

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato, 50 - 50136 Firenze; e-mail: segreteria@lelettere.it

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Casa Editrice Le Lettere, via Duca di Calabria 1/1 - 50125 Firenze

e-mail: staff@lelettere.it

www.lelettere.it

IMPAGINAZIONE: Stefano Rolle

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

LICOSA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze - Tel. 055/64831 - c.c.p. n. 343509

e-mail: licosa@licosa.com

www.licosa.com

Abbonamenti 2013:

SOLO CARTA: Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CARTA + WEB: Italia € 185,00 - Estero € 225,00

Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

Iscritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958.

Periodico semestrale

SOMMARIO

Saggi

MARIO ANDREA RIGONI, Un immaginario nirvana. Introduzione a <i>L'infinito</i> di Giacomo Leopardi	5
FRANCESCA MECATTI, Il gusto della vita. Un motivo leopardiano nelle <i>Novelle per un anno</i>	13
STEFANIA IANNIZZOTTO, Giacomo Leopardi: «Un grande storico della lingua italiana»	31

Note

INES LABIB, Rinaldo e Clorinda: due percorsi della <i>Gerusalemme liberata</i>	53
CARLO ANNONI, L'«orrido arcano». Saggio critico sulla <i>Mirra</i>	62

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di L. Surdich, pag. 85 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 95 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 120 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 136 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 170 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 227 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 273 - Primo Ottocento, a c. di N. Bellucci e M. Dondero, pag. 296 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 313 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 342 - Secondo Novecento, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 363

Sommari-Abstracts	377
-------------------	-----

frenetico e talvolta rischioso, a discapito della stessa vita umana, citando due vicende emblematiche: l'incidente in fase di decollo dello Shuttle americano e l'esplosione della centrale nucleare di Chernobyl.

Nonostante alcune critiche mosseglie da esponenti dell'ebraismo italiano come Amos Luzzatto e Giorgio Sacerdote, ancora oggi, a venticinque anni dalla morte, la presenza di Primo Levi nelle pagine dei quotidiani non è decresciuta. Il suo nome viene continuamente citato dalle più celebri firme del giornalismo contemporaneo: Angelo Panebianco, Giorgio Israel, Roberto Saviano, Barbara Spinelli, Stefano Bartezzaghi, Gianni Riotta, Gad Lerner, Adriano Sofri.

Si fa riferimento a Levi a proposito di tematiche di stretta attualità, come le precarie condizioni di vita degli immigrati clandestini, in concomitanza della rivolta dei lavoratori di Rosarno dell'aprile 2011, dei recenti fenomeni di razzismo e xenofobia, in alcuni casi sfociati in incendi e devastazioni nei campi rom e delle presunte responsabilità ebraiche nell'inasprimento del terrorismo islamico ai danni degli Stati Uniti e dei paesi europei. [Chiara Pietrucci]

occasione del primo centenario della nascita di Cesare Pavese ed è composto di ventisette interventi, sia in lingua italiana che in lingua spagnola, giusta la doppia provenienza degli studiosi partecipanti.

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI affronta *Il mestiere di vivere* non come supporto teorico ma come opera letteraria, in cui il più aperto dei generi, ovvero il diario, viene sottoposto a una programmatica chiusura, nell'intento di trasformare un giornale concettuale anziché intimo nella «grande tragedia moderna» (p. 40), avente lo scrittore per eroe. GIAN LUIGI BECCARIA compie un'analisi stilistica de *La luna e i falò*, soffermandosi sulle figure ritmiche che orientano la prosa dell'ultimo Pavese verso la poesia, in virtù della funzione metrica svolta dai segni di interpunzione e fin quasi a verificare il noto assunto di Mallarmé, in base al quale la prosa non esiste, perché, quando c'è stile, c'è sempre poesia, vale a dire versificazione. L'intervento congiunto di CLAUDIA BUSSOLINO e MARGHERITA QUAGLINO verte sullo studio degli incisi e delle proposizioni incidentali nella prosa dell'autore. ELISA MARTÍNEZ GARRIDO si occupa della «visività ekfrastica» (p. 241) di Pavese, soprattutto ne *La luna e i falò*, intendendo per *ékphrasis* il «tentativo di raggiungere la percezione visiva tramite la parola» (p. 235). A *La luna e i falò* come romanzo del ritorno, secondo la teoria pavesiana sull'argomento, e, dunque, di formazione a ritroso, è dedicato il contributo di GIOVANNI ALBERTOCCHI, che tuttavia evidenzia l'irrecuperabilità dello spazio originario, la sconfitta cui va incontro il doppio movimento del sistema memoriale. GIOVANNA IOLI si concentra sul dantismo onestamente dissimulato del Pavese narratore, un dantismo mentale piuttosto che lessicale, particolarmente attivo nella situazione stilistica del viaggio e nel ricorso all'immagine della *Commedia* in chiave simbolica anziché allegorica.

FRANCESCO MUZZIOLI analizza la coabitazione forzata di discorsività e figuralità, quindi di metonimia e metafora, in *Atlantic Oil* di *Lavorare stanca*; segnala poi la duplicità con cui lo scrittore gestisce simbolo e allegoria nei leopardiani *Dialoghi con Leucò*: la dialettica del mito avrebbe come esito «il "ritorno del superato"» (p. 278), entro un'irrisolta conflittualità fra ironia della ragione ed estetica irrazionalistica. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI indaga l'archetipo della palude nei *Dialoghi*

SECONDO NOVECENTO

A CURA DI RAOUL BRUNI
E ALESSANDRO CAMICCIOTTOLI

Cesare Pavese: un classico del XX secolo (1908-2008), a c. di ELISA MARTÍNEZ GARRIDO, «Cuadernos de Filología Italiana», 2011, pp. 389.

Il numero monografico raccoglie gli atti del Congresso Internazionale svoltosi presso l'Università Complutense di Madrid in

con *Leucò* e ne *Il diavolo sulle colline*, soffermandosi sulle letture specialistiche di Pavese e sul debito contratto da Italo Calvino nei confronti di quest'ultimo. Il pavesismo calviniano è, del resto, oggetto specifico dell'intervento di MARÍA JOSÉ CALVO MONTORO, mentre la ricezione spagnola dello scrittore piemontese viene affrontata da JOSÉ ABAD, per la poesia, e da PIERO DEL BON, per la narrativa. ARNALDO BRUNI sottolinea gli elementi di controtendenza rispetto al Neorealismo presenti nei *Dialoghi con Leucò*, gli antecedenti letterari e culturali relativi al dibattito sul mito e al genere dialogico e l'influenza esercitata su Calvino dal superamento tipologico del personaggio. Sullo stesso libro, incompreso dalla critica coeva ma considerato dall'autore come il suo biglietto da visita presso la posterità, verte anche il contributo di EDMUNDO GARRIDO ALARCÓN. ELIO GIOANOLA si concentra sulle «figure d'infinito» (p. 205) comprese nell'opera di Pavese, mentre al leopardismo pavesiano è esplicitamente dedicato il contributo di CRISTINA CORIASO MARTÍN POSADILLO.

LORENZO MONDO prospetta una scansione tematica di *Lavorare stanca*, nell'assetto del 1943, valutando resistenze e inclinazioni dell'autore nei confronti della forma-canzoniere. FAUSTO CURI legge nella metrica della raccolta una sorta di anticipazione del verso proiettivo di Charles Olson, nei *Dialoghi con Leucò* un trattamento apollineo invece che dionisiaco del mito: i veri miti di Pavese non si troverebbero in quel «libro di allegorie» (p. 138), ma in *Feria d'agosto* e in testi come *Il dio-caprone*. Altri contributi su *Lavorare stanca* sono offerti da JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, circa la questione genetica, e da JAVIER DEL PRADO BIEZMA, circa la narrativa e la poetica; ROSARIO SCRIMIEMI estende, invece, la sua riflessione sulla poetica dell'immagine fino a comprendere *La terra e la morte*.

Se *Lavorare stanca*, i *Dialoghi con Leucò* e *La luna e i falò* catalizzano gran parte dell'attenzione critica riservata dal volume, non mancano contributi in merito ad altri titoli pavesiani: ROCÍO PEÑALTA CATALÁN esplora il paesaggio metaforico e simbolico in *Paesi tuoi*, EDMUNDO GARRIDO ALARCÓN la configurazione urbana di Torino ne *La bella estate*. A una prospettiva non solo biografica sono riconducibili gli interventi di INÉS VALLE MORÁN, sull'esperienza del confino calabro, e di MIGUEL NAVEROS, sul rapporto fra suicidio e identità. Alla ricezione

di *Tra donne sole*, attraverso la transcodificazione e, dunque, la rilettura cinematografica compiuta da Michelangelo Antonioni nel film *Le amiche*, è invece dedicato il contributo di VITTORIA FOTI. LEONARDO VILEI studia la presenza del mito americano nell'opera di Pavese e l'influenza mediatrice di quest'ultima sulla canzone d'autore degli anni Settanta, mentre SILVIA ZANGRANDI mette a punto un'analisi linguistica e strutturale de *La casa in collina*. Non c'è dubbio che lo speciale anacronismo con cui Pavese fu un contemporaneo ne abbia poi fatto un classico singolarmente anomalo. [*Carmelo Princiotta*]

Giorgio Caproni: Roma la città del 'disamore', a c. di ELISA DONZELLI e BIANCA-MARIA FRABOTTA, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2012, pp. 96.

