

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO SCIENTIFICO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Giulio Ferroni, Quinto Marini,
Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato, 50 - 50136 Firenze; e-mail: redazione.rassegna@gmail.com

SEGRETERIA DI REDAZIONE:

Chiara Biagioli, Alessandro Camiciottoli

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 2012: Italia € 140,00 - Estero € 170,00

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

ROBERTA TURCHI, <i>Le serve padrone (1708-1733)</i>	5
---	---

Note

FRANCESCA FAVARO, <i>Cunizza da Romano: dimenticarsi dell'amore, nell'amore</i>	18
BARBARA FORESTI, <i>Leopardi e la magia: tra erudizione e creazione leopardiana</i>	23
ANDREA LANZOLA, «Scorrendo via le pagine»: in merito ad una possibile ispirazione di A Silvia	37
DIANA BATTISTI, <i>La scrittura autobiografica: parlare come un estraneo a se stesso</i>	48
MANUELA MANFREDINI, <i>Sanguineti intellettuale</i>	61

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di L. Surdich, pag. 73 - Dante, a c. di A. Lanza, pag. 96 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 147 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 169 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 229 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 279 - Primo Ottocento, a c. di N. Bellucci e M. Dondero, pag. 293 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 316 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 337 - Secondo Novecento, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 353

tradizione letteraria): «Ma tu eri d'accordo...». Sono poi i rapimenti della mitologia greca, splendidamente raccontati dal romano Ovidio o dal Poliziano, che la studiosa ci conduce a scoprire e a rivivere, dal ratto di Proserpina a quello di Europa a quello di Elena...; tutti casi di fanciulle vittime di maschi rapitori (dèi, semidei o mortali), ma talora anche femmine ribelli al loro rapitore, come l'Isabella, innamorata di Zerbino e rapita da un amico infedele di lui, dell'*Orlando Furioso*. Sono comunque sempre storie ricche di drammaticità, di passione, di pietà; come quelle vissute dalle «donne abbandonate» che, «scoperte» nei grandi testi della tradizione classica, animano la seconda «galleria» di personaggi rievocati dalla studiosa, da Briseide ad Andromeda, a Medea, a Didone. Certo (osserva ancora, argutamente, la nostra preziosa guida), per quel «guastafeste» di Giambattista Vico erano tutte «favole», ma noi vogliamo credere alle favole: specialmente se (aggiungiamo noi, lettori di questo bel «libro di favole») chi ci invita a prender confidenza con esse, sa anche trasmetterci l'amore per la loro «verità» culturale e la loro poesia. [Massimiliano Mancini]

SECONDO NOVECENTO

A CURA DI RAOUL BRUNI
E ALESSANDRO CAMICCIOTTOLI

MARINO BIONDI, *Cronache da Dante ai contemporanei*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 634.

Cronaca come resoconto o narrazione storica di una serie di avvenimenti nell'ordine in cui si sono svolti. Su questa accezione di ascendenza velatamente medievale è fondata

la scelta del titolo dell'imponente vol. di M. B., nel quale l'A. raccoglie saggi e interventi precedentemente e sparsamente editi, ad eccezione de *Il romanzo nel labirinto* dedicato alla narrativa di Borgese e *Borrador di De Libero*: se la sequenza dei testi non risponde a un rigoroso ordine cronologico, della cronaca medievale il volume in questione comunque conserva la volontà di rendicontare e raccontare prima che i fatti divengano storia. Si peccerebbe tuttavia di approssimazione se si leggesse questo libro come una mera raccolta di ristampe, giacché ogni testo è stato sottoposto per l'occasione ad un'operazione di "restyling" critico-interpretativo e soprattutto bibliografico. Testi vestiti a nuovo, dunque, e così, se mai la parola "cronaca" sembrava rimandare a usanze letterarie del passato, in realtà l'apertura prospettica è tutta rivolta a una contemporaneità fatta di dibattiti critici e bibliografie. Non solo. La contemporaneità non sarebbe tale se prescindesse dagli odierni mezzi di comunicazione, e così non si discriminano le fonti giornalistiche, consultate da un'emeroteca cartacea e virtuale.

In questo rapporto ambivalente tra passato e presente il concetto di cronaca in quanto istantaneità viene ad inserirsi come l'unica percezione del tempo che oggi ci è forse dato possedere.

