fisica nel 1903 e per la chimica nel 1911. Tra le due, un

¹¹ OMERO, *Odissea* XVII (traduzione di M.G. Ciani), Marsilio, Venezia 2003, p. 268.

¹² F. JESI, *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Quodlibet, Macerata 2002, p. 19.

profondo legame d'amicizia, anche nel comune sentire *Amor omnia vincit* per l'intelligenza, la profondità d'animo e di sentimenti, la bellezza, la coraggiosa decisione nelle scelte di vita, la passione e la dedizione nel lavoro e per la scienza cui si dedicano, entrambe, in modi e maniere diverse. Seguendo il *Libro delle domande*, di cui non esiste traccia bibliografica ma che Blanche avrebbe scritto indagando la natura dell'amore in tre quaderni, il narratore ricostruisce la storia delle due donne che si snoda anche attraverso l'incontro con i maggiori personaggi del tempo come l'allora giovane Sigmund Freud, August Strindberg, Sarah Bernhardt, Albert Einstein; i loro amori, quello di Blanche per Charcot che si compie dopo anni di desiderio nell'ultima notte di vita del medico, quello di Marie per il marito Pierre ma soprattutto per il collega ed ex allievo di Curie, Paul Langevin; un amore scandaloso, lei era già vedova ma lui era sposato e padre di famiglia, portato in pubblica piazza dalla stampa parigina sino a metter a repentaglio non solo la reputazione della scienziata ma, addirittura, la propria carriera e la propria incolumità. E, ancora, le atroci condizioni in cui le due sono ridotte dalla manipolazione della letale luminescenza del radio che strazia nel corpo specialmente Blanche costretta, dopo le numerose amputazioni, ad entrambe le gambe e al braccio destro, ridotta ormai a poco più di un tronco, a spostamenti in una sorta di carrettino costruito per lei e con il quale Marie, che l'accudisce amorevolmente, l'aiuta nei pochi spostamenti possibili.

Non sempre lineare, a tratti convulsa, la prosa di Enquist conquista il lettore come un fiume in piena e lo spinge ad una lettura tutta d'un fiato salvo a torna-

re indietro per riprendere i punti in cui si è perso il filo per la troppa voglia di proseguire.

(Paola de Ciuceis)

ANNA LEMOS, *Il corpo e il mare*, Edizioni e/o, Roma 2006, pp. 256, € 12,00.

«Un padre dalla mentalità inconsapevolmente distorta e una figlia che non sa come sottrarsi al suo equivoco amore». Così scrive Dacia Maraini nel presentare, nell'ampia quarta di copertina, l'opera che segna l'esordio nella narrativa della portoghese Anna Lemos. Un romanzo in cui la protagonista Antinea, una ragazza appena giunta all'agognata meta della maggiore età, racconta in prima persona l'umiliante e frustante vicenda in cui è coinvolta dall'insano genitore in quella che sarebbe dovuta essere l'età dell'innocenza e della serenità. «Le descrizioni sono ridotte al minimo...molto si basa sui dialoghi...che spesso prendono una forma che potremmo definire filosofica», continua la Maraini, «tanto insistono con una logica astratta e incalzante fatta di gelida sensualità e di convulsa ostilità, sulle ragioni della libertà, del possesso, dei limiti dei sensi e dell'autonomia da sé».

Giornalista presso l'Agenzia di stampa portoghese a Roma dove vive dal 1980 e si è laureata in Scienze Politiche alla Sapienza, con *Il corpo e il mare*, la Lemos mette momentaneamente da parte la sua attenzione per la poesia – cui si è già dedicata aderendo al gruppo Larp e pubblicando una raccolta di versi dal titolo *La morte e la minestra* – e si orienta alla narrazione con una storia-confessione dai toni forti ma resa con modi semplici ed immediati. Il racconto è un lungo flash-back in cui con uno stile essenziale dalla costru-

zione semplice ed un linguaggio lineare si snocciola il delicato e spigoloso tema degli abusi in famiglia. Orfana di madre, Antinea cresce affidata alle cure del padre che – valente avvocato, colto e di successo – la cresce tra attenzioni di ogni genere e allo stesso tempo le nega la spensieratezza dell'ultima infanzia e dell'adolescenza. Con dialoghi rapidi che restituiscono l'angosciosa atmosfera che regna in quella casa in cui il ruolo della madre è ricoperto ora dal padre, ora dalle donne di servizio, ora dalle compagne dell'uomo che di volta in volta si susseguono accanto a lui e, sia pure superficialmente, s'impegnano con la bambina per piacere di più a lui, la ragazza racconta a Livia (l'amica più grande che l'accoglie in casa quando, finalmente libera perché giuridicamente emancipata, può concretamente pensare ad una definitiva sistemazione autonoma) il dolore, i sentimenti contrastanti, la lotta, i tentativi di convincere il suo interlocutore a non confondere l'amore per una figlia con quello per una donna. Sullo sfondo, l'antica passione di Antinea per il mare, suo delizioso e confortante rifugio di fronte alla cecità del genitore e di chiunque ella, sempre in cerca di un aiuto, tenti invano di coinvolgere nella vicenda. Oltre il mare, suo elemento naturale di riferimento, solo l'incontro con il giovane mongolo Timur salva Antinea dal totale appiattimento negli slanci sentimentali che la conducono alla scoperta di un rapporto giusto.

(Paola de Ciuceis)

RAFAEL REIG, *Grondante sangue*, (traduzione di Marco Ottaiano), Marotta & Cafiero editori, Napoli 2007, pp. 189.

Vincitore del «Premio de Asturias» e finalista al «Premio Fundación Lara», è

finalmente sbarcato in Italia l'ultimo romanzo di Rafael Reig, *Sangre a borbotones*, che la critica internazionale non ha esitato ad indicare come una delle migliori «sorprese» del panorama letterario contemporaneo.

È strano, dunque, che i Grandi Editori della nostra penisola non abbiano fiutato l'«affare», lasciando libero campo alla sagace intuizione di Marco Ottaiano, direttore della collana di letteratura ispanoamericana per le edizioni Marotta & Cafiero, che ne ha tradotto e curato l'edizione italiana.

Il romanzo, presente già in Inghilterra, Francia e Germania, è stato tradotto col titolo *Grondante sangue*, chiara citazione dalla sceneggiatura del celebre *Pulp Fiction* attraverso cui il traduttore rende brillantemente omaggio al gusto citazionista dell'autore, nonché alla sottesa aurea *pulp* del romanzo.

Il romanzo infatti, divertente e di agile lettura, mescola in un perfetto *pastiche* tutti i cliché dei generi cosiddetti parletterari – il western, il romanzo erotico, il noir, il fumetto – , dando vita ad una miscela esplosiva in cui si insinua, tuttavia, il riverbero sottile e tragico del nichilismo-sentimentale del protagonista che, specialmente quando è in compagnia del suo Loch Lomond, si lascia andare a pensieri addirittura «metafisici».

Il protagonista dell'intricato romanzo è Carlos Clot, un malinconico investigatore privato alle prese con tre difficili casi da risolvere: una figlia scomparsa, una moglie potenzialmente adultera e un misterioso Personaggio in fuga dalle pagine di un dattiloscritto; le premesse per un'appassionante trama ci sono tutte, l'abilità dell'autore fa il resto.

In realtà neppure questo dovrebbe sorprenderci: Rafael Reig non solo è alla

sua terza prova narrativa ma, soprattutto, è uno che di «forme» se ne intende!

Dopo aver insegnato all'Università di Saint Louis, infatti, Reig è attualmente docente di Letteratura all'Università di Madrid e, oltre a vantare illustri collaborazioni con i maggiori periodici di Spagna, è uno dei massimi cultori di Letteratura spagnola. Questo in parte spiega la doppia pista che si apre ai lettori del romanzo, una che segue le avventure di Mr. Clot, l'altra che si districa tra le ragioni narrative dell'arte della scrittura.

Il romanzo è intessuto, infatti, di continue riflessioni metanarrative condotte, in maniera sempre sagace ed umoristica,

attraverso una fitta rete di citazioni più o meno dissimulate che attingono soprattutto al ricco patrimonio letterario dell'Iberoamerica: memorabili ad esempio i rimandi a Guimarães Rosa, García Márquez, Ruben Darío, Unamuno, Ortega y Gasset e tanti altri che il lettore curioso si diventerà a smascherare.

Stupisce che questo sapido intreccio provenga dalla penna di un autorevole Accademico; tuttavia, nella sua eccezionalità, Reig rappresenta anche la brillante conferma che l'abilità narrativa non può prescindere dalla confidenza con le strutture del testo letterario, un particolare che i giovani narratori esordienti tendono troppo spesso a tralasciare.

EVENTI

Civiltà italiana e geografie d'Europa

XIX Congresso dell'A.I.S.L.L.I., Trieste, Capodistria, Padova, Pola, 20-24 settembre 2006

Nei giorni tra il 20 e il 24 settembre scorso, itinerante tra l'Italia e l'Istria (oggi divisa tra la Slovenia e la Croazia), si è svolto *Civiltà italiana e Geografie d'Europa*, XIX Congresso dell'A.I.S.L.L.I., Associazione Internazionale di Studi di Lingua e Letteratura Italiana, dedicato alle molteplici relazioni intrecciate dalla letteratura italiana con i luoghi geografici, in particolare d'Europa, in cui essa è stata recepita e prodotta dalle sue origini ai giorni d'oggi.

Organizzato con ampio concorso di forze, oltre che dell'A.I.S.L.L.I., dell'Università degli Studi di Trieste, Facoltà di Scienze della Formazione, in collaborazione con la C.E.I. – Central European Iniziative –, l'Università del Litorale della Slovenia, Facoltà di Studi Umanistici di Capodistria, l'Università degli Studi di Padova, Dipartimento di Italianistica, l'Università di Fiume, Facoltà di Lettere e Filosofia di Pola, l'University of Pennsylvania, Romance Languages Department, Center for Italian Studies, l'Università Popolare di Trieste, e infine la U.I., Unione Italiana di Fiume, l'iniziativa si è svolta sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica e con il patrocinio della Presidenza del Consiglio dei Ministri, dei Ministeri degli Affari Esteri, della Pubblica Istruzione e per i Beni e le Attività Culturali della Repubblica italiana, della Regione Friuli Venezia Giulia, dell'Assessorato all'Istruzione e Cultura della Provincia e del Comune di Trieste e del Comune di Padova; a cura di un Comitato Scientifico guidato dai Presidenti dell'A.I.S.L.L.I., Professori Carlo Ossola, Serge Vanvolsem, Franco Musarra e Gilberto Pizzamiglio, e di un Comitato Organizzativo composto dai Professori Fabio Finotti e Bianca Maria Da Rif, rispettivamente Segretario e Tesoriera A.I.S.L.L.I., e da Emanuele Gatti.

Quanto mai eloquente la scelta di intitolare *Civiltà italiana e Geografie d'Europa* il più recente Congresso Internazionale dell'Associazione che, fondata nel 1953 da Vittore Branca, annovera oggi un migliaio soci: la civiltà italiana, infatti, è apparsa nel corso dei secoli una patria ideale e di ineludibile riferimento per gli scrittori delle più diverse regioni europee, così che alla geografia fisica e politica dei luoghi è andata via via sovrapponendosi o affiancandosi una geografia 'mobile' che ha spesso unito ciò che era diviso e avvicinato ciò che era lontano, così annullando, di fatto, l'identità tra confine e frontiera, tra verità e mito. Il sogno umanistico già coltivato dal Petrarca ha potuto così diffondersi entro e al di fuori dei confini d'Europa, realizzando – in virtù della perenne seduzione della parola poetica, delle molteplici manifestazioni dell'arte, dei modelli di comportamento e degli orientamenti del costume e dello stile – una patria soprannazionale delle lettere fondata sulla vocazione al

dialogo e sullo scambio delle idee, così da creare i presupposti culturali per un'Europa realmente unitaria e, per vocazione, aperta al mondo.

A distanza di sei anni dal Convegno internazionale *La Cultura letteraria italiana e l'identità europea*, promosso a Roma dall'Accademia dei Lincei nel 2000, il XIX Congresso A.I.S.L.L.I. ha così offerto l'occasione per tornare a riflettere sul tema – di cogente attualità – del ruolo svolto dalla lingua, dalla letteratura e dalla 'civiltà' italiana intesa nel suo significato complessivo in tutto il corso della storia europea, ponendo in luce la sua millenaria accoglienza dell'*altro* e quella sua apertura al sempre proficuo confronto con le altre culture che ha permesso che non una, ma più geografie – sincroniche e diacroniche – di volta in volta ne ridisegnassero il sempre variegato profilo.

Nei cinque giorni del suo svolgimento, il Congresso A.I.S.L.L.I. ha attirato più di 300 partecipanti da tutti i paesi del mondo e si è mosso in uno spazio frontaliero tra Italia, Slovenia e Croazia, del quale la Regione Friuli Venezia Giulia è stata il perno. Itinerante tra Padova, Capodistria e Pola, il Congresso si è infatti aperto e concluso a Trieste, crocevia di una cultura regionale non chiusa in se stessa, ma aperta all'incontro e al dialogo tra culture nazionali, tradizioni e lingue diverse e città-simbolo, anche in virtù della sua storia tormentata, della felice praticabilità della sovrapposizione e della contaminazione delle 'geografie'.

Seguito dai maggiori organi della stampa, con articoli sul «Gazzettino», sul «Piccolo» e interviste per RAI 3, Radio Capodistria e altre emittenti televisive e radiofoniche italiane e straniere, il XIX Congresso A.I.S.L.L.I. è cominciato la mattina del 20 settembre nell'Aula Magna dell'Università di Trieste, dove, al saluto delle autorità e del Presidente A.I.S.L.L.I., Carlo Ossola, Professore Emerito di Venezia e membro del *Collège de France*, sono seguite le prolusioni affidate a Gianfranco Battisti ed Elvio Guagnini dell'Università di Trieste, a Francesco Bruni dell'Università Ca' Foscari, e allo scrittore Giorgio Pressburger.

Dopo una fitta serie di comunicazioni, svoltesi parallelamente in diverse sessioni di lavoro nel corso della tarda mattinata, il programma del pomeriggio del 20 settembre ha riunito i partecipanti per le relazioni tenute da Giuseppe Antonio Camerino dell'Università di Lecce (*Culture e letteratura della frontiera orientale dell'Italia: il primo Novecento*), Laura Barile dell'Università di Siena (*Ibridazioni culturali e linguistiche: Joyce e Svevo*), Anna Storti dell'Università di Trieste (*Questione nazionale e confini territoriali nella Trieste asburgica del primo Novecento*), Anna Bellio e Giorgio Baroni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (*La letteratura italiana in Dalmazia dalle origini a oggi*), Armando Savignano dell'Università di Trieste (*Unamuno e la cultura italiana*) e Victoria Kirkham della University of Pennsylvania di Philadelphia (*Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*).

Coerentemente con una concezione aperta, fertilmente fluida delle frontiere tra gli Stati, i lavori del secondo giorno, 21 settembre, si sono svolti al di là del confine tra Italia e Slovenia, a Capodistria, nell'elegante sede di Palazzo Belgramoni-Tacco, scelta per i suoi ospiti dalla Facoltà di Studi Umanistici di Capodistria dell'Università del Litorale. Qui, al saluto delle autorità locali, sono seguite le prolusioni di Salvator Žitko del Museo Regionale della città e dello scrittore, nonché germanista dell'Università di Trieste, Claudio Magris.

Intensi i lavori della mattinata, che hanno riunito in sessione plenaria i congressisti per le relazioni di Vesna Mikolič (*Politica culturale e linguistica slovena tra nazione e globalizzazione*), Luciano Monica (*La minoranza italiana dell'Istria*) e Lucija Čok (*Comunicazione linguistica e culturale - strumento di tolleranza o di consapevolezza?*) – tutti e tre della locale e recente Università del Litorale –, di Paolo Balboni (*Dallo scontro all'incontro e contagio tra culture e civiltà*) dell'Università Ca' Foscari di Venezia, di Carlo Vecce (*Modelli della pedagogia umanistica dall'Italia all'Europa*) dell'Università di Macerata e, infine, di Daniela Bini (*Intersezioni e geografie culturali: Pasolini tra cinema e sceneggiata, tragedia classica e teatro dei pupi, Modugno e Pirandello*) della University of Texas di Austin.

Ai lavori del primo pomeriggio – articolati in tre distinte sessioni parallele destinate alle comunicazioni – è seguita la Tavola rotonda *Laboratori di convivenza e interculturalità della Nuova Europa*, presieduta da Lucija Čok e con la partecipazione di Antonio Rocco di Radio Capodistria, Maurizio Tremul dell'Unione Italiana di Fiume, Silvano Sau della CAN Costiera, Suzana Pertot dello SLORI di Trieste, il già citato Paolo Balboni e, per l'A.I.S.L.L.I., Laura Lepschy dell'University College London.

Dopo una visita guidata alla città di Capodistria, i partecipanti sono rientrati a Trieste, dove è stata loro offerta una cena nello storico Grand Hotel Maria Teresa.

Nella mattinata del giorno successivo, venerdì 22 settembre, i partecipanti hanno raggiunto la città di Padova, che ha accolto i lavori del Congresso presso il centralissimo Palazzo del Bo, nell'Aula Magna intitolata a Galileo Galilei. Qui, al saluto delle autorità, è seguita la Tavola rotonda dedicata ad Andrea Mantegna nell'ambito delle numerose e varie manifestazioni relative alla celebrazione del quinto centenario dalla morte del grande artista italiano, nato a Isola di Carturo, paesino della provincia di Padova, il 13 settembre 1431 e morto a Mantova nel 1506. *Andrea Mantegna e l'umanesimo europeo* il titolo della Tavola rotonda del Congresso A.I.S.L.L.I., coordinata da Irene Favaretto, Pro Rettore dell'Università di Padova, alla quale hanno partecipato Arnaldo Balduino e Giordana Mariani Canova, docenti rispettivamente di Letteratura Italiana e Storia dell'Arte dell'Università di Padova e Domenico Toniolo, dello stesso Ateneo, nonché Stefano Zamponi dell'Università di Pisa, Davide Banzato, Direttore dei Musei Civici di Padova, Anna Maria Spiazzi, Sovrintendente per il Patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico del Veneto orientale, e Sanko Kokole dell'Università di Lubiana.

Dopo la Tavola rotonda i partecipanti sono stati coinvolti in una visita guidata dalla Professoressa Alberta de Nicolò Salmazo dell'Università di Padova alla mostra *Andrea Mantegna e Padova. 1445-1460*, ospitata presso i Musei Civici agli Eremitani, come parte di un percorso articolato che ha coinvolto anche le vicine città di Mantova e di Verona. Fulcro del percorso museale predisposto per la mostra, la visita degli affreschi della Cappella Ovetari, in parte recuperati dopo il disastroso bombardamento alleato dell'11 marzo 1944.