Il vol. raccoglie i testi e i materiali presentati nell'ambito della mostra *Giorgio Caproni: Roma la città del 'disamore'*, ideata e curata da E.D. in collaborazione con la Biblioteca Comunale «Guglielmo Marconi» di Roma presso la quale è conservata la biblioteca privata del poeta. Unitamente al catalogo della mostra dedicata a Giorgio Caproni in occasione del centenario della nascita, il vol. presenta innovativi studi critici, preziose testimonianze e la pubblicazione integrale di quattro articoli su Roma, mai più editi dalla loro prima apparizione su quotidiani e riviste, accuratamente scelti all'interno della vasta attività di pubblicista del poeta che resta ancora in gran parte da scoprire.

Alla base sia della mostra che del vol. si colloca l'inedita focalizzazione su Roma e il superamento di quella «estremizzazione topografica» (p. 16), sostenuta da una discreta parte della critica caproniana, che ha da sempre circoscritto la geografia poetica dell'autore alla sola «Genova di tutta la vita» (*Litania*, p. 6) e alla Livorno dei *Versi livornesi* del *Seme del piangere* (1959). Infatti, nonostante Roma sia la città nella quale il poeta decise di vivere, lavorare, e scrivere dal 1 novembre del 1938 sino al giorno della sua morte, il 22 gennaio del 1990, la città eterna risulta inspiegabilmente marginale nella vasta letteratura critica caproniana. La centralità del legame tra Caproni e la città di Roma, per la prima volta rilevata e argomentata criticamente nei contributi di

B.F. (Caproni, *la finzione e la Città eterna*, pp. 7-13) e E.D. (*Diurna e assente: Roma nella poesia di Caproni*, pp. 15-27), trova peraltro un importante riscontro nelle parole del figlio del poeta, ATTILIO MAURO CAPRONI, che, nella sua autorevole testimonianza raccolta all'interno del vol. (*Mio Padre: Giorgio Caproni e Roma. Un'idea di città*, pp. 35-36), così scrive: «Quando penso a mio padre, [...] mi viene in mente una sola città che possiede, in sé, quasi due tipi di *idea di città*. Questa città è, naturalmente, Roma [...]» (p. 35).

Come si evince dal saggio di E.D., il rapporto del poeta con Roma «è fondato su due logiche distinte e parallele: quella della presenza e quella dell'assenza» (p. 17), che tradiscono l'ambivalente *disamore* di Caproni nei confronti della città. Il termine, veicolato dal romanzo *Disamore* (1956) di Libero Bigiaretti, il primo tra gli amici «romani d'adozione» (p. 5) con i quali il poeta entra in contatto nella capitale, rimanda al «nascere quasi contemporaneo del disamore nell'amore» (p. 19) svelando il principio regolatore della presenza/assenza di Roma nella poesia di Caproni.

E.D. sottolinea come l'epifania della città all'interno delle diverse stagioni poetiche caproniane sia segnalata da una nota cromatica ricorrente: la luce accecante che distingue la «diurna» Roma dalla notturna Genova. «La Roma di Caproni è quella delle piazze, dei ponti, dei tram e delle biciclette; e poi è la Roma dei sassi, dell'aria, del vento e degli spazi che non avrebbero posto tra i versi se, su questo sipario, non si riflettessero continui bagliori» (p. 19). Altrettanto funzionale al discorso poetico è l'evocazione dell'assenza di Roma soprattutto a partire dai versi del *Passaggio d'Enea* (1956). Protagonista di questa nuova fase poetica è la figura di Enea, incontrato dal poeta nella genovese Piazza Bandiera e da subito eretto a simulacro dell'uomo moderno, straniero in terra straniera, perfettamente incarnato dall'eroe virgiliano doppiamente esule in terra ligure. A suscitare lo stupore del poeta è l'anomala presenza di un monumento in memoria del mitico progenitore dei Romani in una città come Genova («cosa c'entra, a Genova, un monumento a Enea?», *Enea a Genova*, p. 24) e, contemporaneamente, l'assenza di Enea da Roma. Ancora una volta torna il nome di Bigiaretti che, come suggerisce E.D., in un passo del *Lungo viaggio con la Rossa* (1943), forse riportando una conversazione

avuta con il compagno livornese di tante passeggiate romane, si interroga sulla medesima ingiustificata assenza: «All'incirca su queste sponde, ci dissero, leggenda vuole che vi sia approdato Enea e vi fosse accolto dal buon Evandro. Peraltro nessuno dei moderni abitanti di Testaccio rammenta Enea; non un luogo qui è dedicato al suo nome» (p. 25). Roma, allora, «luogo cieco e verticale» (p. 22) che ha cancellato ogni traccia del passaggio di Enea, è una città molto diversa da quella descritta nella «stagione rossa» di *Cronistoria* (1943) e non può che eclissarsi dai versi per lasciare spazio al canto di Genova e Livorno, la cui *conditio sine qua non* è il silenzio di Roma.

La città eterna sedimenta nel laboratorio poetico di Caproni sino alle ultime raccolte, laddove la forma della città perde i suoi confini geografici sino ad arrivare a identificarsi, secondo la raffinata intuizione di B.F., con un concetto totalizzante come l'*Aleph* di Jorge Luis Borges, ripreso dal saggio di Maurice Blanchot del 1959, *L'infinito letterario: l'Aleph*. «Questo sublime Anacronismo piantato nel cuore d'Italia», scrisse Caproni recensendo il *Canto del destino* di Giorgio Vigolo, l'unico specchio sul mondo dove i morti alitano di continuo sui vivi e il tempo si pietrifica in un presente eterno. A chi, impavido e resistente a ogni vertigine, incolla l'occhio dentro la sua orbita vuota vi potrà forse trovare il *multum in parvo*, l'amata Beatriz perduta per sempre, ogni microscopico dettaglio senza cui ogni altro angolo dell'universo è cieco, spento, inconcepibile. In una parola: l'*Aleph*» (p. 13).

La Roma di Caproni, però, non abita solo nei versi. La matrice di quell'idea di città deve infatti essere rintracciata, come ha segnalato B.F. in *Giorgio Caproni. Il poeta del disincanto* (1993), nella luce dei tramonti e dei tetti rossi catturata nelle tele della Scuola romana di Mario Mafai, le stesse che E.D. ha scelto per illustrare i pannelli della mostra e dalle quali prende avvio la riflessione di GIUSEPPE APPELLA (*Giorgio Caproni viaggiatore d'arte*, pp. 29-34) sul rapporto tra il poeta e l'arte. Sono proprio queste tele, che descrivono la demolizione dei borghi dalla quale sarebbero nate le borgate, che un Caproni storico e urbanista, oltretutto poeta, ha in mente quando accetta di scrivere per «Il Politecnico» di Elio Vittorini le inchieste di denuncia sulle nuove periferie della capitale (1946). Si tratta di articoli di straordinaria bellezza, che vengono ripubblicati per la prima

volta all'interno del vol.: «Colpa ed errore è stato di allontanare "in massa" il popolo dalla città ove aveva il suo lavoro e i suoi traffici e di relegarlo "in massa" in baraccamenti standardizzati, creando delle vere e proprie colonie di misera gente. [...] Isole di disperati, dove l'uomo diventa "pezzente", e che se ne vanno disamorate alla deriva» (*Le "borgate" confino di Roma*, p. 81). [Flavia Caporuscio]

BIANCAMARIA FRABOTTA, *L'estrema volontà. Studi su Caproni, Fortini, Scialoja*, Roma, Giulio Perrone editore, 2010, pp. 215.

Il vol. raccoglie tre studi dedicati ad altrettanti grandi libri della lirica del Novecento: *Il seme del piangere* di Giorgio Caproni, *Composita solvantur* di Franco Fortini, *Versi del senso perso* di Toti Scialoja. Tre libri ugualmente "testamentari", seppure in modo diverso, a patto di intendere questa parola come l'intende l'autrice: «dalla loro terribile solitudine, questi poeti inviano notizie. Barlumi delle testimonianze che i vivi devono ai morti. O commi del testamento che i morti devono ai vivi» (p. 15). Lasciti estremi di lunghi, tormentati percorsi creativi; ma anche voci che ci giungono da un trauma lontano, metabolizzato, dall'irresistibile senso di fine che ha accompagnato lo spegnersi dell'ultimo secolo. Accomunati inoltre da «un generico tendere di tutti e tre al classicismo» (p. 9), ma anche da una personale predilezione dell'autrice, i tre libri disegnano efficacemente lo scenario postumo del nostro secondo Novecento, quando la parola poetica, dismessa ogni aura, ha cercato la solennità dell'epitaffio fortiniano, la calma disperazione caproniana, o ha trovato un significato perduto nel ripetersi rassicurante dei suoni privi di "senso compiuto".