*Fatti e fasti di Toscana. La letteratura; Osservatorio leopardiano; «Non è la nostra una rivista di lucro o di vanità». Voci e versioni della critica nella «Voce»; Verso l'ignoto. Direzioni di marcia del futurismo fiorentino; Vasco Pratolini: «Cronache di poveri amanti». Storia e cultura di un romanzo; Firenze una società letteraria. Alessandro Bonsanti il grande cerimoniere; Fatti e parole. La scrittura di Ernesto Rossi; Gattopardi in Sicilia; Il romanzo nel labirinto; Scritture della guerra civile; Malaparte. L'Europa dei vinti; Borrador di De Libero. «Come un cimitero di notte»; Frammenti di una storiografia espressionista. Piero Camporesi scrittore di storie; «Gli italiani non sono più quelli». Passato e presente del mito Pasolini; Umberto Eco. Storia e antistoria nel "pendolo" templare; La storia a passo di gambero; Un treno per Roma. La dolce vita di Federico Fellini e la letteratura. Questi sono i saggi contenuti nel volume, i cui titoli lasciano già intendere l'ampiezza del panorama storico-letterario passato in rassegna. Dal *pater patriae* Dante all'epoca d'oro del cinema italiano con la *Dolce vita* felliniana.*

Come dichiara l'A. nella *Premessa*, il percorso che qui si delinea attraversa i secoli e gli autori a produrre un affresco variegato e molteplice, eterogeneo e versatile. Quali le strategie di *reductio ad unum*? Innanzitutto, a livello di metodo, «l'analisi della letteratura e degli autori impiegata a esplorare la realtà circostante» (p. 7), e poi, a livello ambientale, la presenza di Firenze, «la città del primato letterario e linguistico e della società letteraria, di cui fu capitale, ma anche la città degli amanti e delle affinità elettive» (p. 8). La fiorentinità svolge forse la vera funzione centripeta del volume. Firenze in quanto città natale o luogo d'elezione, fiorentinità come sinonimo di eredità culturale e cifra caratteriale. Fiorentinità come categoria dello spirito, anche là dove, per esempio nel caso di Ernesto Rossi, il decentramento è innegabile.

In principio fu Dante. E non avrebbe potuto essere altrimenti, giacché Dante rappresenta l'atto di fondazione di una lingua e di una letteratura che da Firenze e dalla Toscana divengono lo strumento espressivo di una civiltà dell'uomo latamente intesa. In *Fatti e fasti di Toscana* ci si interroga sulla *quidditas* di concetti come eccellenza e genialità, e di questi ultimi si ripercorre la parabola esemplare legata indissolubilmente ai nomi di Dante, Petrarca, Boccaccio, così grandi eppure così diversi tra loro, fino ad arrivare a quei disincantati analisti della realtà effettuale, delle cose umane e politiche, che furono Machiavelli e Guicciardini. E a partire da quei secoli eccezionali, da quell'irripetibile età dell'oro, viene ricostruita anche la storia di Firenze come luogo di adozione e di elezione di letterati e dotti di ogni provenienza, attraverso il ritratto della città in quanto «apolide *società* internazionale» (p. 41).

Più o meno strettamente attorno al ruolo di Firenze ruotano i saggi del vol. dedicati alla «Voce», al futurismo fiorentino, al Pratolini di *Cronache di poveri amanti* e alla figura di Alessandro Bonsanti, saggi nei quali la città del giglio appare talora come semplice sfondo ambientale di vicende umane e culturali, talaltra come vera e propria comprimaria di queste, se non addirittura protagonista. In *Voci e versioni della critica nella «Voce»* l'A. traccia la storia delle idee e delle persone che animarono quello che può essere considerato «l'archetipo della rivista intellettuale del Novecento» (p. 154), anche in termini di bilancio conclusivo