Il giorno successivo, 23 settembre, i lavori del Congresso sono proseguiti nell'Aula Magna del Bo, con una terza Tavola rotonda dal titolo *Editoria e geografia della letteratura italiana. La «Lorenzo da Ponte Italian Library» e la «Storia d'Europa e del Mediterraneo»*, presieduta da Guido Baldassarri dell'Università di Padova, cui hanno partecipato Luigi Ballerini dell'University of California di Los Angeles, Alessandro Barbero del-

l'Università del Piemonte Orientale di Vercelli, Massimo Ciavolella dell'University of California di Los Angeles, Enrico Malato dell'Università di Napoli "Federico II".

Alla Tavola rotonda sono seguite le relazioni della sessione plenaria, affidate a Kewin Brownlee della University of Pennsylvania di Philadelphia (*L'Italia in Europa, l'Europa in Italia: Christine de Pizan*), Guido Santato dell'Università di Padova (*Immagini e confini della nuova Europa nei viaggiatori italiani del Settecento*), Giulio Lepschy dello University College London (*Letteratura italiana ed europea: Luigi Meneghelli*), e Peter Kuon dell'Università di Salisburgo (*Scrittori delle pianure. Sui legami tra geografia e letteratura*).

In serata i partecipanti al Congresso sono rientrati a Trieste, da dove, la mattina successiva, 24 settembre, sono ripartiti alla volta della Facoltà di Lettere e Filosofia della città di Pola, Università di Fiume, varcando questa volta prima la frontiera italiana e poi quella slovena per giungere in Croazia. Nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere e Filosofia, sede di Pola, al saluto delle autorità locali hanno fatto seguito i lavori della sessione plenaria con le relazioni di Serge Vanvolsem (*Chi ha paura dell'italiano?*), Franco Musarra (*Sulla presenza del Futurismo italiano nella rivista di Herwarth Walden «Der Sturm»*) – entrambi della Katholieke Universiteit Leuven, l'Università Cattolica di Lovanio – e di Daniela Marcheschi (*Tradizione/tradizioni - Geografia/geografie*) dell'Università di Perugia. Nel pomeriggio, a conclusione delle sessioni parallele ancora una volta destinate alle comunicazioni, i partecipanti si sono intrattenuti in una visita guidata della bella città di Pola prima del rientro in serata a Trieste.

Nel corso dei lavori del Congresso, nel pomeriggio di sabato 23 settembre, dopo le relazioni assegnate alle sessioni parallele, si è svolta anche l'Assemblea generale A.I.S.L.L.I., con il consuntivo del triennio appena trascorso e l'elezione del nuovo Direttivo. Il Presidente Carlo Ossola ha in questa occasione ricordato con commozione i colleghi Michele Dell'Aquila, Marziano Guglieminetti, Mario Luzi e Pino Fasano, recentemente scomparsi. Poi, auspicando un'ulteriore apertura dell'A.I.S.L.L.I. verso nuove frontiere e nuovi interessi, nel più rigoroso rispetto della memoria del fondatore dell'Associazione, Vittore Branca, egli ha preannunciato l'impossibilità di una sua ricandidatura alla Presidenza, pur offrendo la più vasta disponibilità a collaborare con i propri successori.

Eletto all'unanimità gli è così subentrato Gilberto Pizzamiglio, già Vice-Presidente A.I.S.L.L.I., mentre a Vittoria Kircham è stato affidato l'incarico di Presidente Estero per gli Stati Uniti. Serge Vanvolsem e Franco Musarra sono stati riconfermati nella loro carica di Presidenti Esteri per l'Europa, mentre la carica di Vice-Presidenti è stata assegnata a Peter Kuon, Laura Lepschy e Guido Santato. Fabio Finotti, già Segretario, è stato eletto Presidente Vicario e subito si è assunto l'incarico di organizzare il prossimo Congresso Internazionale A.I.S.L.L.I., che si svolgerà a Philadelphia, in collaborazione con le università di Pennsylvania, la John Hopkins e la Columbia. Segno primo e concreto di questa proficua *partnership* è la gestione in parallelo del sito dell'Associazione tra l'Università di Pennsylvania e il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova, diretto da Guido Baldassarri. Supportato da un finanziamento ministeriale, il sito A.I.S.L.L.I., in collaborazione con la rivista «Sinestesie», si propone di costituirsi, tra le altre possibilità, anche come portale per gli interscambi

culturali fra dottorandi e giovani studiosi di lingua e letteratura italiana provenienti da Paesi di tutto il mondo.

Dopo la lettura del consuntivo triennale dei conti dell'Associazione, ancora nel corso della riunione dei soci, a Fabio Finotti, in qualità di Segretario dell'Associazione, è subentrata Bianca Maria Da Rif, già Tesoriera, che conserverà per il prossimo triennio anche questa sua carica avvalendosi della collaborazione di Delia Garofano.

Il neoeletto Presidente, Gilberto Pizzamiglio ha sollevato l'annoso problema delle sezioni nazionali dell'Associazione, riferendosi in particolare alla delicatezza dell'incarico di Responsabile Nazionale, il cui impegno consiste nel fare da tramite fra la Presidenza e gli iscritti, nel raccogliere le quote individuali da trasmettere alla Tesoreria e nel diffondere notizie sull'A.I.S.L.L.I. al fine di offrire a chi ne fosse interessato l'opportunità di entrare fattivamente a farne parte. A questo proposito, su invito del neo-Presidente, sono stati eletti all'unanimità come Responsabili Nazionali delle rispettive aree e aggregati alla Presidenza, Sanja Rojc, che curerà i rapporti con i paesi slavi, Daniela Bini con l'America del Nord, e Mariapia Lamberti con l'America del Centro e del Sud.

Quest'ultima ha rilevato che nell'America Latina esiste oggi un grande fermento di studi italiani e che, dal Messico all'Argentina, si svolgono periodicamente Congressi internazionali che vedono la collaborazione tra istituzioni accademiche e libere associazioni di docenti e studiosi di lingua e letteratura italiana. In Argentina, ad esempio, l'ADILLI organizza ogni anno un convegno tematico che attira professori e studenti, oltre che dall'Uruguay, dall'Ecuador e da altri paesi ispanofoni, anche dal Messico, da Cuba e dall'Italia, e che si affianca ad altri convegni promossi con una certa regolarità dall'iniziativa congiunta delle autorità diplomatiche italiane e le Università locali. Anche in Messico l'interesse per l'italianistica sembra crescente: la MAE, Università Nazionale Autonoma del Paese, conta ora un Dipartimento di Lettere Italiane e un Corso di Laurea in Lingua e Letteratura Italiana, sostiene il concorso annuale per l'assegnazione della cattedra straordinaria intitolata a Italo Calvino e indice un Congresso Internazionale che si svolge ogni due anni e attira una cinquantina di specialisti provenienti da tutto il mondo. In Brasile la differenza linguistica ha ostacolato le relazioni, ma non ha impedito la creazione di libere associazioni di italianisti, mentre Cuba costituisce una realtà molto particolare, perché, nonostante non sussista nel Paese la libertà di associazione, l'Ambasciata italiana finanzia ogni anno una riunione di coordinamento del corpo docente della materia, che vanta livelli di eccellenza davvero degni di nota. Obiettivo dell'A.I.S.L.L.I., dunque, sarà quello di instaurare delle collaborazioni con le associazioni già esistenti e di offrire il proprio patrocinio alle loro importanti iniziative.

A Trieste, in apertura ai lavori, l'auspicio rivolto a tutti i partecipanti dal Segretario dell'Associazione, Fabio Finotti era stato quello che il XIX Congresso A.I.S.L.L.I., grazie alla vastità e alla varietà degli interventi, potesse fattivamente contribuire ad aprire nuove strade e nuovi orizzonti alla ricerca, capaci di disegnare 'nuove geografie' in Europa e oltre le sue frontiere.

Dati il consuntivo certamente positivo del Congresso, la ricchezza delle proposte avanzate dai soci per i prossimi appuntamenti dell'Associazione, il fattivo impegno dell'A.I.S.L.L.I. all'apertura verso Paesi emergenti come la Cina, il Giappone e l'America del Sud, l'obiettivo sembra, dunque, perfettamente raggiunto. Non da ultimo,

l'indubbia qualità delle relazioni e delle comunicazioni proposte nel corso dei lavori ha prospettato la possibilità (e l'esigenza) di cominciare a riscrivere una storia europea della cultura quale presupposto essenziale per la formazione delle nuove generazioni dentro e fuori i confini dell'istruzione universitaria. Gli studiosi convenuti hanno così cominciato a definire i primi capitoli di una geografia della letteratura e della civiltà europea nella quale i paesi dell'Est ed i loro rapporti con l'area giuliana vanno riconquistando un ruolo di primo piano, mentre la partecipazione al Congresso delle minoranze linguistiche di Pola e di Capodistria ha ulteriormente rilanciato il tema di un'intersezione tra identità e linguaggi nella quale, accanto alle lingue nazionali, anche i dialetti conservano un'assoluta rilevanza. In particolare gli interventi sui *Laboratori di convivenza e interculturalità della nuova Europa* potranno costituire un punto di riferimento non solo per i docenti ma anche per i politici impegnati a definire e a promuovere i processi formativi che possono coniugare le identità regionali, nazionali e transfrontaliere con quella europea.

Raccolti e curati da Bianca Maria Da Rif e Delia Garofano, gli Atti del XIX Congresso A.I.S.L.L.I. saranno pubblicati presso la Casa Editrice Triestina la Nuova Accademia.

(Bianca Maria Da Rif e Delia Garofano)

Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria

XI Congresso dell'ADI, Napoli, 26-29 settembre 2007

Organizzato dalle Università della Campania, e precisamente dall'Università «Federico II» di Napoli, dall'Università degli Studi di Salerno, dall'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», dalla «Seconda Università» di Napoli, dall'Università degli Studi «Suor Orsola Benincasa» di Napoli, l'XI Congresso dell'ADI è stato dedicato al tema *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio e la memoria della tradizione letteraria come risorsa primaria*: un argomento impegnativo, «sempre più al centro anche delle riflessioni culturali e politiche di questi giorni», come aveva già annunciato il presidente Amedeo Quondam, alcuni mesi prima. Con l'intento di fare la propria parte «per una riconsiderazione complessiva della tradizione letteraria italiana nelle sue congiunture attuali e nelle prospettive future», l'Associazione degli Italianisti Italiani si è riunita per l'undicesimo anno a Congresso («e non in Convegno», ha precisato il Presidente prima di dichiarare conclusi i lavori), promuovendo un'ampia riflessione critica sul problema della storia degli scrittori italiani, nello studio odierno della letteratura italiana.

I lavori congressuali sono stati aperti il 26 settembre pomeriggio, presso l'Aula Magna dell'Università di Napoli «Federico II», dalla relazione *Scrittori d'Italia: il senso di una storia*, letta dal Presidente dell'Associazione, che ha messo in luce l'importanza del valore diacronico quale strumento della visione complessiva della letteratura italiana. Dunque, prendendo spunto da un articolo di Marco Lombardi, pubblicato qualche giorno prima su «La Repubblica», Quondam ha affrontato il tema del discredito generale dell'Università in Italia, per cui si rende necessario un fondamentale accreditamento, ovvero un recupero dei rapporti istituzionali (dal rinnovo

del CUN fino alle relazioni con la Pubblica Istruzione). Quindi, l'indagine si è orientata sul tema della letteratura come linguaggio dinamico rievocatore del passato, giacché si è persa ogni relazione con la memoria culturale. All'importanza della tradizione letteraria si è riallacciato il lavoro della prima tavola rotonda, inaugurata da Andrea Battistini che, trattando della particolarità della letteratura italiana, dovuta alla formazione dell'identità e dell'unità nazionale, ha ribadito la funzione centripeta dei classici, intorno ai quali si riunisce l'intero patrimonio letterario italiano e che nella formazione degli studenti non devono rimanere, «come suggeriva Montale, troppo lontani sullo scaffale». Parimenti Giulio Ferroni, ha proposto di non stilare un catalogo degli scrittori possibili quanto lottare contro la frantumazione dei moduli. La sua argomentazione si è soffermata, quindi, sul valore della lettura integrale dei classici, mostrando di contro scetticismo verso i festival letterari che, incentrati su una spettacolarità esterna, mancano di una reale esperienza critica; riprendendo in ciò il precedente intervento di Cesare De Michelis, il quale aveva suggerito di ripartire dalla crisi morale dell'identità culturale per insegnare i valori e i fondamenti dell'unità italiana, rifondando la tradizione dell'Umanesimo. Riguardo al problema dell'indebolimento dell'identità nazionale, secondo Vitilio Masiello risulta indispensabile attingere alla letteratura italiana per difendere l'idea di nazione e di identità nazionale: pur tuttavia, il patrimonio letterario italiano è proprio del ceto intellettuale più che della totalità del popolo; e il divario che si apre sempre più tra la letteratura e la società è dovuto all'eccesso di tecnicismo nel confezionamento dei testi, nonché all'autoreferenzialità nel modo in cui è gestito lo studio della letteratura. Tale impostazione è stata rispettata anche nella seconda giornata congressuale, svoltasi presso una delle sedi dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", che ha accolto gli interventi di Emma Giammattei su Benedetto Croce e l'idea di un catalogo su gli "Scrittori d'Italia" e la "Letteratura Italiana"; Uberto Motta e gli studi sugli scrittori del primo Cinquecento, Enrico Mattioda riguardo alla storiografia rinascimentale e gli scritti di Vasari – «grazie al quale ancora una volta la letteratura serviva a fare storia» – su Fournel e la ripresa dei concetti storici machiavelliani.

La sezione centrale del Congresso è stata dedicata alle comunicazioni di numerosi e giovani studiosi, impegnati a vario titolo nelle diverse università italiane, e che in tale sede hanno indagato ad ampio spettro l'immenso panorama della letteratura italiana, spaziando da Perseval Doria a Dante, dal Tasso epistolografo al Gravina, da Berchet a Settembrini, toccando Bianciardi e arrivando fino a Mario Praz, scrittore italiano del '900. Sessioni parallele che, ancora una volta, hanno offerto l'occasione ai giovani studiosi di confrontarsi e apportare un consistente contributo allo studio della letteratura italiana. La seduta meridiana del 28 settembre, svoltasi nell'Aula Magna dell'Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa", è stata riservata agli interventi di Antonia Lezza (*Goldoni, un classico tra identità nazionale e nuovi linguaggi*) e Alberto Casadei (*"L'esile punta di grimaldello": Montale e la tradizione*). La giornata conclusiva dei lavori è stata affidata agli interventi di Laura Melosi (*Il primo Ottocento: entusiasmi e desolazioni nella coscienza della tradizione*), di Nunzio Zago (*"Un'isola non abbastanza isola". I siciliani fra gli scrittori d'Italia*) che ha analizzato soprattutto il concetto di isola come tana, luce e lutto attraverso una rassegna

diacronica dei maggiori scrittori siciliani, dalle origini all'età contemporanea; di Vittorio Roda (*Carducci e la letteratura del Risorgimento*). Partendo dall'amore dell'Ottocento per la figura umana di Carducci, Roda si è soffermato sul concetto stesso del Risorgimento quale parte cospicua nel Carducci poeta, passando attraverso l'indagine del Carducci critico che promosse progetti di ricerca non meno importanti della sua attività in versi. Risulta perciò improprio definire antimanzonista e antileopardista il vate bolognese, che del Manzoni apprezzò l'impostazione teorica, benché gli dispiacesse la filosofia della rassegnazione e della passiva accettazione del presente; e amò Leopardi, ritenendolo uno dei grandissimi per la concezione della storia come perennità e continuità.

La seconda e ultima tavola rotonda, coordinata da Simona Costa, è stata arricchita dagli interventi di Romano Luperini sul nesso strettissimo tra la cultura nazionale e la formazione dei ceti dirigenti, di Alberto Granese, che ha insistito sull'importanza della frequentazione dei classici da parte degli studenti, di Elvio Guagnini ed Enrico Malato.

Anche quest'anno i relatori e i giovani studiosi vedranno pubblicati i propri contributi. Gli atti dell'XI Congresso, infatti, saranno presto disponibili in rete, sul sito degli italianisti.

(Erica D'Antuono)

Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca

Convegno di Studi, Genova, Auditorium di Palazzo Rosso, 5-6-7 ottobre 2006

Un'intuizione mi accompagnava scendendo le scale che portano all'auditorium seminterrato di Palazzo Rosso, per tre intense giornate sede del convegno genuese dedicato al tema espresso dal titolo qui sopra riprodotto. L'intuizione di vivere per analogia il gesto di una discesa come approfondimento di una questione nevralgica per gli studi seicenteschi: discesa che portava al fondo magmatico del polimorfismo e trasformismo così individuanti la fenomenologia di un secolo la cui formula categoriale di 'barocco', anziché limitare, continua a rivelarsi una «fonte criticamente feconda», per dirla con parole che Franco Croce ha usato in pagine raccolte da un'intestazione consanguinea al tema che adesso presentiamo: *I capricci di Proteo* (Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno 2002).

È all'insegna della metamorfosi, infatti, che si sono succeduti gli interventi della prima giornata di giovedì 5 ottobre, registrando quale unica deroga al programma stabilito l'assenza, per motivi di salute, di Elisabetta Selmi, che dall'Università di Padova avrebbe dovuto presentare una relazione dal titolo: *L'Adone e le metamorfosi dell'ingegno* (relazione che comparirà comunque negli Atti). Vuoto che Guido Baldassarri ha colmato con un intervento *extemporalis* sullo stato attuale delle ricerche da lui coordinate intorno ai *Commentarii* a Tacito di Traiano Boccalini.

I primi due contributi, di Maria Cristina Cabani e di Marco Corradini, contributi incentrati sull'*Adone* di Giovan Battista Marino, sono risultati incrociati così bene da sembrare disposti in un dittico speculare: da una parte, infatti, un *Adone* rivisitato alla luce del comico, dall'altra un *Adone* riletto sotto il profilo del tragico. Maria Cristina Cabani, con: *Le forme del comico nell'Adone*, ha offerto un assai convincente e suggestivo percorso inteso ad individuare e portare alla luce una struttura fondamentale

comica dell'opera del Marino, avvertendo però fin da subito che il poema stesso, precisamente per la «sua natura polimorfa, metamorfica e onnicomprensiva, consente tanto divergenze interpretative, quanto valutazioni di segno opposto». Ed opposta, ma non incompatibile, sarebbe stata infatti la prospettiva dischiusa dalla successiva tesi di Marco Corradini, tanto che un unico endecasillabo del Marino citato da entrambi, quel noto e proemiale «smoderato piacer termina in doglia», può essere assunto quale cardine delle due diverse letture mosse rispettivamente da questi studiosi. Per la Cabani, ed in contrasto con una tradizione critica che, ad eccezione di alcune avvisaglie già correnti in Paolo Cherchi, a partire dall'autorevole padre Pozzi aveva predisposto ad una lettura seria e 'filosofica' del Marino, nell'*Adone* sono presenti declinazioni di un comico volto a trasmettere un messaggio immorale (cioè non condizionato da una moralizzazione allegorica), e a cattivare ambiguamente la curiosità del lettore proponendo «una sorta di gioco aristocratico» che mantiene, attraverso il rifiuto della tragedia e del *pathos*, un tono costantemente sospeso fra ludico e scherzoso.