Il saggio su Caproni, il più lungo, ribadisce la centralità del *Seme del piangere* all'interno dell'opera caproniana, e ne ricostruisce la genesi, attraverso una vera e propria narrazione che dal piano biografico scivola su quello critico e filologico senza interruzione, lasciando che le due dimensioni si arricchiscano a vicenda. Frabotta utilizza con discrezione documenti inediti, come una lettera che Caproni le indirizzò nel 1987. L'autrice attraversa poi l'intera opera del poeta, senza cercare soluzioni ma costeggiando dubbi ermeneuti-

ci, preconcetti, feticci critici, proponendo di considerare Caproni «tutto intero [...] non dimidiato, né fatto a brani dalla partigianeria di mode intellettuali forse non destinate a sopravvivergli» (p. 41).

Il contributo fortiniano si svolge in limine alla testamentaria raccolta *Composita solvantur*, con cui il poeta voleva, fortissimamente, segnare «una fine che sia anche un principio» (così dichiara in *Extrema ratio*). Due tragiche fini si abbattono sulla genesi del libro: il crollo del muro e il collasso dell'ideologia comunista a cui il poeta aveva saldamente aderito, e la diagnosi di tumore che ucciderà lo scrittore prematuramente; il nuovo inizio, invece, appare fosco: Fortini, nato e cresciuto sotto il «fascismo autoritario», chiuderà la sua parabola nel 1994 sotto l'influsso del «fascismo democratico» (cit. sempre da *Extrema ratio*) del futuro presidente Berlusconi.

Infine, si guarda a Scialoja, geniale inventore della via italiana al *nonsense* «come liberazione *del e dal* linguaggio» (p. 168). Frabotta ricostruisce tutte le fasi della stagione poetica del pittore, con particolare attenzione al delicato passaggio dalle rime per l'infanzia (1971-79) alla fase più propriamente *nonsensical*, inaugurata da *La stanza la stizza l'astuzia*, attraversata da una vena satirica nient'affatto adatta ai bambini; si configura così il giusto riconoscimento di Toti Scialoja come poeta a pieno titolo. [Martina Piperno]

GUIDO MORSELLI, *Una rivolta e altri scritti*, a c. di ALESSANDRO GAUDIO e LINDA TERZIROLI, prefazione di GIANFRANCO DE TURRIS, Milano, Bietti, 2012, pp. 350.

L'anno da poco trascorso coincideva con il centenario della nascita di Guido Morselli, caso letterario per antonomasia dell'Italia novecentesca: tra le non molte iniziative che hanno onorato l'importante ricorrenza, spicca senza dubbio la pubblicazione di quest'ampia silloge di scritti, ottimamente curata da due giovani specialisti di Morselli, Alessandro Gaudio e Linda Terziroli. Si tratta di una vasta raccolta di articoli, saggi brevi, recensioni, racconti, pubblicati in vari quotidiani e periodici tra il 1932 e il 1966 e mai raccolti in volume prima d'ora: quindi perlopiù ignoti anche ai morselliani più agguerriti.

L'apprendistato letterario di Guido Mor-

selli comincia nell'ambito del giornalismo fascista, quando, poco più che ventenne, nei primi anni trenta, inizia a collaborare con il settimanale dei GUF «Libro e moschetto», a cui affida articoli incentrati sia su episodi storici (in particolare sulla Grande Guerra, della quale, molti decenni più tardi, nel suo romanzo ucronico *Contro-passato prossimo*, avrebbe riscritto l'esito finale), sia su temi di attualità. Da quegli esordi giornalistici ancora un po' acerbi ed eccessivamente solenni nei toni, Morselli approda, già a partire dai primi anni del dopoguerra, ad esiti più autentici e singolari, specialmente negli interventi pubblicati nel quotidiano varesino «La Prealpina». Bolognese di nascita, ma cresciuto in Lombardia, Morselli, nel 1948, si era stabilito nella splendida villa di famiglia di via Limido a Varese e aveva trovato in quella città un po' decentrata la sua ideale *Heimat*. Gli articoli usciti su «La Prealpina» mostrano chiaramente tutto l'amore di Morselli per la città lombarda, che egli avrebbe voluto salvaguardare con una sensibilità precocemente ecologista (non per nulla, Valentina Fortichiari, in un suo recente contributo, ha definito Morselli un «un ecologo ante litteram»). Ecco cosa scrive, ad esempio, in un intervento del 1948, che, riletto oggi, appare come una vera e propria profezia, valida non soltanto per Varese, ma anche per molte altre località italiane: «Varese è priva di un piano regolatore [...]. Il suo accrescimento avviene in pieno disordine, è abbandonato all'arbitrio dell'iniziativa privata. Se il Comune continua a non occuparsi di questa materia fondamentale, e a lasciar fare ai privati, fra pochi anni Varese avrà perso in gran parte i suoi titoli a considerarsi "città giardino". Fra pochi anni, la sua cerchia periferica sarà costituita da stabilimenti industriali e case operaie, i suoi dintorni già meritatamente celebri per la loro bellezza presenteranno in scala ridotta l'aspetto che ci offrono i sobborghi di Milano, la Bovisa e la Bullona» (p. 81). Dinanzi al rischio che il paesaggio varesino venga stravolto, «La difesa del verde diventa una necessità sociale», come recita, emblematicamente, il titolo di un articolo del 1952. Beninteso, l'«ecologia» di Morselli non può essere assimilata a quella di un programma politico in senso stretto: la passione dello scrittore per lo spettacolo della natura, infatti, come si vede anche da certe sue pagine narrative, ha un carattere estetico, assai prima che politico. Più in generale, l'attività

pubblicistica di Morselli è pienamente solidale con quella più strettamente letteraria, il cui primo esito narrativo di ampio respiro è il romanzo *Uomini e amori* (questo vol. ne raccoglie un capitolo anticipato su «La Provincia» nel 1948). Come si sa, però, la vocazione narrativa di Morselli rimarrà pressoché clandestina fino alla sua morte, e le pagine dei periodici (se si eccettuano i due sfortunati volumi saggistici degli anni quaranta *Proust o del sentimento* e *Realismo e fantasia*) rappresentano per lui l'unico spazio pubblico in cui poter esercitare la propria creatività. E lo scrittore fa quasi sempre capolino tra le pieghe della prosa giornalistica, anzi: in certi casi, Morselli affida alle colonne dei giornali dei brani di pura invenzione. Si legga, ad esempio, lo scritto epónimo *Una rivolta* (apparso anch'esso su «La Prealpina» nel 1950), in cui Morselli immagina che le macchine (in particolare i cacciavite e gli apriscatole) diventino improvvisamente inutilizzabili, facendo precipitare il mondo intero in una situazione di allarmante *black-out*. Questo sorprendente apologo si presenta in realtà come una paradossale difesa delle macchine e della loro utilità, ma non occorre forzare l'interpretazione per rilevare l'altra faccia dell'utilità, cioè la dipendenza dalle macchine, a maggior ragione oggi: basta pensare ai sempre più numerosi *gadget* digitali di cui ormai non riusciamo più a fare meno.

Negli anni sessanta Guido Morselli inizia a collaborare anche con «La Cultura» di Guido Calogero e con «Questo e altro», l'importante rivista letteraria fondata da Niccolò Gallo, Dante Isella, Geno Pampaloni e Vittorio Sereni. Nelle sue pagine giornalistiche Morselli passa con disinvoltura dalla letteratura alla filosofia politica, dalla teologia all'estetica, dalla critica letteraria alla storia (da segnalare, tra gli articoli degli anni cinquanta, anche un interessante intervento sulle arti figurative, *Pittura e «illustrazione»*). Il suo eclettismo intellettuale implicava un rifiuto degli eccessi specialistici della cultura contemporanea: recensendo *Miti d'oggi* di Roland Barthes su «Questo e altro», Morselli afferma la necessità di cercare «in più direzioni e a più livelli [...], perché la realtà sociale non è mai univoca, non è mai in fior di superficie, ostentata e facile» (p. 226). D'altronde, la ricerca in più direzioni che Morselli svolge come pubblicista è la stessa che alimenta le sue invenzioni narrative; il ricorso alle tecniche della scrittura giornalistica

è evidente in molti dei suoi romanzi, tant'è che uno di essi, *Brave borghesi*, reca addirittura come sottotitolo *Un'inchiesta*. D'altra parte, alcune idee cardine della poetica di Morselli vengono sviluppate e approfondite proprio nell'ambito degli articoli giornalistici, specie in quelli di argomento letterario. Così, nel preambolo ad una recensione di un romanzo di Iris Murdoch, pubblicata su «La Cultura» nel 1966, Morselli espone la propria singolare definizione di romanzo: «Disquisire sul romanzo per teorizzarne i contenuti, le strutture, la vocazione, come si seguita a fare (e par che grandini) in Italia e in Francia, mi sembra tanto accademico e ozioso quanto sarebbe pretendere di fissare che cosa sia stato e debba essere da cinquant'anni in qua "musica" o, diciamo, "pittura" [...]. Il romanzo oggi è la letteratura [...]. Non una parte ma il tutto [...]» (p. 251). Mentre coltivava e attuava totalizzanti progetti romanzeschi nella clandestinità del suo isolamento, Guido Morselli affinava i propri strumenti letterari nei suoi interventi giornalistici e consegnava implicite chiavi di lettura per i propri (segreti) libri parlando di quelli degli altri. [Raoul Bruni]

PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, edizione commentata a c. di ALBERTO CAVALLION, Torino, Einaudi, pp. 261.