(il vero significato del vocianesimo): storia di idee e di progetti, storia di uomini e sodali (soprattutto i dioscuri Prezzolini e Papini) che in cinque anni di attività si identificarono nel sogno di una rivista che informasse senza per questo rinunciare a formare, che facesse critica nel senso etimologico del termine, senza mai perdere la *verve* polemica di fronte ad ogni aspetto della realtà e del vivere civile. E la vocazione alla polemica divenne in questo contesto uno strumento ermeneutico, un modo per approfondire e sviscerare questioni a partire da una volontà di contestazione che fosse però costruttiva e propositiva, e che per questo contribuì alla creazione di un autentico stile vociano come stile della polemica da tutti i redattori abbracciato come marchio di fabbrica. Anche il saggio *Verso l'ignoto. Direzioni di marcia del futurismo fiorentino* presenta un'affine impostazione, là dove la trattazione si offre al lettore con una panoramica quanto mai esaustiva su personalità e personaggi futuristi, nonché attraverso una rassegna bibliografica che, passata al vaglio, fornisca le coordinate critiche entro cui sistemare concettualmente quell'eterogeneo ed eclettico fenomeno culturale chiamato Futurismo. Firenze e Milano, «Lacerba» e «L'Italia futurista», in uno spoglio minuzioso di articoli, manifesti e redattori, tenendo sempre presente che le aree tipiche dell'intervento futurista sono state quella figurativa, teatrale e poetica. Firenze, ancora Firenze, contemporaneamente la scenografia delle pratoliniane *Cronache di poveri amanti* con la sua riparata e separata Via del Corno, e la città della società letteraria per definizione, quella in cui gli onori di casa vengono affidati al «gran cerimoniere» Alessandro Bonsanti (*Firenze una società letteraria. Alessandro Bonsanti il grande cerimoniere*), uomo di lettere e impresario di cultura («il tiranno Bonsanti, vero negriero», secondo una definizione gaddiana), legato a «Solaria» e al «Mondo» di Pannunzio, fedele alle amicizie anche quando non corrisposte, nei cui portolani «è possibile ritrovare a uno a uno, rivisti a distanza di tempo, tutti i personaggi di cui Bonsanti è stato all'epoca di «Solaria» il mentore» (p. 287).

Se non propriamente o solamente fiorentini, restano comunque legati alla geografia toscana Ernesto Rossi e Malaparte. Si è detto che Rossi fu un fiorentino decentrato, e nel saggio *Fatti e parole. La scrittura di Ernesto Rossi l'A.* indaga la natura e la qualità della scrittura del politico,

il quale, partendo da un dato di realtà non solo osservato, ma pure personalmente vissuto (antifascista condannato a nove anni di prigione e quattro di confino), si serve della scrittura come strumento di conoscenza e di disboscamiento di falsità ed errori, incarnazione novecentesca dell'*ideologue* illuminista: *scriptor rerum* là dove la scrittura, dal saggio storico all'articolo polemico al racconto lucido, ironico e indignato della cronaca contemporanea, incarna un metodo di disciplina mentale. Pur nelle innegabili diversità, tuttavia Malaparte condivide con Rossi il fatto di essere uno scrittore interamente calato nell'epoca storica in cui visse, e di due esperienze soprattutto si nutre la sua opera: la «guerra in Europa, vissuta al seguito delle forze tedesche», fissata a futura memoria in *Kaputt*, e la «guerra di retrovia [...] fra la sconfitta e il lento devastante processo di corruzione indotto dall'incontro trivialmente complice e simbiotico con i vincitori» (p. 419), immortalata ne *La pelle*, dove, dalla città di Napoli simbolo della corruzione nata dal conflitto armato, si rappresenta l'Europa devastata e americanizzata dei vincitori. L'A. ripercorre analiticamente la produzione dello scrittore pratese (*Malaparte. L'Europa dei vinti*), per derivarne un resoconto critico che trova il suo punto di arrivo storiografico e letterario nell'ambivalente rapporto che Malaparte coltivò nei confronti della amata-odiata Francia. Peraltro il saggio su Malaparte non a caso è preceduto da quello sulla scrittura resistenziale (*Scritture della guerra civile*), a dimostrazione del fatto che nel libro di B. grande attenzione va prestata anche all'architettura compositiva e distributiva che presiede alla collocazione dei vari contributi: il bilancio sulle opere della e sulla Resistenza, scritte in odore e in clima di Resistenza (Fenoglio, Cassola, Calvino, Vittorini, ecc.), serve da chiarificatore per quanto talvolta antifrastico *introibo* alle riflessioni sulla narrativa malapartiana, che di questo clima, per quanto non nell'ottica trionfalistica di certa memorialistica partigiana, è parte integrante come altra faccia della medaglia.

Nel vol. una parte cospicua è riservata a quelli che si potrebbero definire ritratti d'autore: Libero De Libero, Piero Camporesi, Pasolini. Dal giornale intimo di un poeta (*Borrador di De Libero*) al pensiero corsaro e luterano del poligrafo Pasolini, «ultimo artista invasato di totalità» (p. 484, «*Gli italiani non sono più quelli*». *Passato e presente del mito Pasolini*).