Dopo aver dato una preliminare determinazione semantica della voce «comico», che, per l'opera in questione, indica un abbassamento del livello stilistico-espressivo rispetto al parametro epico, assunto dal Marino quale principale punto di riferimento ed implicita, sebbene *ex contrario*, chiave di lettura del componimento, l'*Adone* viene presentato come un poema «che si definisce per via negativa»: da un lato il modello eroico, dall'altro una tradizione che rinvia a precisi generi letterari rimessi variamente in gioco nel testo mariniano, e che sono, per citarne alcuni, l'eroicomico, il burlesco-mitologico, il grottesco, il bernesco. Una proposta, per giunta, rinforzata da congrui atteggiamenti narrativi dell'Autore (di parodia, di ironia ecc.), e da opportune scelte che sono retoriche, lessicali, linguistiche e stilistiche.

In questo poliedrico dialogo con alcune delle tendenze più significative della nostra letteratura, le *auctoritates* sono quelle corrispettive per ciascuno dei generi contenuti nell'opera: Tassoni per l'eroicomico, Bracciolini per il burlesco-mitologico, Dante e soprattutto Pulci per il comico-grottesco (un Pulci rivalutato proprio nell'*Adone* dopo il lungo discredito cui era stato relegato).

Da ciò, la figura del protagonista risulta fortemente condizionata, poiché ne emerge un Adone che «ha tutti i tratti dell'antieroe: passivo, debole e poco coraggioso, pigro e spesso addormentato, sempre stupito». Un Adone che anche nella caccia, che avrebbe potuto rappresentare un surrogato dell'epica, si dimostra un perdente, morendo, dopo essere fuggito da un cinghiale che si era invaghito di lui, «di una morte del tutto priva di eroismo e di *pathos*». Più che interprete di un'epica di pace, pertanto, egli viene definito dalla Cabani come un «personaggio da commedia, non sfiorato né dall'epico né dal tragico, e indegno perfino del patetico».

Numerosi e persuasivi sono stati i riferimenti al testo di questa degradazione dei valori epici e cavallereschi verso il comico, degradazione di cui ricordiamo soltanto, oltre l'episodio già menzionato della morte: l'aver Adone rifiutato la giostra e l'essersi offerto come scudiero nel canto XIV, e la sua trasformazione, nel XX, in pappagallo, ultimo pretesto per offrire motivo di riso (il volatile è così bello da suscitare il desiderio erotico), e di ridicolaggine (Adone-pappagallo costretto a guardare da un ramo gli amori di Venere e Marte).

Ma la Cabani ha indicato altresì una funzione positiva, a lato di quella negativa, del comico, vale a dire «di seria proposta di valori affermativi». Una sorta di nobilitazione della comicità e della burla che è ottenuta attraverso un sapiente utilizzo dell'artificio retorico e verbale, una maestria stilistica ed espressiva controllata così bene da imporsi indipendentemente dai modelli già consolidati, auspicando anche il ricorso tematico al mito che, genere per dignità inferiore all'epico, ha con ciò permesso all'Autore l'adozione di un livello di apparente disimpegno lungo tutto il poema. Regista ariostescamente distaccato, ironico ed ambiguo, il Marino non fa che giocare con l'avallo della tradizione, chiamandola a reagire per contrasto, oppure per sostegno di uno stile che sintonizza l'opera con quello «smoderato piacer» che, terminerà pure «in doglia», ma è tutt'uno con gli effetti che la lettura del componimento produce.

Dopo la Cabani, *Adone tragico* di Marco Corradini è stata una risposta decisa alla prospettiva che la molteplicità delle connotazioni possibili del componimento mariniano comporti una paralizzante inafferrabilità del senso ultimo dell'opera. Di contro a questa eventualità, infatti, la replica è stata posta senza mezzi termini: «L'*Adone* è portatore di un significato di fondo, e questo è un significato tragico».

Il cospicuo numero di esempi e di rinvii al testo ha dato corpo ad un ragionamento fondato su un argomento preciso: Adone avrebbe commesso un fallo, e questo avrebbe innescato quelle dinamiche che sono proprie del genere della tragedia. Dinamiche, per giunta, leggibili in filigrana proprio in quel verso che avevamo menzionato in precedenza: stato iniziale di felicità corrispondente allo «smoderato piacer» del primo emistichio, e, attraverso quel «termina» che allude al mutamento di sorte, senso del *pathos* e finale luttuoso nella determinazione «in doglia».

Ma la vera chiave di lettura, ha affermato Marco Corradini, starebbe in quell'aggettivo indicante un eccesso di moderazione, una *hybris* del godimento che non avrebbe potuto restare impunita. Sotto questo profilo, le ipotesi avanzate dallo studioso per spiegare una tale prevaricazione dell'ordine costituito sono due: la prima riguarderebbe la preferenza accordata da Adone alla caccia, ossia a Diana, rispetto all'amore, cioè a Venere; la seconda, per la quale è stata chiamata in soccorso la psicoanalisi, sarebbe incentrata sul legame incestuoso dei due personaggi. Ad avvalorare quella della caccia, naturalmente, non poteva essere che la figura di Atteone, l'analogia col quale, tuttavia, è utilizzata da Marco Corradini per dire qualcosa di diverso rispetto alle più consolidate interpretazioni. L'episodio (*Ado.*, VIII, 86), infatti, sarebbe opportunamente funzionale a confondere una volta di più la prudenza di Adone, contribuendo ad esasperare l'ineluttabilità delle sorti tragicamente destinategli. Adone, sicuro che non sarebbe incorso nella medesima punizione di Atteone, che non godeva della stessa confidenza che l'altro aveva con Venere, proprio per questo non pensa che la punizione potrebbe derivare da cause differenti, e precisamente, ma non senza ironia, da cause venatorie.

Del resto, ha messo in luce Marco Corradini, il rapporto di Adone con la caccia è fin da subito presentato come non contingente e destinale nel senso del funesto: se da una parte è notevole la sintomatica corrispondenza che lo studioso ha rilevato con la figura tassiana di Rinaldo, questi introdotto come amoroso e guerriero, l'altro, invece, come amoroso e cacciatore (*Ad.*, I, 44), convincenti sono anche le anticipazioni di una fatalità posta in relazione con la pratica della venagione, come per esempio in *Ad.*, V, 110.

L'ipotesi di un Adone incestuoso, invece, è stata suffragata ricorrendo a numerosi rimandi che connoterebbero Venere con tratti significativamente e non casualmente materni: un elemento latteo che assume, per la posizione dell'ottava in cui è inserito (*Ad.*, III, 12), una funzione verosimilmente prolettica nei confronti del primo incontro, di lì a poche ottave successive, di Adone con Venere; i presagi luttuosi di lei in *Ad.*, XVIII, 123, dove l'elemento materno comparirebbe per via di confronto con un testo di Claudiano (*Rapt. Pros.* III, 127) che ne costituisce la fonte, e in cui a parlare è Cerere, madre, appunto, di Proserpina; espressioni come quelle in *Ad.*, VIII, 101 («torva madre»), o in *Ad.*, XIX, 10, dove Venere è: «come vacca, a cui di sen rapito / abbia il picciol vitel dente inumano». Marco Corradini ha poi analizzato altri luoghi del poema mariniano, come i racconti secondi presenti nel V e nel XIX canto, che rimanderebbero rispettivamente alle tesi della smoderatezza del desiderio e di una compresenza di motivi pitagorici e materialisti; motivi che, nell'insieme, disturberebbero la semplice visione consolatoria relativa al significato di rigenerazione adombrato nell'episodio della metamorfosi, con l'introdurre, al contrario, una concezione in cui a dominare è la morte come evento irreversibile. Quello del Corradini, in definitiva, è un *Adone* letto in chiave esistenziale, secondo un'interpretazione che affascina nella misura in cui rende plausibile la possibilità di riconoscere nell'opera il tradursi in rappresentazione di una «legge di natura che riguarda tutto il genere umano».

Il vero e la maschera, invece, è il titolo che Guido Baldassarri ha scelto per un intervento costruito sulla base del dato relativo allo stato attuale del progetto, da lui coordinato, di allestire un'edizione d'uso dei *Commentarii sopra Cornelio Tacito* di Traiano Boccalini, testo «estremamente arduo dal punto di vista non tanto letterario, ma di teoria della politica e di storia cinque-seicentesca».

Nonostante l'impegno di Luigi Firpo, che ha curato l'edizione del *corpus* boccaliniano per Laterza nel 1948, l'opera di cui si parla manca di una pubblicazione moderna, e se ne conoscono due sole stampe seicentesche, per giunta scorrette, censurate e parziali; stampe di circa un migliaio di pagine che includono: i commenti ai primi sei libri degli *Annali*, quelli al primo libro delle *Historiae* e la *Vita Agricolae* (laddove la tradizione manoscritta aggiungerebbe alla lista anche i commenti ad altri due libri degli *Annali*, e al quarto libro delle *Historiae*).

Dopo averci informato della complessità della situazione testuale dell'opera, una complessità che è aggravata dalle stratificazioni formatesi nel tempo per via delle numerose addizioni, correzioni, ed anche glosse volta per volta apportate in corso di stesura, e di cui è testimonianza la serie di contraddizioni che si registrano a distanza di poche pagine intorno ai medesimi fatti, Baldassarri ha iniziato a trattare, nella prospettiva del Boccalini, il tema implicito nel titolo che aveva proposto. Anzitutto, stabilendo quali rapporti intercorrano tra i *Ragguagli* e i *Commentarii*, entrambi intesi ad affrontare il medesimo argomento ma ricorrendo a modi differenti. Nei primi, la verità della scienza politica è rappresentata al riparo della maschera, per evitare posizioni di censura da parte dei poteri forti nei confronti dell'opera; nei secondi, quella stessa verità dissimulata è sostituita dal progetto della costruzione di una teoria politica priva di travestimenti, in cui ad esporsi non è più una *persona ficta* (nel caso dei *Ragguagli*, un Machiavelli non a caso condannato al rogo nel finale dell'opera), ma il Boccalini stesso. In realtà, questa

opzione non risolve, ma complica la dialettica fra verità e mascheramento, visto che gli interventi dell'Autore risultano condizionati dalla scelta di adottare una forma di letteratura seconda com'è, per definizione, quella dei *commentarii*, la quale non consente prese di posizione sistematiche bensì, al contrario, episodiche e ben circostanziate. Del resto, ha sottolineato Baldassarri, il tendere alla sistematicità, per la *forma mentis* boccaliniana e in perfetta sintonia coi suoi tempi, sarebbe stato del tutto inopportuno, poiché ogni certezza risulta, in quanto tale, falsificabile. Ciò spiegherebbe, alla luce di una considerazione ideologica (e non filologica!) la presenza di numerose contraddizioni nel testo, le quali rispondono non all'imperizia o a distrazioni dell'Autore, ma ad una situazione di impossibilità di scelta univoca tra teorie contrapposte.

Il problema della politica, di conseguenza, è indirettamente stabilito a partire dalla scrittura stessa dell'opera, nella quale le incoerenze riscontrabili sono il riflesso di un'epoca in cui non aveva più senso affidarsi a visioni del futuro che presupponessero considerazioni di validità universale.

Per quanto riguarda la sessione di venerdì, Quinto Marini ha aperto la giornata con un intervento sul romanzo, intitolato: «*Apprestati, o Lettore, a cogliere gran messe*». Il romanzo religioso barocco tra avventure agiografiche e oratoria sacra. Partendo dalla nota prefazione al *Cretideo* (1637) di Giovan Battista Manzini, Marini ha trattato il versante moralistico della produzione romanzesca del secolo, soffermandosi su alcune opere paradigmatiche di un'ideologia che rispondeva a precisi criteri edificanti, riconducibili ad un ambiente culturale fortemente condizionato dalla Controriforma.

L'argomento ha portato di necessità ad affrontare il problema del meraviglioso, che costituiva uno dei principali motivi della polemica di ambiente cattolico nei confronti dei «libri vani». Una tendenza a contrastare il romanzesco puro che ha trovato appunto nel Manzini uno tra i primi sostenitori della necessità di orientare la letteratura secondo una direzione parenetica d'intento edificante.

Rinviando ad alcuni testi presi a campione per la sua indagine, Quinto Marini ha messo in luce i caratteri di una scrittura che vuole presentarsi, a fianco, se non addirittura in sostituzione, della preghiera, come una pratica volta al perfezionamento morale del lettore, in un percorso che può arrivare persino a convertire, e che avvicina progressivamente a Dio.

Tra i dati interessanti riportati dal Marini, merita senz'altro attenzione quello relativo all'analisi di come determinati procedimenti della narrativa romanzesca siano stati recuperati in un senso del tutto nuovo e funzionale agli scopi menzionati. Così, solo per fare un esempio, episodi tipici come i rapimenti o i naufragi per tempesta, risultano sottratti all'ambito dell'avventuroso e piegati all'affermazione parenetica che la mano di Dio benedice attraverso i castighi.

L'intervento del Marini ha quindi mostrato che la rivalutazione del romanzo da parte di quegli ambienti che gli erano ostili, non solo è stata possibile, ma si è resa necessaria, e si consideri per analogia le vicende dell'oratoria sacra, in virtù di una strategia finalizzata alla massima divulgazione possibile delle concezioni relative a un certo cattolicesimo. Strategia che, trasformando il romanzo in agiografia e predica, mostrava come la via dell'austerità e del rigore non potesse più rifiutare le inevitabili strade del compromesso con il successo e il favore mondano del pubblico.

Matilde Dillon Wanke, con: *Novel e romance nel Cunto de li cunti*, ha indagato i legami che l'opera del Basile intrattiene con i maggiori poemi cavallereschi e, attraverso questi, con l'archetipo omerico, giungendo ad individuare nelle *quêtes* del nostro romanzo rinascimentale l'origine dell'influsso che porta nel *Cunto* la componente del meraviglioso e del fiabesco.

Francesco D'Antonio, con un titolo che recita: *Una poetica teatrale implicita: Le instabilità dell'ingegno di Anton Giulio Brignole Sale (1635)*, ha aperto una prospettiva di studio poco frequentata dalla critica letteraria italiana che, dell'opera del Brignole, ha più che altro insistito sull'aspetto letterario, narrativo, dando invece poca attenzione a quello teatrale. L'obiettivo dell'intervento, quindi, è stato quello di mostrare in che modo le diverse articolazioni della dimensione scenica riscontrabili all'interno all'opera, permettono di attribuire una funzione di *atelier* preparatorio per le future opere drammaturgiche del Brignole Sale, e possono essere utilizzate per verificare l'importanza del teatro all'interno dell'Accademia genovese. In particolare, ne è risultato che l'impianto decameroniano che struttura *Le instabilità dell'ingegno*, con l'uso della cornice e la divisione in giornate, assolve alla funzione di porre problemi concernenti l'attività drammaturgica, individuati da Francesco D'Antonio all'interno di tre categorie così schematizzabili: la prima, che riguarda il rapporto tra le riflessioni contemporanee sul teatro e le regole del teatro classico; la seconda, la pratica teatrale come esercizio della parola e del corpo e il loro rapporto nello spazio scenico; la terza, infine, il rapporto tra spettatore e spettacolo entro lo spazio teatrale. Attraverso le *performances* discorsive, musicali e teatrali della nobile brigata protagonista del romanzo del Brignole, e, dunque, attraverso il modello boccacciano, viene messa in luce l'importanza della dimensione orale e scenica rispetto a quella scritta, e, contemporaneamente, tutto un contesto di riflessioni in proposito che ci dà una più adeguata misura dell'apporto della cultura genovese nell'ambito della produzione teatrale del secolo.

Riccardo Drusi, con: *Dal diletto all'utile: le «honeste» rime «in natia lingua vinetiana» di Benedetto Bucella (1594)*, ha trattato, soffermandosi su un caso particolare, il tema della poesia dialettale che si cimenta con tematiche serie. Le rime dialettali del Bucella risultano, di fatto, un insolito e interessante tentativo di affrontare argomenti tradizionalmente estranei al vernacolo come, nella fattispecie, quelli religiosi.

Simona Morando, con: *Narrare in poesia: i 'Poemetti sacri' di Chiabrera*, ha offerto uno studio su una parte della produzione chiabrerresca, quella dei poemetti, che viene definita distintiva della poetica dell'Autore, il quale la riteneva filiazione diretta non della lirica, bensì dell'epos. Una scelta che, per la studiosa, risulta antipetrarchista e indicativa di un'ambizione narrativa ben presente in Chiabrera.

Sul versante della letteratura religiosa e mistica, si è collocata la relazione di Sabrina Stroppa, che ha trattato i *Modelli agiografici e spirituali nelle Poesie sacre di Pier Matteo Petrucci (1674)*. Presentato, nonostante la sua attività di poeta, come uno dei più grandi prosatori spirituali del '600, il Petrucci rappresenta, con la sua opera, un momento significativo per la ricezione e la rielaborazione della spiritualità carmelitana nell'Italia del secolo XVII, e della connessa figura di Juan del la Cruz. Maria Rosa Moretti, con: *Nuove composizioni musicali su testi di Anton Giulio Brignole Sale*, ha comunicato il ritrovamento, presso la Biblioteca del Conservatorio Cesare Pollini di

Padova, di una miscellanea di primo Seicento al cui interno sono raccolti alcuni inediti componimenti di Brignole Sale destinati all'esecuzione musicale.

L'ultima giornata, quella di sabato, si è aperta con Pier Mario Vescovo e con un ritorno al Marino. *Macchina Versatile: a teatro con Adone* è stata, infatti, un'analisi del V canto dell'*Adone*, canto che viene assunto come paradigmatico di una precisa idea di teatro che è stata finora trascurata.

A seguire, e prima del conclusivo intervento di Andrea Fabiano, che ha presentato *La Comédie-italienne di Parigi: un teatro dell'instabilità e "papillotage"*, una disamina della situazione del teatro seicentesco è stata presentata da Paola Cosentino con: *La tragedia secentesca fra spettacolo e romanzo. Sulle metamorfosi di un genere*. Partendo dalla constatazione del fallimento con cui si è concluso il Secolo della rinascita della tragedia classica, che nel '600 ha subito un progressivo declino, la studiosa ha affrontato il tema del rapporto venutosi a determinare tra il dramma e le nuove funzioni cui è stato chiamato a rispondere. L'intervento ha messo in evidenza la funzione specifica del tragico in una prospettiva che è, insieme, di continuità e di rottura, e nella quale risaltano con particolare evidenza gli apporti dell'epica, del romanzo, della pastorale, della commedia e del melodramma. Un *excursus* che ha messo in luce la spiccata tendenza del nostro teatro alla commistione dei generi e alla sperimentazione, e che, pertanto, è risultato perfettamente in sintonia con il tema di questo Convegno.