Quali sono stati, e quali sono adesso, i lettori di Primo Levi? Gli specialisti (e dei migliori, da Cesare Segre e Pier Vincenzo Mengaldo a Marco Belpoliti, Domenico Scarpa e Sergio Luzzatto) e gli studenti; i lettori 'forti' e quelli occasionali. A quante generazioni appartengono? In senso lato, almeno a tre: quella di chi c'era e ha visto, o ha saputo poco tempo dopo; quella dei figli, nati mentre Levi era ad Auschwitz o negli anni immediatamente successivi; quella dei nipoti, che andavano ancora a scuola o all'università quando Levi è morto. Perché, e in che modo, le tre generazioni hanno letto *Se questo è un uomo*? Per i primi, è stato il libro «fatale» (così si esprime Umberto Saba, in una lettera all'autore), il libro necessario che qualcuno doveva scrivere. Per i secondi, Levi ha incarnato la testimonianza, fino ad assumere – certo anche suo malgrado – il ruolo di patrono laico nella religione della memoria. Per gli ultimi, per quelli che appartengono grosso modo alla mia

generazione, Primo Levi e le sue opere hanno rappresentato anche qualcosa di diverso: la Storia e la Scrittura, unite dal filo sottile ma resistente di una morale implicita, che la scuola e l'università italiane hanno a lungo trasmesso. Leggere Primo Levi, cioè, serviva a imparare quello che era successo e ad assimilare l'economica efficacia, l'altissimo decoro stilistico con cui tutto ciò veniva raccontato. Il massimo risultato con il minimo ingombro.

Quanto riduttiva possa essere quest'idea 'igienica' della scrittura leviana, l'hanno mostrato gli studi linguistici di Mengaldo e di altri. Ma il punto non è questo; il punto forse è che, pur cambiando le età e le esperienze dei lettori, è rimasta costante un'idea: che Levi sia più un mezzo per accedere al valore – la coscienza storica, la competenza stilistica o entrambe – che non un valore in sé. Che la prima edizione einaudiana di *Se questo è un uomo* abbia visto la luce in una collana di saggistica e non di narrativa; che le storie della letteratura novecentesca abbiano stentato a dare all'opera una collocazione plausibile, assimilandola con deboli motivazioni perfino al neorealismo; che Levi sia stato uno scrittore a lungo più amato dai critici-filologi che non dai critici-teorici, sono tutte circostanze legate a questa visione 'strumentale'.

Alla generazione successiva alla nostra, quella che si sta formando adesso e che legge per la prima volta *Se questo è un uomo* a venticinque anni dalla morte del suo autore, resta da scoprire Levi come fine. Intendiamoci: le implicazioni storiche e stilistiche restano valide tanto sul piano etico-culturale quanto su quello didattico. Quello che ancora mancava, però, era un modo per far capire ai nuovi lettori – e a moltissimi tra i 'vecchi' – che Levi è anche uno scrittore da scoprire in sé e per sé, comunicando loro in forma accessibile i risultati già raggiunti dai critici di professione. Risultati felici, per lo più, confermati ultimamente dall'uscita, tra gli altri, di un denso profilo di ENRICO MATTIODA, *Levi*, Roma, Salerno editrice, 2012 e dall'attività del Centro Internazionale di Studi Primo Levi (www.primolevi.it), che promuove le Lezioni annuali pubblicate nella collana einaudiana in cui hanno visto la luce i volumi di ROBERT S. C. GORDON (*"Sfacciata fortuna". La Shoah e il caso*, 2010), MASSIMO BUCCIANI (*Esperimento Auschwitz*, 2011) e STEFANO BARTEZZAGHI (*Una telefonata con Primo Levi*, 2012).

A far da tramite tra gli specialisti e gli altri lettori c'è ora l'edizione commentata da ALBERTO CAVAGLION (*Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 261; il vol. amplia e aggiorna la versione uscita alcuni anni fa nei CD-Rom della Letteratura Italiana Einaudi), che non si è limitato allo spoglio della bibliografia leviana e alla trasmissione dei dati acquisiti, ma ha arricchito il suo lavoro con molte proposte e agnizioni di prima mano. È un commento ricco quello di Cavaglion (più di ottanta fittissime pagine, seguite da un'altra ventina, solo di indici, a cura di Daniela Muraca), in cui le note, più interpretative che esplicative, tendono a espandersi in piccoli saggi o in voci di un'«enciclopedia leviana». La sintesi e la selezione del dato intertestuale in base al grado di pertinenza e probabilità – l'etichetta del corretto commentatore – vengono a volte accantonate a vantaggio della digressione (penso alla lunga nota sul canto di Ulisse, quello che Primo si sforza di ricordare e tradurre per spiegarlo a Pikolo). Era un rischio, è un rischio, perché il commento può finire per emanciparsi dal testo e sopravanzarlo. Ma forse non c'era altro modo per attrarre il lettore nella rete di un interprete tanto colto quanto empatico nei confronti del libro e del suo autore. Né c'era altra via per assecondare l'idea-guida che ha ispirato la stesura del commento e che lo stesso Cavaglion spiega nella sua *Presentazione*: il «fascino di *Se questo è un uomo* ci appare oggi nella sua inattualità, ovvero nella possibilità che ci offre di riscoprire una passione letteraria inaspettata nella persona che lo scrisse» (p. X). Questa «inattualità» è quella che allontana la fonte di luce puntata sul contemporaneo, lasciando che il raggio si allarghi anche alle zone rimaste finora in ombra. Nel caso di Levi, la minor concentrazione del fascio luminoso puntato sul messaggio permette di rischiare meglio il mittente: cioè l'autore stesso, con la sua cultura, con la sua «passione letteraria inaspettata». Una passione di cui il commentatore riconosce i segni più ostinati nelle parole e nelle frasi di Levi, dove si depositano le reminiscenze di buone letture scolastiche. Non c'è solo Dante, infatti, nella memoria letteraria di Levi: ci sono anche Tucidide, Galileo (lo ha mostrato Bucciattini), Manzoni, Baudelaire. Il ruolo degli ultimi due quali possibili «fonti» di Levi è una proposta originale di Cavaglion, che convince a patto di distinguere tra la citazione (tali sono gli echi di Dante o di Lorenzo de'

Medici in *Se questo è un uomo*) e la cultura pratica, che agisce sullo scrittore senza che da parte sua vi sia una specifica intenzione o coscienza (su questo versante, direi, si colloca soprattutto il Manzoni di Levi).

Nuova luce su Levi arriva anche dal volume già ricordato di Stefano Bartezzaghi, *Una telefonata con Primo Levi / A phone conversation with Primo Levi*, traduzione inglese di Jonathan Hunt, Torino, Einaudi, 2012, pp. 195. Bartezzaghi ci restituisce un'immagine insolita dello scrittore, facendone affiorare un'altra passione, quella per i palindromi, per le scritture combinatorie di cui si trova traccia per esempio nei racconti. Passione condivisa con un altro dilettante geniale, Giampaolo Dossena, e con scrittori come Calvino e Queneau, che Bartezzaghi fa «reagire» con Levi. Il palindromo leviano più celebre, tratto dal racconto *Calore vorticoso*, è addirittura bilingue: «*In arts it is repose to life*: è il filo teso per siti strani». Bartezzaghi tiene un capo di quel filo e lo tende, mostrando come per Levi la scrittura stessa sia un grande palindromo, capace di invertire il senso del tempo tra il presente e la storia. Attraverso quel filo, le voci del passato e dell'esperienza ci raggiungono; purché il messaggio sia chiaro, purché chi sta all'altro capo sia messo in grado di ascoltare. «Chi non viene capito da nessuno – si legge in *Dello scrivere oscuro* – non trasmette nulla». La scrittura è un telefono che *deve* funzionare e quello di Levi funziona eccome, anche grazie ai suoi interpreti e ai suoi commentatori. [Niccolò Scaffari]

BEPPE FENOGLIO, *Tutti i romanzi*, a c. di GABRIELE PEDULLÀ, Torino, Einaudi, 2012, pp. LXXXVIII, 1184.