Passando attraverso la scrittura espressionista di Camporesi (*Frammenti di una storiografia espressionista. Piero Camporesi scrittore di storie*), un italianista *ex lege* ma in verità storico e mitografo che, partendo dallo studio del secolo più ambiguo e polivalente per definizione, il Seicento, approda alla scoperta della dimensione corporale dell'umanità, da indagarsi tra le pieghe delle ricette artusiane o nel sottobosco dei vagabondi e dei ribelli alla società, ma sempre in ogni caso nel rifiuto delle strutture ordinate, razionali e selettive dell'italianistica. In fondo anche l'*Osservatorio leopoldiano* può annoverarsi tra i ritratti d'autore, giacché la disamina sul libro delle *Lettere*, attraverso cui il lettore può intraprendere un viaggio virtuale nelle opere e i giorni della vita del poeta recanatese, e sul *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* ci consegna l'istantanea di un genio poetico attento alla sua contemporaneità, acuto e realistico analista della tenuta sociale dei suoi connazionali, e non in ottica apocalittica, bensì in vista di un possibile contributo positivo derivante dalle sue osservazioni su usi e costumi.

E poi c'è la storia del romanzo condotta nel nome di Tomasi di Lampedusa (*Gattopardi in Sicilia*), Borgese (*Il romanzo nel labirinto*) e Umberto Eco (*Storia e antistoria nel "pendolo" templare*). Illuminante è il saggio sul *Gattopardo*, nel quale si dissipano i dubbi su una supposta filiazione — per non dire addirittura plagio — del celeberrimo romanzo dall'ormai quasi dimenticato *Sette e mezzo* di Giuseppe Maggiore del 1952: se fra i due romanzi si avverte una parentela soprattutto nei contenuti, è però pur vero che Lampedusa è riuscito dove Maggiore ha fallito, e cioè nel costruire «in un'inedita fenomenologia di memoria e immaginazione, una storia memorabile, che è soprattutto storia di un personaggio degno di memorabilità» (p. 332). Borgese è protagonista del saggio a lui dedicato attraverso *Rubé*, il suo romanzo del 1921 ripubblicato in edizione «Oscar» Mondadori nel 1974: la consacrazione a classico della letteratura, dunque, trova ragione nella certezza di avere a che fare con il maggiore romanzo del nostro dopoguerra, in cui la vicenda dell'intellettuale piccolo-borghese «è emblematica dell'ambiguo stato mentale di un ceto che in quegli anni, dopo la guerra, va smarrendo le sue basi sociali e razionali, [...] e dà al fascismo l'appoggio determinante» (p. 354). Infine *Il pendolo di*

Foucault di Eco, letto da B. non tanto come un romanzo, quanto come un saggio avvincente e addottrinatissimo in cui si incontrano e si scontrano due tipi di concezione della storia, quella convenzionale erede della razionale tradizione illuministica, e quella alternativa dei diabolici, degli sconfitti e dei reietti, una storia occulta che ribalta l'idea storicistica diffusa, una storia non progressiva e progrediente bensì fissata su un punto fermo continuamente ritornante, una storia esoterica poggiante sulla sindrome da sospetto dietrologico. E il voltairiano Eco è ancora protagonista del saggio *La storia a passo di gambero* con il suo più recente *A passo di gambero*, un libro dove il semiologo, ancora a proposito di storia, smaschera e condanna l'andamento retrogrado della storia contemporanea e la crisi della democrazia rappresentativa testimoniata dalle storture di una comunicazione mediatica che, nell'ormai inveterata consuetudine di dare notizie irrilevanti, rischia di minare dalle fondamenta il sistema stesso della conoscenza.

Suggera il vol. il saggio felliniano dedicato alla *Dolce vita* e alla cultura letteraria e cinematografica degli anni Sessanta. Il saggio forse più 'eccentrico' rispetto agli altri contributi più che altro declinati sul versante della storia, della letteratura e della critica letteraria, frutto di «lungo studio e grande amore», per dirla ancora una volta con Dante. Parlare della settima arte negli anni del boom economico significa delineare un ritratto ambientale e di costume di un'Italia speciale, quale forse non è mai più stata, quella della rinascita, della voglia di riscatto, di ricostruzione dalle macerie del dopoguerra, quella caratterizzata da insolite positività e gioia di vivere, secondo una periodizzazione della memoria che trova il suo tragico punto d'arrivo nel suicidio di Mario Monicelli. Un'epoca d'oro per il nostro paese e per il nostro cinema, dominata da «una specie di euforia e una fierezza di stare facendo cinema, come arte riconosciuta, al pari delle altre arti, e per di più seguita e amata nel mondo» (p. 526). E l'epicentro di tanto splendore fu Roma: anche Fellini prese il suo «treno per Roma» partendo dalla provincia romagnola, e nell'urbe trovò compimento al suo percorso di formazione umana, culturale e professionale.