(Luca Piantoni)

Le forme del racconto (I)

Seminario di studi, Università di Padova, Conferenze di: Bragantini, Baldassarri, Piantoni, Zinato

R. BRAGANTINI, *Novelle responsive e forme di contestualizzazione nel Decameron* (25 gennaio 2006)

I due segmenti esplicitati nel titolo del seminario tenuto da Renzo Bragantini, che ha illustrato le linee portanti di un lavoro ancora *in fieri*, giunto comunque ad uno stadio già sicuro per poter tracciare piste innovative di leggibilità del *Decameron* secondo le direttrici via via esposte nel corso della presentazione, sono fra loro in parte solidali, in parte isolabili, nel senso che le forme di contestualizzazione non necessariamente obbediscono al principio testuale, che Boccaccio vara nella sua opera, delle novelle responsive.

Necessario presupposto di questo quadro plausibile di leggibilità, che vede riunite le due porzioni del titolo, è liberarsi della vulgata interpretativa tutt'ora vivente: erroneo mito idealistico e postidealistico dell'unità del *Decameron*, cui sostituire il concetto di rispondenza (non sempre e necessariamente corrispondenza) fra le parti e indicare i meccanismi attraverso cui tale principio si verifica.

Altro e più ambito obiettivo cui si ispira il lavoro di Bragantini, è quello di mostrare che entrambe le componenti, ovvero il principio di responsività di alcuni racconti e il principio delle forme di contestualizzazione che operano nel testo, sono al servizio di un libro di racconti che sicuramente è tale, ma che è anche, insieme, un trattato di filosofia

morale sull'amore, in cui il comico è una componente primaria, che va però imbrigliata in un sistema di riferimenti, di contestualizzazioni, che studi recenti ci consentono di attuare, ad esempio, sulla trattatistica morale alle spalle della X giornata del *Decameron*. Sono queste le categorie di partenza e i tentativi di tragitto proposti dallo studioso per una lettura diversa da quella ascensionale – monumento *ex post* attuato sulle macrotestualità dantesca e petrarchesca – con cui per lo più si è verificato l'approccio al *Decameron*: dall'abiezione di Ciappelletto alla sublimità di Griselda. Riconsiderando dunque il tutto dalle fondamenta, Bragantini sostiene che occorre cercare in un libro, in cui la varietà delle materie, che Boccaccio esplicitamente richiama nell'Introduzione alla IV giornata, soluzioni che sostituiscano al principio della continuità ascensionale, basato su un segmento orizzontale di testo, un principio della rispondenza verticale, in termini musicali definibile "armonici a distanza", che consentano di leggere l'opera come una costruzione infinitamente più complessa di quanto non sia stato fatto finora. Un'attenta lettura operata in ambito di contestualizzazione fra il racconto LXXIII del *Novellino* e la novella decameroniana di Melchisedech giudeo, portata per esemplificare questo innovativo approccio, permette di recepire la componente macrotestuale e confutare l'affermazione vulgata secondo cui le quattro novelle iniziali della prima giornata hanno come tema la religione. Lo schema della storia decameroniana ricalca in modo identico quella del *Novellino*, ma Boccaccio fornisce una serie di complicazioni del racconto e di informazioni assenti nel breve scheletro della fonte, che gli permettono di risolvere una sgrossatura molto semplice con la problematizzazione narrativa, a partire dalla premessa di Filomena,¹ che dà un avvertimento a tutti i lettori interni e fa un sunto dei criteri valutativi posti a glossa dei racconti precedenti o seguenti (ad esempio le novelle di Abraham giudeo e di ser Ciappelletto). In concreto veniamo informati sul fatto che Melchisedech è un usuraio, ma che è anche un uomo sapiente; che il Saladino, uomo generoso e magnanimo, è costretto a ricorrere ad un trucco. Melchisedech capisce: «S'avvisò troppo bene che il Saladino guardava di pigliarlo nelle parole per dovergli muovere alcuna questione»² e alla domanda schermata: «quale delle tre leggi» reputasse «verace», decide di risolvere la questione con un racconto.

Il vero tema della novella delle tre religioni, secondo lo studioso, consiste perciò nella produttività della retorica, mentre la macrotestualità è legata ai processi interpretativi. Non a caso l'iterazione dell'occorrenza del verbo «aprirgli»³ rivela significativamente il passaggio da una situazione di comunicazione isolata ad una di comunicazione esplicita, nel finale di questo racconto in cui, fra gli altri temi, assume rilievo la trattazione dei meccanismi di comunicazione diretti o non diretti, schermati o meno fra gli esseri umani.

Sembra chiaro pertanto – è la conclusione dello studioso – che Boccaccio ha

¹ Giornata I, novella III «Per ciò che già e di Dio e della verità della nostra fede è assai bene stato detto, il discendere oggimai agli avvenimenti e agli atti degli uomini non si dovrà disdire a narrarvi quella verrò, la quale udita, forse più caute diverrete nelle risposte alle quistioni che fatte vi fossero»

² Termine questo usato da Filomena.

³ «Il saladino conobbe costui ottimamente essere saputo uscire del laccio il quale davanti a' piedi teso gli aveva, e per ciò dispose d'aprirgli il suo bisogno e vedere se servire il volesse; e così fece, aprendogli ciò che in animo avesse avuto di fare[...]»

problematizzato il caso in questione e lo ha temporalizzato⁴ e, oltre a ciò, sostenere che Filomena abbia escogitato una finta pista perché in realtà vuol parlare della verità della fede cristiana, è ingannare la lettera del testo.

Sempre in tema di macrotestualizzazione Bragantini, nell'Introduzione alla IV giornata, prende in esame l'affermazione di Boccaccio (una delle zone extradiegetiche al di fuori della cornice): «a' miei oppositori favellando dico»⁵, dove l'autore, ritagliatosi uno spazio di diretto intervento, si rivolge ai suoi oppositori usando una novelletta, perché essa è una semplificazione esemplare della complessità bipolare e di casistica morale del racconto che va bene per spiriti che al di là di questo non riescono ad andare. Insomma: i suoi oppositori non capiscono che Boccaccio non presenta una realtà semplificata, ma, al contrario, una realtà complessa, in cui è molto difficile sceverare con nettezza il giusto dall'ingiusto e il bene dal male, essendo necessario ogni volta valutare con specifico criterio.

Il punto focale è rappresentato dal fatto che Filippo Balducci era un agente dei Bardi, la stessa compagnia in cui militava anche il padre di Boccaccio, oltre al fatto che si fa menzione di un particolare assente nei tanti testi simili a questo precedenti al *Decameron*: l'accenno a una madre morta presto. In ciò Bragantini vede una velatura di autobiografia intellettuale, tanto più in quanto questo rappresentante di una notissima famiglia di banchieri-mercanti fiorentini, nell'opposizione fra ingegno (latinamente cultura) e natura gioca, perdendole, le proprie carte. Sostiene che Boccaccio abbia adibito, sfumandola di particolari appena percettibili, alla trasfigurazione autobiografia, un caso esemplare: quello di chi, nell'opposizione fra cultura, (cioè acculturazione imposta) e natura, ha vissuto la storia personale del tormentato rapporto col padre.

Ma ancora, in ordine al principio di macrotestualità, lo studioso rileva che quanto dice Boccaccio, usato di certo in senso ironico nei confronti dei suoi "morditori", funziona perfettamente da filtro per le novelle della IV giornata e nello specifico per la prima, quella di Ghismonda e Tancredi, ma non però in senso semplificativo (ovvero che la ragione sia tutta da parte di Ghismonda e da parte di Tancredi tutta la crudeltà), perché questo andrebbe contro il principio dell'intersezione sempre più problematizzata che perviene alla bipolarità dei protagonisti sulla scena.

Da una parte Tancredi è descritto con tratti quasi femminili e infantili,⁶ dall'altra Ghismonda non è, come è sempre stata descritta, una semplice eroina dell'amore; anzi, leggendo il dialogo a distanza e facendo interagire il principio di macrotestualità, si potrà notare come la protagonista cerchi di armonizzazione la morale della vecchia feudalità con il suo nuovo concetto di nobiltà mutuato da Dante.

L'opposizione fra cultura e natura, dove per cultura si intenda quel complesso di sistemi orientativi su cui la padagogia indirizza i propri oggetti, è risolta da Ghismonda,

⁴ Da notare che questo è il primo passo verso il romanzo.

⁵ «[...] e a' miei morditori favellando, dico che nella nostra città, già è buon tempo passato, fu un cittadino, il qual fu nominato Filippo Balducci, uomo di condizione assai leggiere, ma ricco e bene inviato ed esperto nelle cose quanto lo stato suo richiedea; e aveva una sua donna moglie, la quale egli sommamente amava [...]. Ora avvenne, sì come di tutti avviene, che la buona donna passò di questa vita, né altro di sè a Filippo lasciò che un solo figliuolo di lui conceputo, il quale forse d'età di due anni era».

⁶ «[...] piangendo sì forte come farebbe un fanciul ben battuto [...]».

ma non in modo aporetico, come appunto finisce per essere l'apologia di Filippo Balducci e del figlio (da notare, caso rarissimo nel *Decameron*, che il giovane è senza nome), ma è invece complicata da una casistica amorosa che è fortemente debitrice a un *cotè* giuridico ampiamente sfruttato da Boccaccio.

Passando infine alle novelle responsive, Bragantini sottolinea come, su un piano puramente tematico e su un piano tipologico, ci possono essere casi in cui i due aspetti finiscono quasi per coincidere, come comprovano gli esempi di Barnabò da Genova⁷ (il cui racconto è tramato sulla storia di Livio, di Sesto Tarquinio, Collatino e Lucrezia) e di Bartolomea de' Gualandi e Riccardo da Chinzica⁸.

L'inizio, consistente nel racconto dei mercanti a Parigi, è una trasmutazione in fondaco di una discussione fra nobili romani: la storia si ricompone perché la supremazia della donna sull'uomo corrisponde alla riunione di una coppia che era sul punto di dividersi; una soluzione positiva, non di stampo comico né parodisticamente esplicitata, conclude questa volta una sequenza potenzialmente tragica. Il racconto successivo, invece, ha un esito comico, che è, al tempo stesso, una soluzione parodistica nei confronti dell'esempio appena citato, di cui la novella capovolge tanto la struttura narrativa quanto il piano tipologico.

A sostegno di quest'ultimo esempio lo studioso segnala casi di responsività a distanza, a volte su particolari appena percettibili, come la mitologia del cuore strappato-mangiato, che ricorre nella novella di Ghismonda e Guiscardo⁹ ma anche nella nona della stessa giornata¹⁰ (in cui Guglielmo Rossiglione fa mangiare alla moglie il cuore di messer Guglielmo Gurdastagno) e torna nella novella di Ricciardo Mainardi e Lizio da Valbona¹¹, la cui storia Boccaccio, assumendo una stessa immagine topica a soluzione positiva e riparatrice, risolve comicamente.

Molte altre sono le evenienze che si potrebbero elencare, ma, sottolinea Bragantini, in tutti i casi questa macrotestualità e questa responsività non rimandano a una continuità di segmento nel testo, ma rinviando spesso a porzioni del testo separate fra loro, che devono ancora essere integrate in un reticolo plausibile e di una certa tenuta. Di gran importanza è che, se questa contestualità nuova potrà essere esplicitata, dovrà obbedire ad alcuni principi: alla rinuncia a trovare un'unità ascensionale e a rendersi conto che la *varietas* è il modello di questo testo.

(Bianca Maria Da Rif)

G. BALDASSARRI, *La tradizione ferrarese del 'romanzo': il caso Giral di* (30 novembre 2006)

Giovan Battista Giral di 'Cinzio' (Ferrara, 1504-1573) è una delle personalità intellettuali più interessanti del panorama italiano mediocinquecentesco. Oltre che

⁷ Novella IX della II giornata.

⁸ Novella X della II giornata narrata da Dioneo.

⁹ I novella IV giornata: «Laonde, venuto il dì seguente, fattasi il prenze venire una grande e bella coppa d'oro e messo in quella il cuor di Guiscardo, per un suo segretissimo famigliare il mandò alla figliuola [...]».

¹⁰ IX novella della IV giornata.

¹¹ IV novella della V giornata: «[...] li parve che li fosse il cuore dal corpo strappato [...]».

tragediografo e teorico del teatro, fu anche romanziere in versi e teorico del poema cavalleresco (con il *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, ultimato verosimilmente nel 1549 e pubblicato a Venezia nel 1554). Al romanzo in versi Giralaldi dedicò molti anni della sua vita, componendo l'*Ercole* che, nelle sue intenzioni, doveva annoverare cinquanta canti, ma che fu pubblicato, e mai più ripubblicato, incompleto a Modena nel 1557, presso l'editore Gadaldini, in ventisei canti (forse per lo scarso riscontro che la lettura dell'opera aveva avuto?). Dedicatario dell'*Ercole* è il duca di Ferrara e mecenate del 'Cinzio', Ercole II d'Este, che morirà nel 1559, sostituito dal figlio Alfonso II, spesso ricordato come fanciullo nel poema, ad indicare un complesso, stratificato *iter* compositivo. Con la morte di Ercole II, per la verità, i rapporti fra Giralaldi e la corte si faranno molto tesi: dopo aver ricoperto addirittura la prestigiosa carica di segretario ducale verrà licenziato nel 1561, costretto in sostanza ad accogliere, ironia della sorte, la proposta di Emanuele Filiberto di Savoia (colui che aveva accelerato, guidando le forze imperiali nella battaglia di San Quintino dell'agosto 1557, la crisi politico-diplomatica del ducato estense), andando ad insegnare Umanità presso lo Studio di Mondovì. Tornerà a Ferrara solo in prossimità della morte.

Ercole è un poema dichiaratamente filofrancese e filopapale (secondo le coordinate della politica estera estense) e si configura come opera strettamente connessa con le tumultuose vicende della storia contemporanea (anche se la materia 'erculea' può sembrare lontanissima dalla realtà). Con il suo poema, Giralaldi vuole proporre un modello alternativo rispetto a quello ariostesco dell'*Orlando furioso*: dalla sostanziale unità d'azione con una miriade di personaggi, si passa all'«unità del protagonista» con una molteplicità di azioni. È probabile che ad alcune coordinate strutturali giraldiane guardi il giovane Torquato Tasso per la realizzazione del *Rinaldo* (1562), dove, peraltro, nessuno spazio è lasciato alla soluzione mitologica scelta per *Ercole* dal suo autore (la materia cavalleresca essendosi ormai imposta come imprescindibile punto di riferimento con il formidabile capostipite ariostesco, cui programmaticamente guarda il giovane Tasso).

In questo senso, certo, il romanzo giraldiano è opera oggettivamente sperimentale rispetto alla codificata grammatica del poema in versi nel '500. La mitologia classica, riprovata dal Tasso oltre che nelle pratiche realizzazioni, anche nei pronunciamenti teorici dei *Discorsi dell'arte poetica* (1564), diviene opzione alternativa sia rispetto alla materia cavalleresca di ascendenza carolingia, sia rispetto alla materia storica che aveva guidato un altro importante 'esperimento' epico mediocinquecentesco (filtrato peraltro anche attraverso il modello omerico): l'*Italia liberata dai Goti* di Giovan Giorgio Trissino. La centralità del ruolo della mitologia classica nell'*Ercole* autorizza a parlare coerentemente di 'antefatto ovidiano', individuando nelle *Metamorfosi* l'unico poema narrativo che presenti, per la scelta della materia mitologica e per la 'gratuità' di molti episodi, analogie strutturali e tematiche con il poema di Giralaldi. Questo è costruito additivamente, senza che vi sia un criterio nella selezione degli episodi (oltre alla loro verosimiglianza), e senza che vi sia un vero e proprio baricentro, al di là della figura del protagonista.

Giralaldi, come tutti coloro che scrivono poemi narrativi nel Cinquecento dopo il capolavoro di Ariosto, intende proporre con l'*Ercole* un modello integrale alternati-

vo al *Furioso*: lo dimostra il fatto che utilizzi moduli topici dei 'poemi di guerra' (le rassegne e i cataloghi: alcuni incredibilmente ampi) e allegorie morali, tipiche del poema moderno (su tutte, Ercole al bivio, di probabile ascendenza ariostesca e trissiniana). Quindi, accanto allo sperimentalismo complessivo del progetto, vi sono anche espliciti 'omaggi' strutturali alla tradizione, spia di una ambizione, inevitabilmente destinata ad essere frustrata, a riscrivere le coordinate del genere nel quale si colloca il suo lavoro. Il dato forse più significativo di *Ercole* è l'uso del modulo della 'profezia' (già utilizzato da Ariosto e prima ancora da Virgilio) che, in un poema dalla materia magmatica e dallo sviluppo essenzialmente paratattico, serve a costruire una parvenza di intelaiatura, creando sovrapposizioni dei 'registri' temporali e compensando così la struttura 'sequenziale' dell'opera. È anche da notare che (non sembri impietosa ironia) quando Giraldi fa profezie storiche, quasi sistematicamente viene smentito dallo sviluppo effettivo dei fatti cui allude (basti pensare all'inevitabile profezia sulla nuova crociata antimusulmana, con Paolo IV invocato come naturale guida politica e militare: il destino storico volle che il papa Carafa morisse però nel 1559, non potendo materialmente dare corso a qualsivoglia progetto politico e religioso di quel genere). Altro elemento di qualche interesse (esso pure legato a una tradizione 'epica' consolidata) è la descrizione delle 'imprese' di uno specifico personaggio (con netta distinzione fra imprese di guerra e imprese amorose).

Quelle di Ercole, nel poema, sono dilatate e amplificate a dismisura. D'altro canto è solo su un piano di elaborazione elocutiva che si può esprimere la libertà creativa di un autore che rinunzia deliberatamente, fin dall'inizio, a realizzare un poema originale in termini di *inventio*: quasi tutti gli episodi dell'opera sono infatti codificati da una robusta tradizione letteraria e mitologica (con alcune significative eccezioni, quali l'impresa argonautica, in cui non Giasone, bensì, comprensibilmente, nell'ottica encomiastica che in parte accompagna il lavoro di Giraldi, lo stesso Ercole è il capitano della spedizione).

Al di là dei suoi limiti oggettivi, il poema di Giraldi rappresenta un importante capitolo dello sviluppo, tutt'altro che lineare, della poesia cavalleresca e narrativa del Cinquecento (specie ferrarese) e testimonia, ben oltre le intenzioni del suo autore, la crisi e l'inquietudine in cui versa il ducato estense attorno alla metà del secolo, sul piano della storia. Per sciogliere questi nodi (ma non del tutto, forse, e non senza una acutissima crisi personale) dovremo attendere un poeta non ferrarese, Torquato Tasso, che saprà, recuperando il modello ariostesco, piegato però alle proprie esigenze e intenzioni, e certo anche tenendo presente il vicino *Ercole* giraldiano, proporre una nuova, formidabile declinazione del romanzo in versi con la *Gerusalemme Liberata*.