La generazione di scrittori a cui appartenne Fenoglio ha inseguito il romanzo per gran parte della vita, combattuta tra il bisogno di raccontare quelle grandi esperienze di iniziazione collettiva che furono la Seconda guerra mondiale e la Resistenza, da un lato; la ricerca di una chiave conoscitiva, di una stabilità ideologica, di una tenuta stilistica e strutturale per affrontare la rappresentazione del reale nella sua contraddittoria totalità, dall'altro. Per capire a quale totalità, a quale concetto di «romanzo» mirassero gli scrittori italiani del dopoguerra, serve ricordare, ad

esempio, che per il Calvino di quegli anni il termine di paragone narrativo ricorrente era *Guerra e pace*; mentre Testori, coi *Segreti di Milano*, dichiarava di rifarsi alla *Comédie humaine*. La portata degli obiettivi spiega già di per sé l'alternanza dei risultati: rinuncia o ripiegamento, attesa o rielaborazione critica nei confronti dell'ultimo modello narrativo disponibile, quello del neorealismo. Da parte sua Calvino, fallita l'opzione realistica, promosse a valore «il disegno lineare della narrazione, il ritmo, l'essenzialità» della fiaba (*Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, 1959), proseguendo nel solco della narrazione discreta. E non fu certo l'unico: molti dei maggiori narratori italiani, tra gli anni quaranta e i cinquanta, preferirono al romanzo una forma «disossata» (l'espressione è di Moravia) come il racconto, che in cambio della sua fragilità strutturale permetteva di rimandare i conti con la forma più impegnata e impegnativa, e intanto di saggiare il terreno della realtà a piccoli passi, una storia alla volta. Molte altre ragioni, anche estrinseche (come il successo della collana dei «Gettoni», ben disposta verso la forma racconto), determinarono la fortuna della narrazione breve: non ultima l'influenza delle cronache partigiane, riecheggiate nei racconti di coloro i quali, entrati ragazzi nella Resistenza, ne uscirono adulti, e scrittori.

Dire che il maggiore di questi è stato Fenoglio è scontato (ma non per questo meno vero), specialmente dopo il tributo di Calvino nella prefazione del '64 al suo *Sentiero dei nidi di ragno*: «E fu il più solitario di tutti che riuscì a fare il romanzo che tutti avevamo sognato, quando nessuno più se l'aspettava, e arrivò a scriverlo e nemmeno finirlo (*Una questione privata*), e morì prima di vederlo pubblicato».

Conviene ripartire dal giudizio di Calvino per soppesare il volume che raccoglie *Tutti i romanzi* di Beppe Fenoglio, a cura di Gabriele Pedullà (cospicuo *pendant* al volume di *Tutti i racconti*, curato qualche anno fa da Luca Bufano). Fenoglio, si legge nella prefazione calviniana, riuscì a «fare il romanzo... quando più nessuno se l'aspettava». Sull'annuncio di un lieto fine impreveduto, Calvino insinua però anche una nota crepuscolare: il 'romanzo', la forma capace di comprendere e mostrare le contraddizioni del reale, non basta al riscatto di una generazione (i «tutti» di Calvino), perché la sua perfezione è già postuma al tempo che rappresenta, come al suo stesso autore.

Ecco, è proprio quest'idea 'miracolosa' ed eroica di Fenoglio, che riesce dove tutti hanno fallito, che cade poco prima del trionfo, ma resuscita il genere e insieme sé stesso, a entrare in crisi davanti alle duemila pagine dei suoi romanzi. Di fronte, cioè, alla testimonianza materiale del *lavoro*, della scrittura che si stratifica, invade spazi fisici ed esistenziali, è difficile assecondare l'idea di Fenoglio trasmessa da Calvino: più che un artista a cui l'ispirazione ha regalato il capolavoro, si tratta di un artefice, che è arrivato ai capolavori imboccando strade diverse, tornando indietro, cambiando rotta. Non di 'romanzo', del resto, parlava Fenoglio a proposito del suo progetto narrativo maggiore, ma di 'libro grosso', come a voler evitare un'autoinvestitura o respingere il mandato che spetta, volente o nolente, a un romanziere quando prende di petto cronaca, storia, società.

Ma l'*understatement* di Fenoglio è anche la conseguenza di un complesso d'inferiorità verso il romanzo che lo induceva a dubitare dei propri mezzi: «Molto probabilmente – confessava lo scrittore a Vittorini, in una lettera del giugno 1953 – non possiedo ancora, se mai lo possiederò, il fondo del romanziere. Non conosco le 4 marce, per esprimermi con termine automobilistico». Proprio Vittorini, come ipotizza Pedullà nel denso saggio introduttivo, ha una responsabilità nell'insicurezza di Fenoglio verso il proprio *status* di romanziere: a Vittorini si deve infatti il rifiuto del primo libro, *La paga del sabato*, e il suggerimento di scomporne la materia per trarne due racconti poi apparsi nella raccolta *I ventitre giorni della città di Alba*. È qui che si colloca probabilmente il 'trauma' narrativo che ispirerà a Fenoglio la rappresentazione di sé come scrittore di storie brevi. La sua più tenace preoccupazione letteraria fu infatti quella di organizzare la raccolta dei propri racconti, tralasciando di pubblicare in forma completa *Il partigiano Johnny* e *Una questione privata*. La parcellizzazione dei romanzi e il travaso di frammenti ed episodi da un libro all'altro, da una forma all'altra, hanno contribuito da un lato alla complessità della situazione testuale (i problemi filologici sono sintetizzati nella nota a quest'edizione), dall'altro forse hanno limitato la leggibilità del percorso narrativo di Fenoglio. La raccolta dei romanzi in un unico vol., davvero «grosso», sì, ma tutt'altro che scoraggiante (la collana è quella dei «Tascabi-

li»), facilita il confronto tra le opere incluse: *La paga del sabato*, *La malora*, *Primavera di bellezza*, *Il partigiano Johnny*, *L'imboscata*, *Una questione privata*, *I penultimi*.

Il vol. permette inoltre al lettore di farsi un'idea non dello stile ma degli stili di Fenoglio, restituendogli un'immagine in parte nuova: non tanto quella di un autore che ha riscritto sempre lo stesso libro; o che, da solitario, ha scavalcato i contemporanei, attingendo a fonti originali e creando l'opera assoluta, cioè libera dalle griglie ideologiche e dai canoni letterari del periodo. Il profilo che si delinea è piuttosto quello di uno scrittore che ha sfiorato l'indigenza formale del neorealismo, o il minimalismo enunciativo degli americani, fino a trovare una voce propria e un proprio impasto di lingue e temi.

Infine, se Fenoglio ha temuto sempre di non possedere la 'quarta marcia', ciò non gli ha tolto la sicurezza di cui uno scrittore ha bisogno per incarnarsi in autori impliciti diversi. Forse la costanza e la rilevanza della tematica hanno fatto un po' ombra alla percezione di questa varietà, evidente fin dagli *incipit*. Per esempio: «Pioveva su tutte le langhe, lassù a San Benedetto mio padre si pigliava la sua prima acqua sottoterra» (*La malora*, p. 113); «Johnny stava osservando la sua città dalla finestra della villetta collinare che la sua famiglia s'era precipitata ad affittargli per imboscarlo dopo il suo imprevisto, insperato rientro dalla lontana, tragica Roma fra le settemplici maglie tedesche» (*Il partigiano Johnny*, p. 335).

Una volta messe a posto le tessere del mosaico testuale che ha impegnato a lungo gli studiosi di Fenoglio, è tempo di occuparsi dei suoi movimenti narrativi e di metterli in relazione (storica, letteraria, biografica). Come ha cominciato a fare una generazione di critici, a cui lo stesso Gabriele Pedullà appartiene. Forse, nonostante il pudore e il riserbo che le biografie ci raccontano, non sarebbe dispiaciuto neanche a Fenoglio. [Niccolò Scalfai]

RICCARDO DE GENNARO, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 209.