(Stefano Giazzon)

L. PIANTONI, *Fra laguna e corte. Iniziazione e cerimoniale nella 'Trilogia di Glisomiro'* (18 gennaio 2007)

Dialetticamente affrontato da Luca Piantoni nella conferenza seminariale del 18 gennaio, il tema *Fra laguna e corte. Iniziazione e cerimoniale nella 'Trilogia di Glisomiro'* ha preso in considerazione quella tipologia piuttosto inconsueta dei romanzi del '600 italiano, relativa ad un tipo di produzione particolare che, utilizzando la classifica-

zione proposta alla fine del secolo decimonono da Adolfo Albertazzi¹² e nel complesso accettata in tempi più recenti da studiosi come A. Asor Rosa, si può definire 'di costume'. La fortuna di questo genere, che si estende per poco meno di un quarantennio, è incentrata sull'interesse in esso esplicato dall'autore per la dimensione realistica del quotidiano, esemplarmente ritratto sullo sfondo dell'ambiente aristocratico dello scenario urbano di Venezia, dove agiscono personaggi non certo comuni, ma che comunque non si fatica a credere riflettenti la realtà del tempo. La *Trilogia di Glisomiro*,¹³ opera di Girolamo Brusoni, originale poligrafo dalla vita a dir poco irrequieta, negli aspetti digressivo-manualistici, che ne sono tratti connotativi, rivela non a caso risvolti sociali rispondenti ai profondi mutamenti in corso nella città lagunare di quegli anni.

Gli intermezzi in questione, definiti dal Lanza «soste decameroniane»,¹⁴ che portano il lettore a contatto con una serie continua di aperture imprevedibili, fatte di conversazioni galanti, di cerimoniali mondani, di incontri fortuiti – scenari scollegati dalla fatiscente trama dei romanzi – rivelano, alla luce della rigorosa analisi di Piantoni, aspetti ben più profondi di quanto non si percepisca *tout-court*, aspetti identificabili in un marcato intento formalistico e precettistico, a volte quasi iniziatico, rivolto al pubblico dei lettori.

L'approccio dello studioso viene a cambiare profondamente le costanti delle precedenti valutazioni critiche sulla trilogia, finora giudicata, a livello storico-sociologico, come specchio di una crisi sociale affiorante nella denuncia moralistica delle dissolutezze libertine o, ancora, dal punto di vista autobiografico, come momento di riscatto etico del tormentato autore, che per ben tre volte abbracciò e in seguito rinnegò la vita monastica¹⁵. Nella dimensione metastorica di queste opere Piantoni individua una chiave di lettura applicabile a pieno titolo alla precettistica attivata tramite oculati mascheramenti dei personaggi, da Glisomiro¹⁶ in particolare, novello 'perfetto cortegiano' della vita contemporanea. L'analisi infatti non manca di cogliere, con argomentati approfondimenti, le implicazioni di un particolare momento di transizione a Venezia (impegnata nella logorante guerra di Candia ('54-'69) proprio mentre sono in corso nuovi accordi diplomatici con lo Stato Pontificio, con conseguenti risvolti socio-politici) sfondo di eccezione dei romanzi brusoniani, proprio perché qui, e solo qui, le forme disciplinari prendono i connotati festosi del 'mascheramento' attuabile anche nel caso di direzioni politiche o religiose.

La norma, vagamente carnascialesca, lungi dal perdere per questo la sua efficacia, va letta quindi e interpretata come riflesso dell'arte della prudenza di stato di cui Venezia è magistrale interprete.

I continui *excursus* «in cui sembra sopravvivere la struttura dei racconti a tesi propria degli *exempla*»¹⁷, che innervano questi romanzi dalla trama quanto mai

¹² A. ALBERTAZZI, *Romanzieri e romanzi del Cinquecento e del Seicento*, Zanichelli, Bologna 1891.

¹³ G. BRUSONI, *La gondola a tre remi*, a cura di F. Lanza, Marzorati, Milano 1971; ID., *La peota smarrita*, Gasparo Storti, Venezia 1673; ID., *Il Carrozzino alla moda*, Stefano Curtii, Venezia 1658.

¹⁴ F. LANZA, *Introduzione* a G. BRUSONI, *La gondola a tre remi*, cit., p. 11.

¹⁵ Con il nome Cherubino Brusoni.

¹⁶ Urbano Glisomiro, perfetto anagramma di Girolamo Brusoni.

¹⁷ Citazione dall'esposizione di L. Piantoni.

sfilacciata e conducono il lettore in una sorta di galleria dove lo sguardo non trova posa stabile, ma insegue obiettivi in sequenze imprevedibili, in realtà permettono al narratore di sviluppare autonomamente il proprio discorso, quasi si tratti di un gioco didattico su una materia dalle regole ben precise, riguardanti la «civiltà delle buone maniere»¹⁸. Chi non rispetta quanto formalmente stabilito, come nel brano citato ad esempio¹⁹, viene richiamato e rischia non tanto di essere estromesso dal gioco di società, ma dalla società stessa, che baroccamente formalizza, in modo lussureggiante, quello che si deve e quello che non si deve fare.

La codificazione degli aspetti comportamentali propri della società aristocratica è chiarita da regole (che contemplano tutte le combinazioni) emergenti nella trilogia dall'intensa trama di relazioni interpersonali che hanno luogo in ogni digressione, allo scopo di risolvere il problema di un'educazione rapida, che non avviene più, come avevano insegnato Castiglione e Della Casa, all'interno del palazzo, ma nelle calli veneziane, l'intreccio delle quali riflette la trama delle opere di Brusoni, ascrivibili a pieno titolo all'ipertrofia del romanzo barocco. Proprio il tipo di lettura, messa in atto da Piantoni con rigore analitico, consente di trasformare l'andamento noioso di questi testi in un quadro ricco di suggestioni, ricomposto anche tramite un'accurata analisi del registro sintattico e stilistico, che, conforme all'intento *docere-delectare* si mantiene sul tono comico, dall'ironia sia divertente che amara.

Così, ad esempio, la gondola a tre remi non può più procedere perché non ci sono più vogatori: il romanzo sta parlando di sé sin dal titolo, il racconto si autoqualifica come racconto *a posteriori*, mettendo in rilievo anche una forte componente a livello metanarrativo, che sottolinea la *facies* prescrittiva della narrazione, aperta, come dice Brusoni, alla possibilità di «istoriar colle favole e favoleggiar con le istorie».

(Bianca Maria Da Rif)

E. ZINATO, *Figure animali nella narrativa del secondo Novecento. Sciascia, Primo Levi, Calvino, Morante, Volponi* (7 dicembre 2007)

Al quadro ambizioso racchiuso nella cornice del titolo in cui si sgranano nomi di autori notissimi della seconda metà del Novecento è stata dedicata la seconda confe-

¹⁸ N. ELIAS, *La civiltà delle buone maniere*, Il Mulino, Bologna 2006.

¹⁹ «Io adunque signori, avendo con questo lume di dirittura di giustizia penetrato nell'animo di Orlando, non solamente l'ho conosciuto innocente nella pretesa, ma degno di ricevere grazie e non raffronti da una dama gentile, e voglio credere certamente che Leonora Dama prudentissima averà più tosto voluto mortificarlo per far prova della sua virtù, che per averlo conosciuto Reo di mancamento verso la sua persona: sapendo ella troppo bene, che una dama che comparisce su le feste con la faccia scoperta dee ricevere i favori che in termine d'onore le vengono esibiti da' cavalieri, benché fuori di quella occasione fossero suoi nemici, cessando ogni materia di disgusto e d'ingiuria negli amichevoli trattenimenti di cortesia e d'onore, e donandosi al rispetto del luogo e degli amici che, o invitati o di propria elezione, onoriamo della nostra presenza, le ragioni de' propri affetti o interessi. [...] Ma strepitando altre dame ch'ella dovesse osservar le leggi del giuoco, e gridando ch'ella offendesse tutta la compagnia con la sua diffidenza, non vi essendo alcuna di loro a cui fosse toccata quella sorte che non avesse prontamente obbedito[...]»: G. BRUSONI, *Il Carrozzino alla moda*, cit. p. 151 e p. 66. Evidente la precisione della normativa comportamentale, stilata alla stregua di trattato o di manuale e qui evidenziata con il corsivo.

renza del seminario tematico *Le forme del racconto*, in cui Emanuele Zinato ha messo in luce dialogo e conflitto tra il bestiario allegorico da un lato e il mito animale e ossessivo dall'altro, tra simbolo cioè e allegoria nelle rappresentazioni animali enucleate dai alcuni testi di Sciascia, Levi, Calvino, Morante, Volponi, collocati lungo un'ideale scala che, da un massimo di allegoria e mentalismo nei primi, si estende ad un massimo di corporalità alogica o analogica negli ultimi.

Scelta dunque di una precisa angolazione di critica letteraria, intesa come esercizio dialettico applicato all'investigazione di un territorio particolare e mirante ad un'analisi di antitesi o dissociazioni all'interno dei testi considerati. Va detto che l'indagine di Zinato si è proposta non tanto a livello di campionatura, quanto come percorso di sintesi nell'ambito di un più vasto interesse teorico, ai suoi inizi sollecitato dalle forti connotazioni di strazio delle figure animali e vegetali nelle opere di Fortini.

Si tratta di un percorso estremamente suggestivo connotato dalle caratteristiche di una strategia retorica che ha per oggetto l'inclusione di generi letterari all'interno di altri generi letterari, vale a dire un interesse non tanto tematico quanto formale, testuale, retorico, che analizza il risvolto saggistico-didattico, animistico, sacrificale, oniroide e finanche totemico rivestito dalla presenza di microgalassie testuali autonome – una sorta cioè di *exemplum* – entro un tessuto testuale molto spesso diverso. Il metodo illustrato chiarisce la metodologia seguita dallo studioso, che individua lo spessore di microtestualità incentrate sull'apparizione degli animali e sulla loro circolazione, valutandole in una progressione gerarchica che va ampliandosi, da presenze abbastanza rarefatte e circoscrivibili in Sciascia e Levi, all'integrazione completa in Volponi e Morante, dove dominano l'intero testo, proprio perché ne sono parte integrante.

In totale assenza della voce d'autore, emerge con chiarezza nei testi di Sciascia la figura di pensiero della personificazione degli animali, che popolano un universo feroce e straziato, senza lasciare spazio all'allegoria o ad intenti didattici.

«C'era luna grande; e il cane dell'ortolano e il coniglio, divisi dal filo spinato, quietamente parlamentarono. Disse il coniglio: "Gli ortaggi tu non li mangi, il padrone ti tratta a crusca e calci. La notte potresti serenamente dormire, lasciarmi un po' in pace tra le verdure e i melloni. Che tu mi faccia paura, non vuol dire che la tua sia migliore condizione della mia. Dovremmo riconoscerci fratelli". Il cane lo ascoltava, pigramente disteso, e il muso sulle zampe. E poi «Quello che tu ci è vero; ma per me non c'è niente che valga il gusto di farti paura»²⁰

L'esempio riportato a chiarimento, da *Favole della dittatura*, illustra come Sciascia si avvalga delle figure animali nelle zone di più alta tensione cogitativa, dove, non senza un intenso lavoro stilistico, vengono a configurarsi come chiaro segno di una concezione antropologica pessimistica che sovrastoricamente allude, con scetticismo e autocoscienza laica, all'intera condizione umana.

Non meno interessante il secondo punto trattato da Zinato, che nella sorvegliatissima scrittura di Levi, pullulante «di animali (batteri, parassiti, ostriche, formiche,

²⁰ L. SCIASCIA, *Favole della dittatura*, Bardi, Roma 1950, ora in Id., *Opere 1984-1989*, a c. di C. Ambroise, Bompiani, Milano 1991, pp. 966-967.

ragni, lumache, gabbiani, giraffe, gatti, cani)»²¹ indica nei cani, i cosiddetti ‘amici dell’uomo’ uno snodo problematico del suo pensiero, acquisendo essi la *facies* inattesa, e per questo più inquietante, della forma estrema della degradazione a cui approda la tecnica leviana della mutazione. Sul *fil rouge* dello stravolgimento metamorfico, questa tecnica arriva ad ammirare nei più minuscoli e in apparenza insignificanti organismi della scala animale, descritti con accuratezza da entomologo, la capacità, una volta personificati, di entrare in competizione con l’essere umano e metterne in crisi la collaudata ideologia antropocentrica, come ben illustra l’eloquente avvertimento dell’*escherichia coli* nel brano riportato ad esempio:

«Ai vostri tubetti di vetro, ascolti il mio consiglio, fate buona guardia. Io personalmente sono di buona indole, ma non posso rispondere delle mie colleghe a cui voi avete cambiato il centralino. State attenti. Se si dovesse scatenare un’epidemia ne andreste di mezzo voi, ma anche noi che viviamo in pace nei vostri pregiati visceri. Non c’è dubbio che alla lunga ci sapremmo adattare a campare anche nell’intestino di uno scarafaggio o di un’ostrica, ma ci vorrebbe tempo e fatica e un buon numero di defunti»²².

Come diaframma fra gli estremi di questa scala valutante modalità diverse nel trattare il rapporto animalità-umanità, Zinato inserisce Calvino, che risolve tale rapporto in chiave antiumanistica, virtuale e matematica, ovvero, come suggerisce lo studioso, rifacendosi alla terminologia di *Lezioni americane*, «nei termini della leggerezza mentale e – soprattutto – della levigata, incorporea astrazione semiologica»²³. Le esemplificazioni prodotte, da *Le capre ci guardano*²⁴ ai racconti di cui è protagonista Marcovaldo, restituiscono appieno quell’alterità enigmatica, muta e misteriosa, innocente e imperscrutabile, imperniata sull’irriducibile dilemma fra innocenza della natura e disumanità del mondo umano, diffusa nell’opera calviniana fino a *Palomar*.

Nel discorso di Zinato sta a questo punto prendendo progressivamente forma, in modo molto convincente, la prospettiva in base a cui la vicenda del contemporaneo va via via presentandosi come la vicenda dell’inarrestabile affermarsi di un grande movimento che consuma le cose, le polverizza e, per certi versi, coinvolge l’umano in modo psicotico: il nichilismo. Si viene dunque consolidando, in questa ottica, l’immagine di un animale come parte di una scrittura che, venuta a contatto con gli uomini, dichiara che la rappresentazione del loro messaggio è incompetente dominare l’evidenza della scissione, del vuoto, all’interno di quello che chiamiamo oggetto uomo. Paradossalmente, in una forma stravolta, gli animali diventano di nuovo portatori di grandi verità come nei bestiari di un tempo, solo che ora non parlano più dell’ordine del mondo ma della illusorietà di qualsiasi rappresentazione di ordine, come avviene nelle opere di Volponi, in cui gli animali si avvicinano al territorio dell’allegoria in una dimensione rovesciata rispetto all’allegoria tradizionale.

In altri termini l’allegoria del ’900, disabitata dagli dei, è un’allegoria vuota che,

²¹ Citazione dalla esposizione orale.

²² P. LEVI, *In diretta dal nostro intestino: L’escherichia coli*, «Airone», febbraio 1987, p. 160.

²³ Citazione dalla esposizione orale.

²⁴ I. CALVINO, *Le capre ci guardano*, «L’Unità», ed. piemontese, 17 novembre 1946.

rinviano ad un'assenza, è portatrice di violenza distruttiva e, assurgendo a veicolo di ideologia negativa, non può che segnalare un mondo in frantumi. Così, nel *Pianeta irritabile* del '78, Mamerte, al termine della sua metamorfosi dalla fase umana a quella animale, si ciba, assieme a quelli che ora sono i suoi 'compagni', del prodotto più raffinato della civiltà umana: la poesia, fatalmente scritta su carta di riso. Analogamente, dal '68 (anno di pubblicazione de *Il mondo salvato dai ragazzini*) in poi, nel tessuto narrativo della Morante si riconferma l'immagine dell'animale in funzione disgregatrice degli assetti collaudati, e l'attenzione converge sull'elemento perturbante per eccellenza: il corpo umano, di fronte a cui, o meglio, tramite il quale, le certezze si sgretolano. Prende forma così l'ultimo gradino dell'ideale scala gerarchica individuata con tanta chiarezza da Zinato, con la messa a punto della prospettiva alienante per cui la vicenda del contemporaneo va letta come il progressivo affermarsi della profanazione della sua immagine, cosa che implica – connotazioni del surrealismo – mancanza di confini, disfacimento, confusione di oggetti e di esseri animati e inanimati.

(Bianca Maria Da Rif)

Le forme della tradizione lirica (II),
Seminario di studi, Università di Padova

G. GIANOLA, *Divagazioni in campo mediolatino* (26 gennaio 2007)

L'esordio è stato riservato, come spesso accade, a un rapido accenno ai progressi che negli ultimi vent'anni si sono riscontrati nello studio della lirica mediolatina per ciò che riguarda edizioni, strumenti di lavoro e saggistica, accenno accompagnato dalla constatazione che, per il pregresso, si può ancora ricorrere con utilità alla pregevole voce *Mediolatina, Lirica*, curata da Ginetta Auzzas nel III volume del *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino, UTET, 1986²) e dalla particolare segnalazione dei contributi di Dag Norberg (morto nel 1996) per la prosodia e la metrica e di Peter Dronke per l'interpretazione e l'inquadramento di molti testi.

Le *Divagazioni* hanno poi fatto convergere, con raffinata e convincente indagine analitica, due linee di ricerca in un certo senso autonome: l'una a carattere teorico, basata su una campionatura di testi grammaticali, accomunati dall'uso scolastico e relativi ad un periodo di ampio respiro (dal VII al XIII secolo) per evidenziare cosa è detto in queste opere a proposito della lirica e delle sue caratteristiche; l'altra volta a interrogare – ed è qui opportuno mettere in rilievo la novità dell'impostazione – un testo poetico non lirico risalente probabilmente all'XI secolo, che evoca un'esecuzione canora, con l'intento di far emergere dalla 'pratica' alcuni dei tratti che erano percepiti come distintivi della lirica in quanto poesia in primo luogo cantata (l'esperimento potrebbe essere ripetuto o arricchito esaminando molti altri testi di questo tipo: basti pensare, a titolo di esempio, al racconto improntato a verità storica del padovano Rolandino, che ricorda come fu cantato, nel 1256, prima di attaccare Pa-

dova per liberarla dall'oppressivo dominio ezzeliniano, davanti all'esercito schierato, l'inno *Vexilla regis prodeunt*, oppure al racconto di Dante che nell'antipurgatorio fa intonare all'amico Casella *Amor che ne la mente mi ragiona*).

La lettura puntuale di alcuni passi delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, desunti dal capitolo 39 (*De metris*) del I libro e dal capitolo 7 (*De poetis*) dell'VIII, ha consentito in primo luogo di porre in luce come propria della poesia lirica²⁵ la *varietas carminum*, che segna, secondo Isidoro, già l'etimologia del termine (VIII, 7) e che trova del resto conferma in un significativo gruppo di versi lirici che prendono il nome (I, 39) dai poeti che li 'inventarono' (anacreontico, saffico, archilocheo) o da quelli che li usarono con maggior frequenza (asclepiadeo). Questa *varietas* delle forme è, a livello teorico, ciò che di più vicino alla nostra 'soggettività' si può rinvenire nelle definizioni dei grammatici mediolatini (Uguccione da Pisa nelle sue *Derivationes* ripete nella sostanza Isidoro).

Particolare attenzione ai 'contenuti' riservano – ed è naturale – due *accessus* oraziani²⁶ che individuano come 'materia' delle *Odi* di Orazio e, in generale, della poesia lirica la lode degli dei e degli eroi, l'amore, il vino, sulla scorta di *Ars*, vv. 83-85 (in questa direzione si muove anche Giovanni di Garlandia che nel capitolo 5 della sua *Parisiana Poetria* riorganizza e ripropone in maniera certamente originale ma anche alquanto maldestra i capitoli fondamentali di Isidoro²⁷). In uno dei due *accessus*, quello del Pal. lat 1655, è di particolare interesse ciò che il commentatore dice del *finis* che si propongono le *Odi* di Orazio: «Finis vero huius operis est delectatio [...]. In nullis enim scriptis maior delectatio est quam in lyricis». In altri termini il *delectare* e non il *prodesse* (e il rinvio ai vv. 333-334 dell'*Ars poetica* oraziana è, naturalmente, scontato) risulta fine specifico della lirica. Più cauto a questo proposito l'altro commentatore, che procede cercando degli agganci con la filosofia e salva, per così dire, le *Odi* oraziane anche dal punto di vista dell'utilità.

A questa premessa, che con estrema chiarezza ha messo in luce alcuni aspetti della 'teoria' medievale, ha fatto seguito la parte riservata alla 'pratica' per la quale la fonte prescelta è stato un componimento in esametri leonini attribuibile agli anni giovanili di Marbodo vescovo di Rennes (1035-1123) intitolato dagli editori *De molesta recreatione*²⁸.

In esso, come ha sottolineato la studiosa, riemerge innanzi tutto proprio l'idea

²⁵ Stabilita la genesi dei termini poeta e vate, Isidoro si sofferma a chiarire l'origine del lemma 'lirico' facendolo risalire a «ἀπό τοῦ ληγῆι, (alias nugae) id est a varietate carminum».

²⁶ Si tratta degli *accessus* che precedono i commenti contenuti nei codici Pal. lat. 1655 della Biblioteca Apostolica Vaticana e Magdalen College lat. 15 della Bodleian Library di Oxford, editi in K. FRIIS-JENSEN, *Horatius lyricus et ethicus. Two twelfth-century school texts on Horace's poems*, in «Cahiers de l'Institut du Moyen-Age grec et latin», LVII, 1988, pp. 81-147.

²⁷ Giovanni di Garlandia così definisce la poesia lirica: «quod est de potatione et comestione vel comensatione et amore deorum»; altro invece è il *carmen seculare* «vel hymnus, quod est laus Dei cum cantico» di cui fornisce un'esemplificazione citando l'inno di Pietro Diacono *Ut queant laxis resonare fibris*, rovescia in tal modo la suddivisione isidoriana, in quanto attribuisce al campo della storia anche la lirica.

²⁸ W. BULST, *Liebesbriefgedichte Marbods*, in ID., *Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge*, herausgegeben von W. Berschin, Heidelberg 1984, pp. 182-196: 191.

della *delectatio* connessa con la fruizione della poesia lirica: l'autore-ascoltatore si ripromette infatti di ottenere svago e piacere dall'esecuzione canora di un abile (nonché seducente) giovane cantore: «Ad sonitum – così suona l'attacco – cithare solitus sum me recreare,/ pellere sollicite quotiens volo tedia vite./ Est citharista meus non ipse puer Cithereus,/ sed puer ipse deo paulominus a Cithereo,/ cuius dulce melos transcendit acumine celos.». Ma all'ascoltatore «pro ludo», invece dell'atteso svago, non può che venire «sollicitudo» (v. 27) da un canto che evoca lo strazio di una fanciulla che si trova davanti al corpo senza vita dell'amato (non è chiaro tuttavia dal contesto se il dolore della fanciulla sia raccontato o se piuttosto ai suoi sentimenti sia data voce in prima persona). L'immedesimazione del cantore è infatti tale da indurre nell'ascoltatore l'illusione di non essere alle prese con una «cantio» ma con una «res» (v. 23) e da sommuovere «affectus varios» nel suo «mobile pectus» (v. 26).

Il momento in cui si intrecciano le due linee proposte nell'introduzione, viene dunque ad essere chiarito qui, al termine di questa impegnativa ricerca, che si addentra con agile metodologia nella complessità delle fonti di un contesto, quale quello mediolatino, per tanti versi ancora da indagare. Dalla 'teoria' alla 'pratica': ecco allora che quella *varietas*, caratteristica di chi compone poesia lirica, torna, inattesa, anche in chi la ascolta.

(Bianca Maria Da Rif)

Pubblichiamo di seguito la Premessa di GIANMARCO GASPARI (Direttore del Centro Nazionale Studi Manzoni) al libro di LINA IANNUZZI, Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento, Guida, Napoli 2007, pp. 194, euro 14,00.

Il volume della Iannuzzi è il primo della Biblioteca di «Sinestesie» – la collana di letteratura italiana e studi comparati diretta dal Prof. Epifanio Aiello – promossa dalla Associazione Culturale Internazionale Sinestesie.

In anni ancora privilegiati per i nostri studi, Lina Iannuzzi fece conoscere agli appassionati del nostro Ottocento, agli storici della letteratura e agli storici *tout court*, uno dei monumenti più straordinari della nostra straordinaria epistolografia risorgimentale. I tre volumi del *Carteggio Tenca-Maffei* uscivano nel 1973, lo stesso anno in cui un editore come Mondadori poteva permettersi di pubblicare, in altrettanti volumi, la prima moderna edizione commentata delle *Lettere* di Manzoni.

Il carteggio tra Carlo Tenca, insegnante, giornalista, polemista di altissimo rango, europeo per vocazione e uomo di stato per dovere civile, e la contessa Clara Maffei, donna di singolare intelligenza, moglie – a diciott'anni – del più anziano poeta Andrea Maffei, animatrice di quel salotto che elettrizzò per decenni – decenni cruciali – la vita culturale milanese, aveva rappresentato per più aspetti una sorpresa, segnando un salto qualitativo immediatamente percepibile tra le riproposizioni romanzesche delle nostalgiche atmosfere dei *Colloqui gozzaniani* ("Ah! Se tu vedessi che bei denti!" – "Quant'anni? ..." "Ventotto." "Poeta?" – "Frequenta il salotto della con-

tessa Maffei”) e l’*essor* di una sequenza di studi scientifici che, riscattando la complessa personalità del Tenca dall’ipoteca del “minore”, dell’intellettuale disorganico segnato da una cultura limitatamente municipale e tentato da troppi interessi, riuscì in breve a fare di quelle indagini, in virtù della qualità e novità dei risultati, un modello positivo se non esemplare: analogamente a quanto negli stessi anni, per citare un nome dei più implicati e per tenerci alle stesse coordinate culturali e geografiche, stava accadendo a Cattaneo (l’edizione einaudiana delle opere curata da Delia Castelnuovo Frigessi è proprio del 1972).

In rapida sequenza, e stiamo nominando così solo i risultati più cospicui, dopo questo comparvero il *Carteggio* fra Carlo Tenca ed Eugenio Camerini, per cura di Iginio De Luca (1973); gli *Scritti linguistici* di Tenca (uno dei nuclei più notevoli del suo laboratorio, distante tanto dai compromessi demagogici quanto dalla soluzione “semplificatrice” patrocinata da Manzoni), curati da Angelo Stella (1974), e ancora le *Poesie edite e inedite*, per cura di Alfredo Cottignoli (1979).

La tempra dello scrittore, abituato alla svelta polemica dell’impegno giornalistico (ma del giornalismo più alto, va ribadito, in senso sia letterario che civile, dell’intero secolo, se si considera il diagramma che unisce la “Rivista europea” al “Crepuscolo”: diagramma che di nuovo ammette come possibile e legittimo il confronto con il solo Cattaneo), segna naturalmente anche queste pagine appartate. Delle sei legislature che lo videro impegnato tra il 1860 e l’80 c’è più di un’eco amara nelle stesse *Poesie*: nella chiusura di un sonetto come *A Montecitorio*, per esempio – “agon vano di ciance e di contese” – che non si sottrae al confronto con qualche lettera a Clara, come quella da Roma, del 19 maggio 1878, dove la confidenza sollecita un’immediatezza impietosa, quella propria di chi inizia a sentirsi escluso dalla nuova storia, non più condivisa, perché non più condivisibile, dal politico né dallo scrittore: “C’è del pessimismo cupo in quello ch’io scrivo in questo momento; ma ti confesso che sono proprio sconsolato di quello che mi vedo accadere intorno, e questo mio sconsolo è diviso purtroppo da tutti gli amici, cosicché non posso sopporlo uno stato morboso dell’animo mio. Ieri stesso, a proposito di lettere, Aleardi mi diceva che è talmente nauseato dell’ambiente in cui si svolge ora la letteratura, che non solo non pubblicherà più un verso, ma non parla quasi più di poesia con nessuno. Ormai si trova come spostato nella società presente e s’è messo a vivere solitario ed appartato. E questo è il sentimento comune a noi vecchi, educati e cresciuti a un altro indirizzo di mente, di cuore e di volontà”.

Una parabola che Clara aveva seguito con ansia, inframmezzando la cronaca discreta dei suoi trionfi mondani e dei suoi frequenti fastidi (“La mia serata di domenica riescì benissimo, gli artisti esimii, il pubblico elegante, numeroso, animato, la padroncina molto paralizzata perché non del tutto riavuta dal suo malessere”, 14 marzo 1872) con un’emotività vigilissima e partecipe: “E tu come stai? Il caldo non ti molesta? Il lavoro non ti stanca? La Camera non ti dà uggia? Vorrei stessi bene ovunque e sempre, pure quando odo che Roma è bellissima, che il viverci è piacevole, che i viaggi annoiano, mi sento una certa minaccia per l’avvenire che mi sgomenta” (16 aprile 1872).

Pare qui prender voce il ritratto che Francesco Hayez, che fu tra i frequentatori

del suo salotto, le dedicò a metà degli anni Quaranta (fermandone, annotava Fernando Mazzocca presentando la tela alla mostra di Riva del Garda dell'estate 1987, *L'Ottocento di Andrea Maffei*, "la nobilissima fisionomia nel taglio ironico della bocca"), più o meno negli stessi mesi, dunque, in cui stavano nascendo l'amicizia e l'amore tra lei e Carlo, allora poco più che trentenne.

Si capisce come brani come questi non potessero sfuggire a quella rilettura "romantica" del nostro Ottocento che proprio in figure femminili come Cristina di Belgioioso e Clara Maffei trovava un giustificato epicentro. Ma proprio perciò s'impone la scelta di separare il "colore" dalla storia, cesura perfettamente definita nel percorso che conduce dal *Salotto della contessa Maffei* di Raffaello Barbiera e da *Una passione romantica dell'Ottocento: Clara Maffei e Carlo Tenca* di Antonio Monti al *Carteggio* pubblicato nel '73 da Lina Iannuzzi.

Ora, a "evitare la paralisi della memoria storica", la studiosa ritorna su quelle carte con spirito di sintesi – unica concessione al gusto corrente – e, mantenendo il fermo rigore della documentazione e l'attenzione al contesto che sempre illumina il dettaglio, ripercorre con sicurezza di narratrice gli eventi decisivi di quelle due vite attraverso le loro lettere, che quasi in una selezione ideale (un "distillato", si direbbe chimicamente) ripropongono una riflessione troppo presto mancata sul loro privato, certamente, ma soprattutto su temi essenziali della nostra storia politica e civile: così che il sottotitolo *Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento* italiano non suona affatto ambizioso, di fronte a pagine nelle quali si animano i ritratti e le voci di Listz (ospite del salotto milanese nel 1838, quando lo accompagnava l'amante Marie d'Agault) di Balzac, di Verdi. È legittimo chiedersi se siamo di fronte a un nuovo genere letterario, posta la singolare autogenesi dell'opera, sulla quale l'autrice glissa con sobrio e ammirabile *understatement* (ma crediamo davvero che qui lei avrebbe preferito un più preciso "sprezzatura"). Certo è che Lina Iannuzzi ha letto il suo SainteBeuve, come ebbe modo di dimostrare a suo tempo nella tesissima *Introduzione* al *Carteggio*, e non l'ha dimenticato.

Di quest'opera dunque del tutto nuova, che corre agile su una via lastricata di problemi e di interrogativi che, come naturalmente le era richiesto, l'autrice non ha voluto fossero d'inciampo al lettore di oggi, dobbiamo davvero esserle grati: e la mia gratitudine sento in particolare la necessità di sottolineare, perché Lina Iannuzzi mi ha voluto tra i suoi primi, ammirati lettori. Un privilegio che mi è ovvio associare non a me quanto al ricordo degli incontri che, quando studiava le carte del Museo del Risorgimento, l'autrice ebbe con Claudio Cesare Secchi e con Franco Arese alla Casa del Manzoni, in via Morone, vicinissima a quella via Bigli che spesso riecheggiava – come saranno informati i lettori, che davvero le auguriamo attenti e numerosi – dei passi frettolosi dell'autore dei *Promessi sposi*.

(Gianmarco Gaspari – Direttore del Centro Nazionale Studi Manzonianiani)

LIBRI RICEVUTI

Lirica contemporanea

AA. VV., *Con le armi della poesia*. Antologia della poesia italiana contemporanea, a c. di E. L'Arab e R. Pasanisi, pref. di S. Givone, Edizione dell'Istituto Italiano di Cultura di Napoli, Napoli 2007, pp. 205.

OLIVIA B., *Lettere e appunti in versi*, MEF - L'Autore Libri Firenze, Scandicci Firenze 2006, pp. 73, € 9,40.

ROBERTO BALDON, *Marcescenza*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 51, € 9,50.

ROBERTO BALDON, *Risveglio*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 59, € 10,00.

DOMENICO BRANCALE, *L'ossario del sole* (con una nota di M. Ranchetti), Passigli editori, Bagno a Ripoli 2007, pp. 128, € 12,50.

FRANCO BUFFONI, *Guerra*, Mondadori, Milano 2005, pp. 203, € 9,40.

CIPRIANO, DI DONATO, FRUNGILLO, MAURO, NAPOLI, PIAZZA, SANTORO, *Sette poeti campani* (Quaderni di poesia contemporanea), Edizioni Orizzonti Meridionali, Cosenza 2006, pp. 80, € 8,00.

ARIELE D'AMBROSIO, *Canzone per Nejra tra guerra e terrorismo* con CD audio allegato, Colonnese Editore, Napoli 2005, pp. 96.

DOMENICO DE RUOSI, *Parole sparse*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 43, € 8,00.

ALESSANDRO DE SANTIS, *Il cielo interrato*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 75, € 10,50.

FLAVIO ERMINI, *Antiterra* (I libri dell'Arca) ed. Joker, Novi Ligure (AL) 2006, € 11,00, pp. 87.

LUIGI FONTANELLA, *L'azzurra memoria. Poesie 1970-2005*, Moretti & Vitalia, Bergamo 2007.

LUCETTA FRISA, *Se fossimo immortali*, postfazione di M. Ferrari, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 75, € 11,00.

HAFID GAFATÌ, *La gola tagliata del sole* (trad. cura e nota di Victoria Surliuga), Falloppio, Lietocolle 2007, pp. 112, € 10,00.

GUIDO GALLOVICH, *L'eco di un silenzio. Poesie (2000-2004)*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 67, € 10,50.

MARCO GATTO, *Misura del tempo*, prefazione di R. Nisticò, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2006, pp. 87, € 8,00.

GIULIA GRIGOLETTO, *Piede d'impronta*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 43, € 8,00.

DANIELA GUGLIELMETTO, *Phelippe*, MEF - L'Autore Libri Firenze, Scandicci Firenze 2007, pp. 100, € 10,60.

DOMENICO IANNAO, *Ellisse*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 51, € 10,00.

MARCO MAGNONE, *Naturale levitare*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 91, € 12,00.

LAURA INCALCATERRA MCLOUGHLIN, *La macchina dell'estasi. Note sulla poesia di Erminia Passannanti*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 78, € 11,00.

ROSSELLA LUONGO, *La fata e il poeta*. Prefazione di D. Di Stasi, Fermenti, Roma 2007, pp. 92, € 10,00.

SERENA MAFFIA, *Il ragazzo di vetro*, Maria Pacini Fazzi ed., Lucca 2005, pp. 39, € 6,00.

ALDO MENNUNI, *Oltre le onde del mare*, MEF - L'Autore Libri Firenze, Scandicci Firenze 2007, pp. 74, € 9,40.

ROBERTO MORPURGO, *Pregiudizi della libertà. Libro di sarcasmi e di malinconiche superstizioni*, I, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 125, € 13,00.

GIANNI PIZZOLARI, *La neve non è bianca* (con un contributo di G. Fantato: *Uno sguardo allarmato e vigile. Note sulla poesia di Gianni Pizzolari*), Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 57, € 9,00.

Poesia del dissenso. Poesia italiana contemporanea, II, a c. di E. Passannanti, introduzione di G. Marano, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 96, € 13,00.

ANNA PROVENZANO, *Alla dimora delle stelle* (con un contributo di G. Fantato: *Una parola che non dimentica la terra. Note sulla poesia di Anna Provenzano*), Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 70, € 11,00.

STEFANO RAIMONDI, *La città dell'orto*, pref. U. Fiori, Casagrande edizioni, Bellinzona 2002, pp. 120, € 15,00.

LUCA SALVATORE, *Fumisteria ermeneutica*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 46, € 8,00.

CAMILLO SANGIOVANNI, *Rosso aperto*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 34, € 7,00.

ANTONIO SPAGNOLO - STELVIO DI SPIGNO, *Da Napoli/verso* (almanacco di poesia), edizioni Kairòs, Napoli 2007, pp. 280, € 16,00.

MARCELLA TAROZZI, *D'un ritratto*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 92, € 12,00.

ENRICO TIBERI, *Elisa, sogno di mare*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 51, € 9,50.