Nella recensione a *Il calzolaio di Vigevano* Montale definiva un «brulicare di castori» («Corriere della Sera» 31 luglio 1959) il centro della Lomellina che Lucio Mastronardi ha

descritto con un realismo clownesco nato non da uno specifico programma teorico o *engagé*, ma da un'inchiesta autobiografica condotta sul filo delle nevrosi e dei tormenti personali che, proprio per questo, sa raccontare la realtà con un misto disarmante di lucidità e passione. Se è giusto pensare a Balzac, Dostoevskij o Verga leggendo i romanzi di Mastronardi, perché senza dubbio vi è condensata «una fauna e una flora cresciute in una nicchia biologica a se stante», come affermava Calvino (*Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Lucio Mastronardi*, Vigevano, 6-7 giugno 1981, Firenze 1983), è importante notare che il realismo d'ambiente e di denuncia sociale del *Calzolaio*, del *Maestro* e del *Meridionale di Vigevano* sono frutto di una messa a nudo dell'ambiente che corrisponde, indirettamente, a quella dell'autore. Con una sensibilità da «scorticato vivo» Mastronardi spoglia il microcosmo di Vigevano dalle apparenze di razionalità produttiva e ne fa trapelare i lati oscuri, conflittuali, che la sua personalità irregolare introiettava trasformandoli in documento. L'irregolarità di Mastronardi fa della sua scrittura uno strumento inedito di narrazione e di denuncia, di partecipazione emotiva e di analisi critica – quell'irregolarità che lo accomuna a Bianciardi e che lo rende uno dei pochi e autentici uomini in rivolta nella narrativa italiana tra gli anni Cinquanta e Settanta. È proprio questo carattere rivoluzionario, covato e trattenuto dietro l'osservazione realista, che *La rivolta impossibile* di Riccardo De Gennaro, prima biografia su Mastronardi, vuole riportare alla luce, ripercorrendo le tappe della vita e della scrittura a cavallo tra ricostruzione cronologica e reportage.

«Neppure la morte ha risarcito Mastronardi. Non ci sono stati i contributi critici e i rilanci editoriali che altri scrittori hanno avuto, spesso per molto meno. Egli si trova [...] come un autore da riscoprire, e per certi aspetti addirittura da scoprire ex novo». Così Gian Carlo Ferretti concludeva il suo ritratto di Lucio Mastronardi nel 1981 (*Il mondo in piccolo. Ritratto di Lucio Mastronardi*, in *Per Lucio Mastronardi*, cit.): affermazioni che nel cinquantenario del *Maestro di Vigevano* (1962-2012) e dopo l'uscita della biografia dedicata a Bianciardi da Pino Corrias (*Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano 2008) sembrano ancora più condivisibili. Stimolano una riflessione non solo sulla figura di Mastronardi, ma anche sul quadro della

narrativa a cavallo fra il Dopoguerra e la fine degli anni del boom, in cui il Neorealismo si esaurisce progressivamente e lo sperimentalismo della Neoavanguardia cerca di far da detonatore. Mastronardi è sicuramente molto di più che un tassello di realismo narrativo sulla provincia tra le opere di Vittorini e Calvino, o un affiliato al ben più esplicitamente rivoluzionario Bianciardi. Una biografia sull'autore del *Maestro di Vigevano* era dunque necessaria, perché attraverso un ritratto documentato fornisce uno stimolo a riprendere in mano una parte della storia della letteratura italiana che spesso viene percorsa attraverso etichette e raggruppamenti sintetici.

Questa biografia documenta due percorsi sinergici: quello della vita di Lucio Mastronardi e quello dell'autore che racconta in forma di reportage l'evoluzione delle sue ricerche dai primi anni Novanta a oggi. Riccardo De Gennaro è un collezionista di luoghi, di oggetti, di voci che affianca con perizia ai dati cronologici ed editoriali. Ad esempio, lo spoglio delle lettere di Mastronardi all'Einaudi che De Gennaro riceve da Giovanni Tesio, si interseca alla scoperta dei luoghi dei romanzi e alle interviste, così come le vicende della pubblicazione sono raccontate attraverso una ricostruzione di date, presentazioni e retroscena privati. Con sentimento e scientificità viene fatta giustizia a un autore fino ad ora spesso frettolosamente riposto in una periferia letteraria, che ha saputo raccontare la provincia italiana del boom, la sua irrequietudine e la sua fragilità, i suoi conflitti più profondi con un'onesta malinconia, ma al tempo stesso ironica e irriverente che merita il giusto riconoscimento a fianco di opere come *La speculazione edilizia* di Calvino o *Il sorpasso* di Dino Risi. [Maria Borio]

«Microprovincia» (*La parola e le storie in Sebastiano Vassalli. Omaggio per i settant'anni dello scrittore*), Rivista di cultura diretta da FRANCO ESPOSITO, 2011, 49, gennaio-dicembre, pp. 221.

Il numero 49 di «Microprovincia» ripercorre le tappe fondamentali dell'opera poetica e narrativa di Sebastiano Vassalli, mettendo in luce le due principali vene espressive dell'autore: quella satirica nei confronti di una società mercificata e dei vuoti proclami dell'ideologia,

e quella esistenziale, riconducibile al rapporto tra 'nulla' e creazione artistica. La prima, come analizza in modo approfondito l'intervento di GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, si riscontra in modo particolarmente evidente in *Mareblù*, romanzo edito nel 1982 per Mondadori. La seconda si inserisce nell'ampia riflessione meta-artistica di Vassalli che, partendo dalle prime prove poetiche, arriva fino agli esiti narrativi di *Cuore di pietra* (1996) e *Le due chiese* (2010), sempre più impegnati nel rivelare, al di là delle strutture del linguaggio istituzionale e codificato, il «brulichio indistinto di vicende dimenticate» (GIOVANNA IOLI, p. 145).

La dialettica tra narrazione e frammento trova, all'interno dell'opera di Vassalli, una soluzione peculiare nella scelta di inscenare le storie di altri poeti sui quali si è sedimentata un'ampia mitografia. Questo processo, che permette al narratore un continuo gioco di rimandi tra la propria ricerca poetica e quella dei personaggi, e una stretta identificazione tra scelte artistiche e scelte esistenziali, non è episodico: dopo essere stato al centro di *La notte della cometa* (1984), biografia romanizzata di Dino Campana, si ritrova in *Amore lontano* (2010), in cui vengono raccontate «Sette storie di poeti colti in altrettanti momenti cruciali» (GIOVANNI TESIO, p. 161). L'intervento di FEDERICO MAZZOCCHI, dedicato a *La notte della cometa*, mette in evidenza come i personaggi che compaiono nelle vicende di Campana abbiano una natura quasi fantasmatica, colti non tanto nella loro peculiarità, quanto nel loro essere, relativamente al poeta, figure persecutorie e censorie che affollano lo spazio narrativo come «la delimitazione di un centro bersaglio verso cui si indirizzano infinite frecce simboliche» (p. 107). In *Amore lontano*, opera a cui è dedicata un'intera sezione della rivista, la cecità di Omero è considerata, nelle parole di Vassalli, «una forma di silenzio» (p. 164), che consente al poeta di non smarrirsi nel caos delle apparenze e di approfondire maggiormente la dimensione interiore. La seduzione operata dal presente, si associa a quella esercitata sull'individuo dal pensiero della fama che, smentendo la riflessione oraziana, è considerato ostacolo all'affermazione vitale di una parola poetica impegnata a realizzarsi pienamente nel 'qui e ora'. Come scrive Tesio, «Al di là del suo valore di proposta d'un 'canone' poetico occidentale, *Amore lontano* è un vero e proprio discorso sulla poesia, una vicenda che sta tra due diversi

estremi. Da un lato il soffio di Yhwh (impronunciabile altro che in un guizzo pneumatico) e dall'altro quel soffio oscenamente rovesciato (e dunque 'carnevalizzato') che è la Fama, mostro capace di mescolare la verità con "le più sconce menzogne"» (p. 164).

Il conflitto tra affermazione sociale e effettiva capacità di ascoltare l'altro è spostato dal piano letterario a quello biografico nel contributo di ANDREA KERBAKER, che ripercorre le fasi del complesso rapporto tra Sebastiano Vassalli e Giulio Einaudi. Estremamente efficaci e ironiche le parole con cui Vassalli descrive il comportamento del suo editore nell'ambito di un convegno: «Era triste anche per causa dell'ambiente, delle mani che stringeva una dopo l'altra, come in una catena di montaggio ("Caro Bianchetti!", "Ciao Rossi!", "Come va, Verdolini" e così via)» (p. 186). L'alienazione, in questo brano, si estende dal classico orizzonte dei rapporti di produzione a quello diplomatico e non diversamente standardizzato dei rapporti sociali finalizzati a interessare una rete clientelare. Lo stesso Vassalli non riesce sempre a mantenere la distanza dell'ironia, ma soffre in prima persona dovendosi relazionare con un editore che «non è mai riuscito a stabilire un rapporto di complicità e sostegno con nessuno dei suoi scrittori» (p. 188). Commovente, nelle parole dello scrittore, il racconto dell'ultimo colloquio avuto con Giulio Einaudi, nel quale, nonostante tutto, si rivela un'intensa intimità: «Suonò il telefono. Era lui. "Ti dispiace", mi chiese con la sua voce nasale, inconfondibile, "che ti abbia chiamato?". Non sapevo se ridere o piangere. Morì dopo pochi mesi, nell'aprile del 1999; e quella telefonata è stata il suo ultimo regalo, il più bello» (p. 188).