FRANCO TOSI, *Il Tempo e le parole*, MEF - L'Autore Libri Firenze, Scandicci Firenze 2007, pp. 57, € 10,60.

ANDREA VIGNOLO, *Poesie, osservazioni e vento*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 50, € 8,00.

ALESSANDRO ZILLI, *Sevda*, Edizioni Joker, Novi Ligure (AL) 2006, pp. 51, € 9,00.

Narrativa, poesia, teatro

CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione con testo a fronte a c. di C. Muscetta, presentazione di G. Savoca, Olschki, Firenze 2005, pp. 410, € 39,00.

MARIA GRAZIA CIANI, *Storia di Argo*, con una nota di C. Magris, Marsilio, Venezia 2006, pp. 80, € 9,00.

LEO FERRERO, *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, a c. di P. Puppa, Metauro Edizioni, Pesaro 2004, pp. 284, € 12,00.

GUIDO GOZZANO, *Nell'Oriente favoloso. Lettere dall'India*, a c. di E. Ajello, Liguori, Napoli 2005, pp. 197, € 18,30.

PER OLOV ENQUIST, *Il libro di Blanche e Marie*, Iperborea, Milano 2006, pp. 254, € 15,00.

UGO FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, introduzione, edizione e note di E. Neppi, Olschki, Firenze 2005, pp. 172, € 18,00.

LINA IANNUZZI, *Sulle tracce di Pitagora. Storie brevi*, Ibiskos, Pontedera 2005, pp. 127, € 14,00.

RÉGIS JAUFFRET, *Giochi di spiaggia*, trad. it. di G. Girimonti Greco e M. L. Vanorio, Dante & Descartes, Napoli 2004, pp. 84, € 10,00.

ANNA LEMOS, *Il corpo e il mare*, Edizioni e/o, Roma 2006, pp. 256, € 12,00.

FRANCO LUCENTINI, *I compagni sconosciuti*, a c. di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2006, pp. 104, € 8,50.

GIUSEPPE LUPO, *Ballo ad Agropinto*, Marsilio, Venezia 2004, pp. 144, € 12, 00.

GIUSEPPE LUPO, *La carovana Zanardelli*, Marsilio, Venezia 2008, pp. 222, €16,50.

SANDRO PENNA, *Il poeta dell'azzurra malinconia*, a c. di P. Basile, Derograf, Montoro Sup. (Av)1997, pp. 119.

LEONARDO SINISGALLI, *Gallo reale*, a c. di G. Lupo, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2005, pp. 61.

LEONARDO SINISGALLI, *La vigna vecchia*, a c. di G. Lupo, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2005, pp. 56.

ITALO SVEVO, *Una burla riuscita*, a c. di W. Mauro, Giulio Perrone Editore, Roma 2005, pp. 88, € 5,00.

ITALO SVEVO, *Racconti di Murano e altri racconti*, nota di G. MANACORDA, introduzione e cura di L. Fontanella, Empiria, Roma 2004, pp. 175, € 16,00.

ANNIE VIVANTI, *Tutte le poesie*, ed. critica con antologia di testi tradotti a c. di C. Caporossi, Olschki, Firenze 2006, pp. XIV-468, € 45,00.

Saggistica

AA. VV., *Sentimento del tempo. Petrarchismo e antipetrarchismo nella lirica del Novecento italiano*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria (Catania, 27-28 febbraio 2004), a c. di G. Savoca, Olschki Editore, Firenze 2005, pp. 184.

AA. VV., *Cesare Pavese*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-17 ottobre 2001), a c. di M. Campanello, Olschki, Firenze 2005, pp. 230, € 28,00.

AA. VV., *Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre*, a c. di C. Rizzo, Olschki, Firenze 2005, pp. 230, € 23,00.

AA. VV., *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi (Napoli, 1-4 dicembre 2004), a c. di A. R. Pupino, Liguori, Napoli 2006, pp. 407, € 35,00.

AA. VV., *De Florence à Venise. Études en l'honneur de Christian Bec réunies par F. Livi et C. Ossola*, PUPS (Presses de l'Université Paris-Sorbonne, "Jalons"), Paris 2006, pp. 710 € 40,00.

AA. VV., *La fiaba e altri frammenti di narrazione popolare*, Atti del Convegno di Studi sulla narrazione popolare (Padova, 1-2 aprile 2004), a c. di L. Morbiato, Olschki, Firenze 2006, pp. X-302, € 35,00.

AA. VV., *Viaggio verso qualcosa di preciso. Percorsi della poesia di Bartolo Cattafi*, Atti del Convegno di studi (Messina, 25-26 novembre 2004), c. di D. Tomasello, Olschki, Firenze 2006, pp. 126, € 14,00.

AA. VV., *La poesia italiana del secondo Novecento*, Atti del V° Convegno della MOD, (Arcavacata di Rende, 27-29 maggio 2004), a c. di N. Merola, Rubbettino, Cosenza 2006.

AA. VV., *Vincenzo Consolo éthique et écriture*, Atti del Convegno organizzato dal C.R.I.T.I.C., dal C.E.R.L.I.M.M. e dall'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3, 25-26 ottobre 2002), a c. di D. Budor, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2007, pp. 209.

AA. VV., *Lavori in corso. Ricerche di Italianistica*, Atti del Seminario di Studi, Salerno, 15 giugno 2006, present. di S. Martelli, Delta 3 Edizioni ("Quaderni" del Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo - Dottorato di Ricerca in Italianistica - Università degli Studi di Salerno), Grottaminarda (AV) 2007, pp. 440.

- AA. VV., *Tra note e parole. Musica, lingua e letteratura*, a c. di M. Meschini e C. Carotenuto, Atti del Convegno internazionale (Ascoli Piceno, 19-20 settembre 2003), Longo Editore, Ravenna 2007, pp. 153, € 18,00.
- AA. VV., *Ritratto di Carlo Muscetta*, Centro di ricerca Guido Dorso - Annali 2003-2006, a c. di M. Muscetta, Prefazione di A. Meccanico, Edizioni del Centro Dorso, Avellino 2007, pp. 350, € 35,00.
- AA., VV., *Prospettive sui Malavoglia*, Atti dell'incontro di studio della Società per lo studio della Modernità letteraria, Catania, 17-18 febbraio 2006, Olschki, Firenze 2007, pp. 164, € 18,00.
- AA., VV., *1987-2007. Nuova civiltà delle macchine. Lo spirito di Forlì*, a c. di P. Palmieri, I. Zavatti, G. Foglietta, Associazione Nuova Civiltà delle Macchine, Forlì 2007, pp. 184.
- AA., VV., *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Atti del Convegno di studi della MOD (Firenze, 6-8 giugno 2005), a c. di M. C. Papini, D. Fioretti, T. Spignoli, Edizioni ETS, Firenze 2007, pp. 656, € 60,00.
- AA., VV., *All'ombra principesca*, Atti del Convegno di Studi "Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti", Taurasi-Gesualdo (Av), 6-7 dicembre 2003, a c. di P. Mioli, Lim, Lucca 2006, pp. 220.
- SILVIA ACOCCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori Editore, Napoli 2006, pp. 128, € 13,50.
- ALFONSO AMENDOLA, *Per una poetica del molteplice. Dialogo con Leo de Berardinis*, pref. di P. Puppa, Plectica ("Corponovecento", Collana di Teatro contemporaneo, n. 2), Salerno 2007, pp. 64, € 8,00.
- Benno Geiger e la cultura italiana*, a c. di F. Zambon e E. Geiger Ariè, Olschki, Firenze 2006, pp. LXVIII-270, € 35,00.
- MICHELE BIANCO, *Lettture filosofiche. Saggi su Hegel, Sohn-Rethel, Bonaventura e Agostino*, Guida, Napoli 2004, pp. 151, € 12,00.
- MICHELE BIANCO, *Il credo di Dante nella "Divina Commedia"*, Edizioni "Il Ponte", Avellino 2006, pp. 125.
- MICHELE BIANCO, *Religione e filosofia in Hegel*, Franco Angeli, Milano 2006, pp. 128, € 15,50.
- MICHELE BIANCO, *Dialettica e speranza. Bloch interprete di Hegel*, pref. di F. Bellino, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 111, € 14,00.
- Bibliografia degli scritti di Vittore Branca*, a c. di G. Reinisch Sullam, P. Rigo, B. M. Da Rif, M. G. Pensa, A. Bettinzoli, Olschki, Firenze 2007, pp. 93, € 14,00.
- ALBERTO CASTALDINI, *Giovanni Papini. La reazione alla modernità*, Olschki, Firenze 2006, pp. 106, € 15,00.

- Catalogo delle lettere di Camillo Sbarbaro a Lucia e Paolo S. Rodocanachi (1929-1967)*, a c. di C. Paragallo, introduzione di F. Contorbia, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2006, pp. 436.
- ALBERTO CEVOLINI, *De arte excerpendi. Imparare a dimenticare nella modernità*, Olschki, Firenze 2006, pp. 458, € 45,00.
- CARLO CHIRICO, *Parthenopea con un inedito*. Appendice di G. Savarese, Edisud, Salerno 2006, pp. 254, € 20,00.
- ELEONORA DE CONCILIIS, *Il lusso della differenza. Ipotesi sul processo di soggettivazione*, Filema, Napoli 2006, pp. 300, € 18,00.
- FRANCESCO DE NICOLA, *La Liguria dei poeti*, III edizione aggiornata, De Ferrari, Genova 2006, pp. 223, € 15,00.
- VIRGINIA DI MARTINO, *Da Didone a Dunja, Sull'ultimo Ungaretti*, Dante & Descartes, Napoli 2006, pp. 164, € 15,00.
- ANTONIO DI SILVESTRO, *Leonardo Sinisgalli fra scrittura e trascrizione*, Olschki, Firenze 2005, pp. 190, € 28,00.
- PIERANTONIO FRARE, *la scrittura dell'inquietudine. Saggio su Alessandro Manzoni*, Olschki, Firenze 2006, pp. 210, € 18,00.
- ROSALBA GALVAGNO, *Carlo Levi, Narciso e la costruzione della realtà*, Olschki, Firenze 2004, pp. 222, € 22,00.
- VALERIA GIANNANTONIO, *La scrittura oltre la vita. Studi su Ignazio Silone*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 182, € 18,00.
- VALERIA GIANNANTONIO, *L'ombra di Narciso. La cultura del doppio a Napoli in età barocca*, Argo, Lecce 2006, pp. 369, € 18,00.
- FERNANDO GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, Lombardi Editore, Siracusa 2004, pp. 224, € 16,00.
- ALBERTO GRANESE, *I campanili di Martinville. Debenedetti tra progetto e destino*, Edisud ("Civiltà letteraria italiana", n. 36), Salerno 2007, pp. 165, € 18,00.
- ALBERTO GRANESE, *Omero, Odissea con un saggio critico di R. Giulio, Verso la dolce patria*, Edisud, Salerno 2007, pp. 222, € 22,00.
- LINA IANNUZZI, *Il Carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*, premessa di G. Gaspari, Guida (Biblioteca di "Sinestesia", n. 1, con riproduzione del Carteggio Tenca-Maffei in Dvd), Napoli 2007, pp. 194, € 14,00.
- "Il Pontano". *Giornale Scientifico, Letterario, Tecnologico (Indici 1828-29)*, a c. di P. Basile, Delta 3 Edizioni, Grottaminarda 2006, pp. 234.
- Il secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, a c. di G. Lupo, introduzione di G. Langella, Aragno Editore, Torino 2006, pp. 593, € 32,00.

- "*Il Tesoretto - 1835*". *Indici con introduzione e ristampa anastatica*, a c. di G. Savarese, Delta 3 Edizioni, Grottaminarda (AV) 2006, pp. 316.
- L'origine è la meta*, 5 saggi + 5 interventi d'artista, a c. di V. Cuomo, Morgana Edizioni, Firenze 2006, pp. 135, € 30,00.
- DONATELLA LA MONACA, *Poetica e scrittura diaristica. Italo Svevo, Elsa Morante*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta – Roma 2005, pp. 246.
- FRANCESCO LINGUITI, *Scritti di letteratura italiana e comparata (1867-1887)*, a c. di E. Ajello, Edisud, Salerno 2006, pp. 230, € 20,00.
- Lucia Rodocanachi: le carte, la vita*, a c. di F. Contorbis, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006, pp. 215, € 14,00.
- LUISA MANFREDA, *Figure dell'ironia nei 'Promessi Sposi'. Il ruolo doppio a rovescio dei personaggi*, Metauro Edizioni, Pesaro 2006, pp. 406, € 22,00.
- UMBERTO MARIANI, *Il solito Manzoni e il Manzoni vero*, Metauro Edizioni, Pesaro 2006, pp. 227, € 20,00.
- MARIAROSA MASOERO, *Guido Gozzano. Libri e lettere*, Olschki, Firenze 2005, pp. 102, € 12,00.
- BRUNO MORONCINI, *Sull'amore. Jacques Lacan e il 'Simposio' di Platone*, Cronopio, Napoli 2005, pp. 170, € 14,00.
- "*Officina*" (1955-1959), ristampa anastatica della serie completa, Pendragon, Bologna 2004, pp. 688, € 60,00.
- ALESSANDRA OTTIERI, *L'esperienza dell'impuro. Filosofia, fisiologia, chimica, arte e altre "impurità" nella scrittura di Valéry, Ungaretti, Sinigaglia, Levi*, Aracne, Roma 2006, pp. 155, € 10,00.
- MARINA PAINO, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Olschki, Firenze 2005, pp. 226, € 23,00.
- Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, a c. di L. Fontanella, Archinto, 2005, pp. 67, € 20,00.
- GIUSEPPE PULINA, *Minima animalia. Piccolo bestiario filosofico*, illustrazioni di M. Lodola, Mediando, Sassari 2005, pp. 95, € 18,00.
- RENATO RICCO, *Frammenti di un'unità perduta. Crisi ed evoluzione del 'Concerto per violino ed orchestra' (1900-1940)*, present. di E. Lisciani Petrini, Plectica ("Corponovecento", n. 1), Salerno 2007, pp. 85, € 10,00.
- ROBERTO RUSSI, *Letteratura e Musica*, Carocci, Roma 2005, pp. 127, € 9,50.
- GIUSEPPE SAVOCA, NUNZIATA SACCÀ, *Concordanza dei versi puerili e delle poesie varie di Giacomo Leopardi*. Concordanza, Lista di frequenza, indici, Olschki, Firenze 2006, pp. LXXVIII-594, € 70,00.

ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze, 2005, pp. 492, € 48,00.

APOLLONIA STRIANO, *Le riviste letterarie a Napoli. 1944-1959*, Dante & Descartes, Napoli 2006, pp. 403, € 20,00.

PAOLO TRAMA, *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*, Presentazione di I. Landolfi, Salerno, Roma 2006, pp. 168.

MARIA CRISTINA UCCELLATORE, *Il canto imperfetto. Percorsi semantici nell'ultimo Carducci*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 95, € 11,00.

Viréer de bord. Dodici (+ 1) scritti per Angelo Zaniol, a c. di C. Alberti, F. Morin, G. Morelli, Il Poligrafo, Padova 2005, pp. 190.

FRANCO VITELLI, *Minima letteraria*, Edisud, Salerno 2007, pp. 262, € 20,00.

Riviste

«Gradiva», International Journal of Italian Poetry, number 31-32, spring and Fall 2007, pp. 234, € 10,00.

«Il Lettore di provincia», *Per Renato Serra*, numero monografico, periodico quadrimestrale, n. 125, gennaio-aprile 2006.

«Kainos», *Rifiuti*, annuario I, Edizioni Filema, Napoli 2006, pp. 238, € 18,00.

«La clessidra», semestrale di Cultura Letteraria delle Edizioni Joker, III serie - *Il futuro della poesia*, a. XII, n. 2, novembre 2006, pp. 95, € 13, 00.

«La terrazza», rivista di letteratura e ricerca, Organo del Museo e archivio comunale «Sebastiano Guzzone» di Militello in Val di Catania, n. 1, gennaio-giugno 2007, pp. 64, € 12,00.

«Misure critiche», Rivista semestrale di letteratura e cultura varia, Nuova serie, a. IV, n. 1-2, 2005, pp. 275, € 51,64.

«Nuova civiltà delle macchine», rivista trimestrale di analisi e critica, a. XXV, n. 1 (*Epistemologia e storiografia*, 1), n. 2 (*Epistemologia e storiografia*, 2), n. 3 (*Guido Bonatti: Astrologia, scienza e letteratura*), n. 4 (*La sociologia relazionale*), 2007, € 15,00 cad.

«Rivista di Letteratura italiana», *Letteratura e riviste*, numero tematico a c. di G. Baroni, a. XXIII, 1-2, 2005.

NOTIZIE SUI COLLABORATORI DI QUESTO NUMERO

AIDA APOSTOLICO sta conseguendo il dottorato di ricerca in Italianistica presso l'Università di Salerno, ed è cultore della materia presso la Cattedra di Letteratura italiana moderna e contemporanea (titolare il professor Renato Aymone). È in corso di pubblicazione un volume da lei curato, *Uno strano lavoro di ricordi. Autografi pascoliani*. Attualmente si sta occupando di un'edizione critica dei *Poemi Conviviali*.

MICHELE BIANCO è docente al Master di Bioetica e Consulenza Filosofica nell'Università di Bari, presso le cattedre di Filosofia Morale e Etica Sociale. Ha conseguito, presso il Pontificio Ateneo Antonianum di Roma, il baccalaureato in Filosofia e Teologia, specializzandosi in Teologia dogmatica con indirizzo cristologico alla Pontificia Università Gregoriana. Studioso dello storicismo tedesco, ha approfondito i rapporti fra la teologia scolastica e le teologie e filosofie contemporanee. Redattore di "Sinestesia", è autore di saggi storici, teologici e letterari. In ambito strettamente filosofico ha pubblicato, tra gli altri, *Lecture filosofiche. Saggi su Hegel, Sohn-Rethel, Bonaventura e Agostino* (Guida, Napoli 2004), *Religione e filosofia in Hegel* (Franco Angeli, Milano 2006), *Dialettica e speranza. Bloch interprete di Hegel* (Franco Angeli, Milano 2007).

MASSIMO CASTOLDI, filologo e critico letterario, si è occupato di poesia del Rinascimento, di letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento e di onomastica letteraria. È collaboratore delle Edizioni nazionali di Pascoli e Manzoni. Tra i suoi volumi: *Rime per Laura Brenzoni Schioppo (dal Codice Marciano it. cl. IX 163)*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1994; G. Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, edizione critica, La Spezia 1999; *Per il testo critico delle rime di Girolamo Verità*, Verona 2000; *L'ombra di un nome. Lecture pascoliane*, Pisa 2004; G. Pascoli, *Le Canzoni di re Enzo*, Bologna 2005.