Nell'ultima sezione della rivista, *Testimonianze*, l'opera del poeta e del narratore instaura alcune corrispondenze con il Vassalli amico, così come viene tratteggiato nei contributi di FRANCO CORDELLI, CARLO FINI, ALBERTO SINIGAGLIA e ERCOLE PELIZZONE. Il rapporto tra accettazione del continuo trascorrere del tempo e capacità di accogliere in sé l'altro, che fa del tempo «una dimensione certamente immateriale ma anche metafisica» (PIERFRANCO BRUNI, pp. 170-171), nella quale l'esistente trova una comunione al di là delle barriere spaziali e temporali, si applica anche alle relazioni di amicizia. Scrive a questo proposito Cordelli: «gli amori espongono il loro corpo,

la sua naturale consumazione. Tra me e Sebastiano, l'uomo, la persona, così non è successo: la nostra platonica amicizia si è corroborata nelle assenze» (p. 209). All'assenza, che rende possibile l'elaborazione del materiale emotivo al di là di una dimensione mercificata dei rapporti interpersonali, corrisponde una presenza che non è sentenziosità, tentativo di fissare l'amicizia entro canoni prestabiliti, ma che si realizza nel parlare «di tutto e di niente» (p. 209). Se Sinigaglia ricorda come Vassalli sia «Un radar sensibile» e abbia «Una varietà di interessi, di temi, di curiosità» (p. 216), Fini dedica all'amico un sonetto dal quale emerge come l'interesse di Vassalli per un continuo approfondimento del reale non sia mai disgiunto dalla consapevolezza del continuo trascorrere e rinnovarsi del tempo, che porta necessariamente ad un'intensa dimensione utopica: «Ecco un vero scrittore/ – fare e disfare è tutto un lavorare –/ che sognando desidera sognare» (p. 213).

Le diverse vene dell'ispirazione di Sebastiano Vassalli, quella satirica, quella esistenziale, così come il suo modo di concepire i rapporti interpersonali, sembrano dare un valore preminente alla 'parola'. In questa prospettiva l'editoriale di FRANCO ESPOSITO, che ricorda come «Per Vassalli il principio di tutto è la parola» (p. 9), si lega agli interventi dello stesso Vassalli inseriti in questo numero di «Microprovincia». In *Pianura, certo: e non palcoscenico*, testo del 1974, l'attenzione è rivolta verso un linguaggio che non è semplice tramite dell'ideologia, ma che trova il suo valore performativo nella valorizzazione dell'esistente come fine e non come mezzo: «Affermiamo, ancora e comunque: che la letteratura deve esistere negli spazi che le competono; che la letteratura è (indipendentemente dalla prassi) prassi: uovo di oggi che non si contrappone dialetticamente alla gallina di domani, ma che della gallina ha in sé i presupposti» (p. 66). A questa affermazione di poetica segue l'impegno di Vassalli, soprattutto nel primo periodo della sua produzione, nel campo dell'editoria indipendente, condotto tuttavia con la lucida consapevolezza, espressa in *Gazzettino del mondo piccolo*, che una troppo aristocratica esclusione dai circuiti maggiori dell'editoria può portare al conformismo e a un clientelaresimo acritico: «Ci muoviamo, qui, in spazi che a volte si presentano come ghetto, a volte come "riserva" cintata, a volte come "infinito" tasca-

bile: la volontà di costituirsi in "alternativa" agli spazi ufficiali c'è, ma, mancando le strutture organizzative e i canali di distribuzione si finisce per vivacchiare come tributari esterni dell'editoria maggiore, che ci manda di tanto in tanto i suoi esploratori, i suoi procacciatori di geni in avanscoperta» (p. 71).

Come scrive ROBERTO CICALA, il Vassalli degli anni Sessanta-Settanta «Non può naturalmente ancora pensare a quanto potrebbe fare, su questo versante, la rivoluzione digitale» (p. 20). La sua riflessione e la sua esperienza artistica ci portano comunque ad interrogarci sulle potenzialità del mezzo informatico nel creare una rete di autori, critici ed editori non sottoposti al potere economico e all'egemonia intellettuale di pochi gruppi multinazionali. [Tommaso Meozzi]

DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, pp. 116.

D.G. in questo breve saggio parte dall'assunto che la nostra sia l'epoca «del trauma dell'assenza di trauma» e che questo generi una «scrittura dell'estremo» (p. 7). Durante la sua traversata della narrativa italiana contemporanea, e di alcune opere in particolare, si esime allora dall'esprimere giudizi di merito, per concentrarsi sulla ricerca di indizi che corroborino la sua tesi e per evidenziare una tendenza letteraria espressione dei tempi e anche, come si giunge a comprendere nelle ultime pagine, della nostra infingardaggine.

Il linguaggio sensazionalistico dei media avrebbe esasperato a tal punto i riferimenti della comunicazione quotidiana che «senza il linguaggio del trauma [...] non abbiamo più niente da dire su ciò che ci circonda» (p. 9), ecco allora che «la scrittura dell'estremo è il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci specchiamo» (p. 18) attraverso una «strategia dell'oscurità» volta a produrre «intensità affettive disturbanti» (p. 24). Sarebbe nella letteratura "di genere" e nell'autofinzione che tale scrittura dell'estremo troverebbe le sue forme congeniali e Giglioli le analizza in due sezioni autonome, per poi riunificare il discorso nelle conclusioni.

La fortuna della letteratura di genere viene ricondotta sia alla standardizzazione di per-

sonaggi e stilemi narrativi, che garantirebbe una maggiore leggibilità, sia alla sua frequente celebrazione dell'estremo; ad accomunare gli svariati generi sarebbe «il ricorso a quel predominio dell'azione cospirativa (tu non puoi niente perché "loro" possono tutto)» (p. 45) e la deresponsabilizzazione del soggetto sarebbe anche alla base della frequente tendenza a far confluire i diversi generi nel romanzo storico: «rimettere le mani nella pasta della storia offre la possibilità di giustificare i fallimenti e l'impotenza del presente» (p. 47), da qui anche la tendenza «a redigere una controstoria dell'Italia contemporanea» (p. 29) – come esempio lampante viene additata molta della produzione di Giancarlo De Cataldo da *Romanzo criminale* a *I traditori*.

La fortuna dell'autofinzione viene invece letta come la risposta al «timore di non essere» (p. 55): «comune è soprattutto il senso di contingenza, di non necessità, di mancata presa su se stessi e sul mondo che gli scrittori dell'autofinzione condividono con i loro lettori (e con gli autori, lo si è visto, della letteratura di genere)» (p. 57). Giglioli passa dunque a un'analisi accurata e in alcuni casi illuminante di un buon numero di opere di autofinzione a partire, come è prevedibile, da *Gomorra* di Saviano (dopo un breve cenno ai racconti di Antonio Franchini). Il segreto del successo di uno dei più clamorosi best-seller dello scorso decennio viene individuato in quell'«Io» che «ci disturba, ci ricatta, si commuove al posto nostro. [...] È andato là dove noi non avremmo avuto il coraggio di andare» (p. 60); non solo: la paura e l'impotenza degli abitanti di Casal di Principe, sebbene per ragioni e in contesti diversi, è la medesima che proviamo noi. Il vittimismo è diventato uno straordinario generatore di identità (e anche qui si volge uno sguardo retrospettivo alla letteratura di genere): «solo nella forma cava della condizione di vittima troviamo oggi un'immagine verosimile, pur se rovesciata, della pienezza di essere cui aspiriamo» (p. 62). Ugualmente radicale è l'autofinzione di *Sappiano le mie parole di sangue* di Babsi Jones, benché lei si schieri dalla parte di quelli che si è soliti considerare i carnefici (i serbi nel "grande mattatoio della ex Jugoslavia").

Di *Lezioni di tenebra* e *Le rondini di Montecassino* di Helena Janeczek viene invece messo in evidenza come il rapporto con i genitori, che hanno attraversato l'orrore del

secondo conflitto mondiale, mostri quanto lo spaesamento e i timori odierni della figlia (autrice e io narrante) siano non meno radicati, seppur apparentemente ingiustificati. Subito dopo Giglioli prende in esame *L'onda del porto* di Emanuele Trevi, in cui questi cerca nello scenario post Tsunami 2004 la concretezza di quella catastrofe sempre incombente (ma appunto il "post" sta a indicare l'intempestività), e soprattutto *Scuola di nudo* e *Troppi paradisi* di Walter Siti: dove il primo sarebbe «la descrizione di una battaglia» (p. 78), mentre il secondo «la storia di un'integrazione» (p. 79), di una resa. Tutt'altro che arrendevole, invece, la disposizione di Antonio Moresco in *Lettere a nessuno*, ma l'esito non cambia, perché «là dove l'Io si accampa, il mondo si dilegua, e viceversa» (p. 83). Si passa poi attraverso la scrittura dell'estremo di Francesco Pecoraro, che fronteggia senza esitazione il trauma e il caos, vedendo nel linguaggio l'ultima forma di resistenza, e quella di Aldo Nove, che si fa oscena perché la sua vita abbruttita e sofferente divenga la nostra (è la nostra), per concludere con Giuseppe Genna che scrive: «la mira politica della scrittura è il trauma, e il trauma dietro il trauma, e finalmente il vuoto che sostanzia ogni mito, ogni storia» (p. 96) e consente a Giglioli di concludere che, appunto, a generare il trauma è una mancanza, ma in realtà «non abbiamo alcun bisogno di un ulteriore "mondo dietro il mondo"» (p. 97) «per orientarci in quello presente e vivo» (p. 98).