FRANCO CONTORBIA insegna Letteratura italiana moderna e contemporanea nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova. Di recente ha ripubblicato presso Mondadori la fotobiografia Eugenio Montale *Immagini di una vita*, con una introduzione di Gianfranco Contini; ha allestito a Siena e a Pavia, in collaborazione con Laura Barile e Maria Antonietta Grignani, una mostra bio-bibliografica su Montale il cui catalogo *I fogli di una vita. Le carte, i libri, le immagini di Eugenio Montale* è stato edito da Scheiwiller; ha curato, con Luigi Surdich, il volume collettaneo *La Liguria di Montale*, stampato da Sabatelli. Nel 2006 ha curato il volume *Lucia Rodocanachi. Le carte, la vita*, per i tipi della Società Editrice Fiorentina.

ENRICO ELLI insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Tra i suoi molteplici temi di ricerca, annoveriamo:

le riviste letterarie dell'Ottocento e del Novecento, la narrativa femminile del secondo Novecento, letteratura e cultura a Milano nell'età napoleonica. Tra gli autori oggetto d'indagine: Ugo Foscolo, Giuseppe Cesare Abba, Giosue Carducci, Giovanni Pascoli, Camillo Sbarbaro, Cesare De Lollis, Giuseppe Ungaretti. Per la nuova Edizione Nazionale delle *Opere di G. Carducci*, diretta dal prof. M. Saccenti di Bologna e pubblicata dall'editore Mucchi di Modena, ha avuto l'incarico di curare il volume del carteggio tra Giosue Carducci e Guido Mazzoni.

BRUNO GALLOTTA, insegna Letteratura poetica e drammatica presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. Giornalista pubblicista, studioso anche di storia antica, è autore di diversi studi di musicologia e di saggi sui rapporti tra letteratura e musica.

VITTORIO GATTO ha insegnato Letterature comparate nell'Università di Perugia e Letteratura italiana nell'Università "L'Orientale" di Napoli. Si è occupato di storia della critica (*Giovanni Gherardini e la critica letteraria agli inizi dell'Ottocento*), della letteratura artistica e del dibattito sulle arti nel Cinquecento (*Benvenuto Cellini: l'autonomia dell'intellettuale*), dell'edizione e della cura di alcuni classici (Giosue Carducci, *Dello svolgimento della letteratura nazionale*; Giosue Carducci, *Ça Ira, versi e prosa*; Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*). Ha pubblicato, inoltre, l'opera inedita di Vincenzo Cuoco, *Statistica della Repubblica italiana*. Del Cellini ha procurato un'edizione commentata delle *Rime* attualmente in corso di stampa.

GIUSEPPE LAURIELLO, medico specialista in malattie respiratorie, perfezionato in Storia della medicina, docente presso la Scuola di Specializzazione in Malattie Respiratorie dell'Università di Messina dal 1992 al 2003. Cultore di argomenti storici e letterari, ha pubblicato tra l'altro: *La patologia respiratoria nel dottrinario della Scuola medica salernitana* (1984), *Le ghiandole: traduzione e commento di un testo di Ippocrate* (1992), *Istruzioni per il medico: deontologia e metodologia medica da un manoscritto del XII sec.* (1997), *La viabilità nella Roma antica* (2002), *Insulae: aspetti giuridico sanitari di vita quotidiana in una città romana* (2004), *Discorsi sulla Scuola medica salernitana* (2005). Nel 2001 ha dato alle stampe una raccolta di poesie: *Navigando*. Ha al suo attivo numerosi articoli di carattere storico-letterario su periodici e riviste.

DORA LEVANO svolge attività di ricerca presso la cattedra di Discipline dello spettacolo della Facoltà di Lettere dell'Università "Federico II" di Napoli, orientando i suoi studi su teatro e danza. Sta attualmente lavorando a un volume sul rapporto tra Isadora Duncan ed Edward Gordon Craig. È anche autrice di poesia e ha ricevuto un'attestazione di merito alla XX^a edizione del Premio Lorenzo Montano.

PIERO MIOLI ha insegnato Storia della musica al Conservatorio di Verona (1976-1980) e di Parma (1980-1988), e dal 1988 insegna la stessa materia al Conservatorio di Bologna. È Accademico Filarmonico di Bologna e Socio ordinario dell'Associazione culturale "Il saggiaiore musicale". Collabora con alcuni teatri italiani e tiene corsi presso l'Università "P. Levi" e l'Istituto "C. Tincani" di Bologna. È consulente

musicale dell'editore Mursia (Milano) e della SPES (Firenze). Ha curato la ristampa anastatica (SPES) di musiche di Gabrielli, Strozzi, Landi, Rutini, Marini, Legrenzi, Montecclair, Frescobaldi, Pepusch, Romano, Caccini, Carissimi, Stradella, Marcello, Castaldi, Gasparini, Possenti, Cima, Rasi, Mazzocchi, Monteverdi, Lully, Vecchi, Caccini, Sarti. Tra le molte opere pubblicate ricordiamo le più recenti: *Il grande libro dell'opera lirica. I cento migliori libretti della tradizione operistica* (2001); *Bologna in musica* (2003), *Padre Martini. Musicista e musicografo da Bologna all'Europa* (2006), *All'ombra principessa. Atti del Convegno di Studi Carlo Gesualdo nella storia d'Irpinia, della musica e delle arti*. Taurasi-Gesualdo (Avellino) 6-7 dicembre 2003 (2006).

VINCENZO NAPOLILLO, vive a Cosenza, alla quale ha dedicato il volume illustrato *Storia di Cosenza da luogo Fatale a città d'arte* (Falco Editore, 2006). Personalità poliedrica, ha al suo attivo diverse pubblicazioni, fra le quali si segnalano: *La lezione di Francesco De Sanctis* (Cosenza, 1983); *Carlo Levi* (Cosenza, 1985); *Il cammino della spiritualità di Gioacchino da Fiore* (Cosenza, 1991) con Prefazione di Marjorie Reeves dell'Università di Oxford.

PANTALEO PALMIERI, studioso di impostazione filologica, ha progressivamente orientato le sue ricerche sul versante classicistico della nostra storia letteraria, con particolare attenzione alla linea Monti-Leopardi-Carducci-Serra. Tra le sue pubblicazioni *Occasioni romagnole* (Mucchi, 1994), *Leopardi. La lingua degli affetti* (Il Ponte Vecchio, 2001), *Giosue Carducci "buon leopardiano"* (Accademia dei Filopatri, 2002), *Restauro leopardiani* (Longo, 2006). È membro del Comitato Scientifico per l'Edizione Nazionale delle *Opere* carducciane.

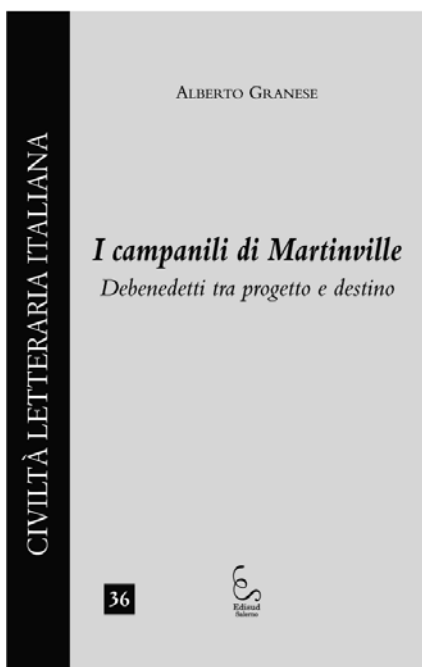
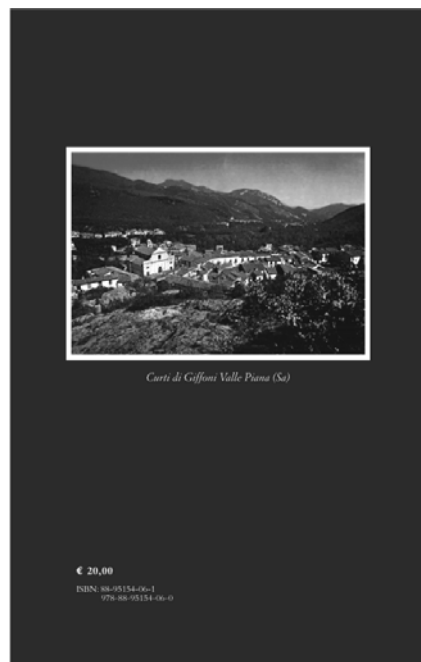
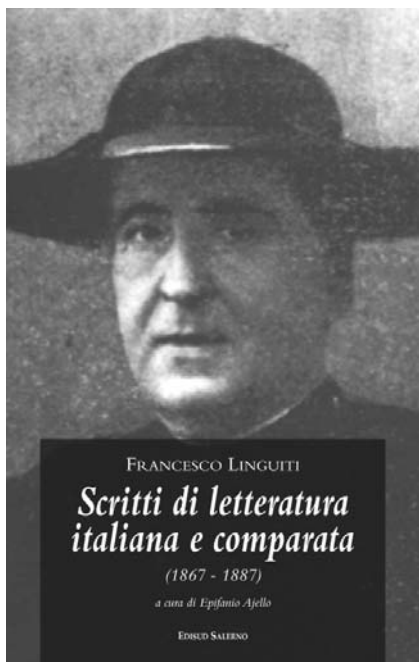
GIUSEPPE PANELLA è docente presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si occupa prevalentemente di Estetica e di Teoria della Letteratura. I suoi interessi teorici sono legati allo studio della nozione di Sublime (*Il Sublime e la prosa. Nove proposte di analisi letteraria*, Firenze 2005). È poi passato ad occuparsi di teoria della letteratura e di filosofia del romanzo moderno (ha ripubblicato l'*Jcosameron* di Giacomo Casanova, Milano 2002) e i volumi monografici: *Alberto Arbasino*, Firenze 2004; *Lo scrittore nel tempo. Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*, Chieti 2005 e da ultimo *Il lascito Foucault* (in collaborazione con Giovanni Spena), Firenze 2006. Da poeta ha scritto finora otto volumi di versi.

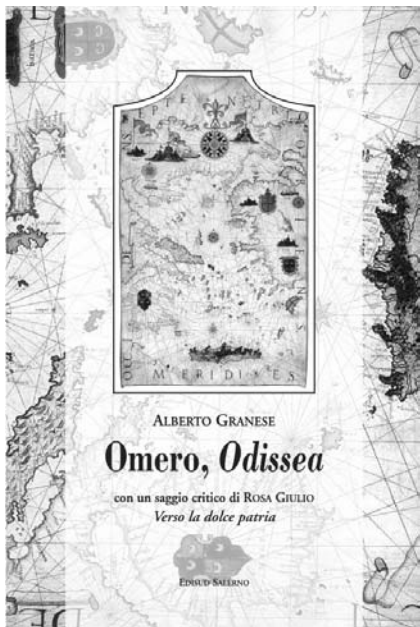
EMILIO PASQUINI, professore ordinario di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, è autore di oltre duecentocinquanta pubblicazioni, fra le quali spiccano il commento alla *Commedia* di Dante in collaborazione con A. E. Quaglio (Milano 1982-86), la monografia *Dante e le figure del vero: la fabbrica della "Commedia"* (Milano, 2001 e l'antologia carducciana di *Prose scelte* (Milano 2007). È Presidente della Commissione per i testi di lingua, direttore degli "Studi e problemi di critica testuale" e ora anche Presidente della Società dantesca italiana.

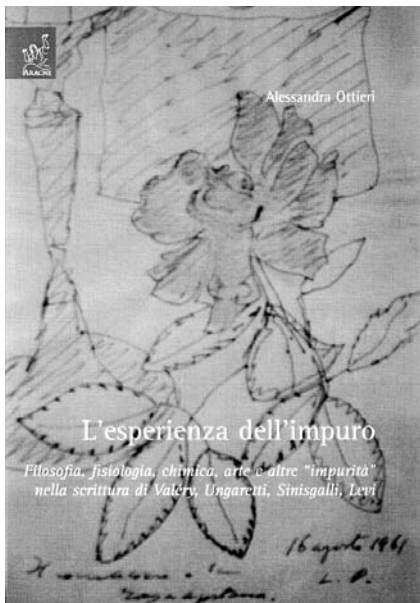
CARLO SANTOLI, fondatore e direttore scientifico di "Sinestesie", è assegnista di ricerca e collabora con il Prof. Epifanio Ajello, professore associato di Letteratura Italiana e docente di Letterature Compareate presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Salerno. Tra le sue pubblicazioni: *Gabriele D'Annunzio, la musica*

e i musicisti (1997); *Gabriele D'Annunzio e Arturo Toscanini. Scritti* (1999). Ha curato: *L'Arte del Tragico. L'avventura scenica del "Martyre de Saint Sébastien" di Gabriele D'Annunzio dal 1911 ad oggi* (2000). Tra i numerosi articoli e saggi apparsi in miscelanee e riviste, segnaliamo: *Carlo Porta, Giuseppe Prezzolini e Domenico Rea* (Encyclopedia of Italian Literary Studies, 2006); *Visività e sonorità della parola: la scrittura poetica di Rebora tra creazione e ricerca* (2006); *La poesia di Dino Campana tra musica e immagini* (2007).

MATILDE TORTORA, docente di Storia e critica del cinema presso l'Università degli Studi della Calabria, apprezzata autrice di poesie e racconti, ha rinvenuto e dato alle stampe numerosi carteggi inediti. Tra le sue pubblicazioni: *Lettere di M. Serao a E. Duse*, 2004; *Lettere di M. Serao a R. Ruggeri*, 2004; *Le partiture musicali dei madrigali del Tasso per Cvijeta Zuzorić*, Convegno Petrarca e il Petrarchismo, 2004; *Lettere di R. Bracco a R. Ruggeri. Con un'azione cinematografica inedita di Bracco*, 2006; *Manoscritti Inediti di Torquato Tasso* (2007).







L'esperienza dell'impuro

Filosofia, fisiologia, chimica, arte
e altre "impurità" nella scrittura
di Valéry, Ungaretti, Sinigalli, Levi

Purezza/contaminazione, ordine/avventura, armonia/dison-
nanza. Su queste coppie antinomiche, ovvero sulla diffi-
coltà di aderire fino in fondo a uno solo dei due termini
della coppia – laddove il primo termine è sinonimo di rigore
metodologico e obbedienza ai canoni formali, mentre il
secondo rappresenta la tensione sperimentale, la seduzione
dell' "impuro", del caso, dell'errore... – si fonda la prassi te-
le teorici poetici di quattro autori fondamentali del No-
vicesimo italiano ed europeo: Paul Valéry, Giuseppe Un-
garetti, Leonardo Sinigalli, Primo Levi. Ma se Valéry e
Ungaretti, pur avvertendone il richiamo allietante, sono riu-
sciti a tenere a bada il "demonio dell'impurità" – facendo ri-
corso, il primo, a modelli matematici, il secondo, alle forme
misurate della tradizione lirica alta – i due "celesti"
Sinigalli e Levi (metà scolari, metà scrittori) non hanno
esitato a riconoscere, sul piano della teoria e dell'invenzio-
ne letteraria, l'eccezionale fecondità delle esperienze "con-
taminare", delle "divine impurità".

Alessandra Ottieri è docente a contratto presso l'Università degli Studi di
Napoli "Federico II". Si è occupata delle avventure d'illite, ne perenne
Avventura. Da "Disordine" al "Jazz Band", Dato di Disordine, 1999, ha
pubblicato studi su Sinigalli (il nome, il punto, nel "Tutto matematico")
di Leonardo Sinigalli, Franco Angeli, 2000, e su altri autori del
Rinascimento d'Europa. Ha curato alcuni numeri speciali della rivista
Chimica, della quale è corrispondente.

Incipit
Il cadavere e la sua agnizione, Leonardo Sinigalli,
16 agosto 1961

ISBN 88-548-0876-8



euro 10,00

MOD

SOCIETÀ ITALIANA PER LO STUDIO DELLA MODERNITÀ LETTERARIA

Il X Convegno annuale della MOD (2008) verterà sul tema «**Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali. Dal Sette al Novecento**» e si svolgerà presso la **Terza Università di Roma**, per cortese invito della prof.ssa Simona Costa.

Il programma provvisorio del Convegno è il seguente:

4 giugno, ore 15,00: Saluti della autorità; 1) Relazione introduttiva: *Il romanzo come genere della modernità* (il relatore è in via di definizione); 2) MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea), *Il romanzo epistolare*; 3) GIOVANNA ROSA (Milano), *Il romanzo storico, il romanzo antistorico, il romanzo neo-storico*.

5 giugno, ore 09,00: 1) ROBERTO BIGAZZI (Siena), *Realismo e nuovi realismi*; 2) MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ (Barcellona), *Il romanzo modernista*; 3) **La MOD a dieci anni dalla fondazione. Tavola rotonda. La modernità letterarie e l'egemonia del romanzo.** PARTECIPANO FRANCO CONTORBIA (Genova), ANNA DOLFI (CS della MOD), ROMANO LUPERINI (Siena), GIUSEPPE LANGELLA (CS della MOD), SANDRO MAXIA (Coordinatore CS della MOD), VITTORIO SPINAZZOLA (Fondatore e primo Presidente della MOD). Coordina ANGELO R. PUPINO (Presidente MOD), conclude NICOLA MEROLA (Segretario MOD).

5 giugno, ore 15,00: Sessioni parallele.

6 giugno, ore 09,00: Assemblea della Società, cui seguono le votazioni per il rinnovo del Consiglio direttivo 2008-2011.

6 giugno, ore 15,00: Sessioni parallele.

7 giugno, ore 09,00: 1) SIMONA COSTA, *Gli antiromanzi*; 2) WALTER PEDULLÀ, *Il romanzo fantastico e surreale*; 3) GIUSEPPE LANGELLA (Milano-Cattolica), *Il romanzo enciclopedico*; 4) LUIGI WEBER (Bologna), *Dal romanzo sperimentale e d'avanguardia al post-moderno*.

Le relazioni avranno la durata massima di 30 minuti e le comunicazioni, riservate ai soci della MOD che abbiano versato la quota 2008, di 15 minuti.

Tutti gli studiosi che desiderino presentare una comunicazione, possono proporre il titolo, accompagnato da un abstract sintetico di una decina di righe, indicando la propria qualifica e l'istituzione di appartenenza, o al Presidente (arpupino@iol.it) o al Segretario (merolani@hotmail.com) della MOD entro il 5 aprile 2008.

Per le comunicazioni sono previste, oltre le sessioni a tema libero sul titolo generale del Convegno, anche le seguenti sessioni tipologiche: **Il romanzo coloniale; Il romanzo comico, umoristico e grottesco; Romanzi di genere; Il romanzo breve; Il romanzo familiare; Il romanzo picaresco e d'avventure.**

Per ulteriori dettagli si prega di visitare il sito della MOD

<http://www.modlet.it>

ove sarà prossimamente indicato un elenco di alberghi con relativi prezzi insieme con indirizzi e percorsi in autobus e metropolitana.