Ossia, nessun complotto giustifica la nostra presunta impotenza (che si traduce in colpevole, questa sì, rinuncia ad agire) e nessun Io abnorme può sostituirsi al nostro assolvendone l'ignavia. [Giovanni Turi]

Narratori degli Anni Zero, «L'illuminista», 2011, XI, nn. 31-33, a c. di ANDREA CORTELLESA, pp. 702.

Dopo l'antologia *Poeti degli Anni Zero* curata da Vincenzo Ostuni, il quadrimestrale diretto da Walter Pedullà, «L'illuminista», ha assegnato al critico Andrea Cortellessa il compito di tracciare un bilancio della nuova narrativa italiana e di indicarne gli esponenti più rappresentativi: *Narratori degli Anni Zero* ne prende in considerazione ben venticinque. Cortellessa sottolinea subito che «ci sono infinitamente più cose nella prosa e nella narrazione "reali",

oggi in Italia, di quante ne prescrive l'odierna filosofia del romanzo» (p. 17), in continuità con Alfonso Berardinelli e quanti accusano la tirannia della forma romanzo nella produzione editoriale; vengono così privilegiati i virtuosi della scrittura rispetto ai «creatori di mondi» e, meritoriamente, particolare attenzione è riservata anche ad autori e raccolte di racconti – sebbene come unico criterio di selezione sia stata indicata la *qualità letteraria* non «limitata all'autosufficienza espressiva dello stile [...]», la costruzione narrativa non è affatto una variabile accessoria dei testi; né può esserlo per me la loro «trama ideologica» (p. 25). Viene invece seguito con maggior fedeltà il principio di non osservare «alcun criterio geografico né (anagraficamente) generazionale» (p. 23) nella scelta dei narratori antologizzati; quanto al limite temporale (gli Anni Zero), sono presi in considerazione coloro che hanno raggiunto – talvolta anche solo fatto intravedere – la propria maturità artistica nel primo decennio del nuovo millennio e, di conseguenza, l'ordine con cui vengono indicizzati è stabilito dall'anno di pubblicazione della loro prima opera letterariamente compiuta.

Alla prefazione di Walter Pedullà, seguono l'introduzione di A.C. e le venticinque sezioni (una per ciascuno scrittore), divise in presentazione critica dell'autore, biografia, saggi narrativi, dichiarazioni di poetica e silloge di giudizi critici. La mole dell'opera (circa 700 pagine) ha reso possibile offrire al lettore anche ampi estratti delle opere menzionate – che peraltro il curatore ha saputo selezionare con grande pertinenza –, rendendo *Narratori degli Anni Zero*, più che un testo di semplice consultazione, un'esperienza concreta di lettura attraverso la pluralità della produzione narrativa italiana di questi anni.

Ma veniamo ai venticinque autori e alle specificità che li hanno resi degni di entrare nel novero dei prescelti: Tommaso Pincio, per aver saputo portare al punto di massima tensione le tendenze del postmoderno già a partire dal suo esordio *M.* (ma viene presentata l'intera sua produzione a eccezione, chissà perché, della *Ragazza che non era lei*); Paolo Nori, per la libertà e l'inventiva stilistica con cui ha esibito vita e compromessi di uno scrittore in *Bassotuba non c'è* e *Diavoli* (ma non viene trascurata nemmeno la formazione da slavista, che emerge con forza in *Pancetta*); Ugo Cornia, per la prosa fluviale e speculativa con cui rende

conto della disgregata realtà, a partire da *Sulla felicità a oltranza* sino a *Operette ipotetiche*; Antonio Pascale, per lo sguardo della *Città distratta* «che è insieme antropologico (con quel tanto di impersonale che è connaturato alla disciplina) e appunto narrativo (nel correggere cioè, tale attitudine analitica, con la partecipazione affettiva alle situazioni)» (p. 137); Francesco Permunian, per la sua claustrofobica scrittura della nevrosi in *Cronaca di un servo felice*, *Dalla stiva di una nave blasfema* e *La casa del sollievo mentale*; Nicola Lagioia e Christian Raimo, per il loro postmodernismo critico, che ha portato Lagioia a quello che viene ritenuto il perfetto equilibrio di *Occidente per principianti* – tra gli eccessi di *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* e la normalizzazione (che per Cortellessa diverrebbe banalizzazione) di *Riportando tutto a casa* – e Raimo alla scrittura funambolica e monologante, che peccherebbe di «inconcludenza narcisistica» (p. 215), dei racconti di *Latte e Dov'eri tu quando le stelle del mattino gioivano in coro?*; Leonardo Pica Ciamarra, per aver saputo rendere conto, in *Ad avere occhi per vedere*, dei meccanismi di coercizione e controllo dell'odierna società; Laura Pugno, per il bisturi della sua parola tra le pieghe della realtà (*Sleepwalking*) e dell'irrealtà (*Sirene*); Franco Arminio, inclassificabile sia nella posa/prosa da paesologo, da *Viaggio nel cratere a Nevica e ho le prove*, sia in quella da sensitivo di *Cartoline dai morti*; Paolo Morelli, per le sue invenzioni linguistico-letterarie da «comico e folle trattatista» (p. 314), particolarmente in *Er Ciunghezzù* e *Il trasloco*; Emanuele Trevi, per «aver varcato per intero quella linea d'ombra [...] che divide – e insieme congiunge – la scrittura critica dalla scrittura tout court» (p. 338), già nei *Cani del nulla. Una storia vera*; Giorgio Falco, più che per aver mostrato la precarietà dei lavoratori (*Pausa caffè*), per aver saputo ritrarre la desolazione contemporanea e la disgregazione del tessuto sociale nei racconti dell'*Ubicazione del bene*; Giuseppe A. Samonà, per lo sperimentalismo enciclopedico di *Quelle cose scomparse. Parole*; Eugenio Baroncelli, per il biografismo compulsivo e conciso con cui scruta la vita attraverso la morte (da *Outfoglio. Storiette sciolate da un quaderno durante*

un trasloco a Mosche d'inverno. 271 morti in due o tre pose – non era ancora stato pubblicato *Falene. 287 vite quasi perfette*); Ornella Vorpsi, per la sua scrittura franta, visiva e spietata già nel sorprendente esordio del *Paese dove non si muore mai* (ma viene, qui, integralmente riproposto solo *Vetri rosa*); Luca Ricci, in quanto virtuoso del racconto breve che sfida la forma e si compone di omissioni (*L'amore e altre forme d'odio*), ma altrettanto talentuoso in quello lungo (*La persecuzione del rigorista*); Luca Rastello, per aver saputo scrivere «il» romanzo degli anni Settanta, *Piove all'insù*; Roberto Saviano e Babsi Jones, per i loro radicali esperimenti di autofinzione (generati dalla Rete), ossia l'uno per la potenza figurale (nonostante gli eccessi retorici) di *Gomorra*, l'altra per l'esplosione di energia (sebbene nutrita di odio e volontà vendicativa) di *Sapiano le mie parole di sangue*; Andrea Bajani, definito l'unico «autentico romanziere» fra gli esordienti negli Anni Zero scelti, per la lingua del dolore con cui ha vergato *Se consideri le colpe* e *Ogni promessa*; Francesco Pecoraro, in quanto cantore spietato delle «guerre quotidiane» in *Dove credi di andare* e *Questa e altre preistorie*; Giorgio Vasta, per il tentativo irrisolto di arginare con la scrittura l'indistinto (e la deriva civile e morale) nel *Tempo materiale* e *Spaesamento*; infine Gabriele Pedullà (per *Lo spagnolo senza sforzo*) e Gilda Policastro (per la lingua del disturbo del *Farmaco*), entrambi formati come critici e autori.

Basta dunque il gran numero delle opere più o meno note considerate (sovente di piccoli e medi editori) per sottintendere come Cortellessa rivendichi l'assoluta indipendenza del suo giudizio da mode e tendenze che ben poco hanno a che spartire con la suddetta qualità, così come non ritenga esautorato il ruolo del critico dalla spropositata quantità di pubblicazioni, anzi, par quasi di udire in sottofondo un «più letteratura, per favore!», ribaltando la provocazione di Filippo La Porta. E già questi sono indiscutibili meriti. Poco senso avrebbe, del resto, dar conto degli esclusi, o contestare alcune scelte: come sottolinea Walter Pedullà «le antologie sono scommesse» (p. 9) e *Narratori degli Anni Zero* è senz'altro una bella scommessa. [Giovanni Turi]

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2013
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FIORENTINO - FIRENZE