Nelle pagine di B. la storia del film e del suo regista si intreccia con quella di una società, anche letteraria, alla ricerca di eventuali remi-

niscenze, suggestioni o consonanze, accidentali e non, che Fellini può aver ricavato dalle sue letture nella creazione della *Dolce vita*. Fellini fu un narratore di storie, e, tra realtà e fantasia, la prima storia da raccontare fu «la vita, il viaggio di iniziazione all'esistenza, i momenti topici di quel viaggio, la partenza e un arrivo, da una stazione di provincia a una stazione di città» (p. 523), da Rimini a Roma. *La dolce vita* nasce proprio da un treno per Roma. E se è vero che il ruolo svolto dalla letteratura nella creazione della *Dolce vita* è limitato, così come all'insegna della rimozione sono collocati i suoi ricordi scolastici, è altrettanto vero che se un autore fu presente alla mente e all'immaginazione di Fellini quello fu Dante: la *Commedia* rappresentava l'archetipo di ogni percorso di discesa e risalita, di ogni *iter* di formazione e ascensione, insomma, il simbolo primigenio del viaggio dell'esistenza da una valle di lacrime a riveder le stelle. Così, apertosi nel nome del padre Dante, il volume di B. si chiude specularmente ancora una volta con una presenza dantesca. [*Alice Cencetti*]

JOANNA UGNIIEWSKA, *Podróżować, pisać. O literaturze podróżniczej i współczesnych pisarzach włoskich* [Viaggiare, scrivere. Sulla letteratura di viaggio e gli scrittori italiani contemporanei], Varsavia, Zeszyty Literackie, 2011, pp. 156.

Il vol. di J. U., il cui titolo volutamente riporta il lettore al libro di Claudio Magris *L'infinito viaggiare* e alla formula «vivere, viaggiare, scrivere», è incentrato sul tema della letteratura di viaggio, e specialmente sul viaggio in Italia. Ricca di sollecitazioni artistiche, e insieme, di una grande ambizione sintetica, questa raccolta di saggi opta per una dialettica in cui riescano ad inserirsi agevolmente diverse istanze. Così abbiamo, accanto all'adozione, come una delle chiavi interpretative, della spontanea linea di sviluppo che il genere della letteratura di viaggio subisce attraverso gli anni (con un particolare accento sulla distinzione dei tratti comuni e ripetitivi, i topoi e le figure ricorrenti, le concordanze tematiche), la quale va di pari passo con una penetrazione accurata alle radici soggettive delle singole opere.

Di non poca importanza da questo punto di vista rimane il taglio interpretativo, i cui tratti essenziali si lasciano intravedere già al livello

della scelta degli autori. L'intenzione è quella di non fermarsi agli epigoni del genere, bensì di andare ben oltre: anche se Goethe, Sterne, Byron, Stendhal, Chateaubriand, de Staël, nello studio vengono dettagliatamente esaminati, questo avviene allo scopo di delineare il canone della letteratura di viaggio in Italia, nonché per spiegare le origini della nascita del mito del Paese del Sole, e quindi preparare 'lo sfondo' sul quale mostrare (sapientemente incrementando l'effetto di contrasto) un'intera costellazione di autori del XX secolo, in prevalenza provenienti dall'Europa del Centro-Est, quali Gombrowicz, Iwaszkiewicz, Herbert, Brandys, Zagańczyk, Bienkowska, Matvejević, nei quali si realizza il nuovo concetto del racconto di viaggio in Italia.

Nella seconda parte del libro, anche se il tema del viaggio continua a costituire un importante punto di riferimento attorno al quale raggruppare considerazioni e riflessioni sulla letteratura, l'approccio esegetico viene allargato agli scrittori italiani: Magris, Calvino, Eco, Tabucchi, Sciascia, Tomasi di Lampedusa, Pariani, Salvadori, Baricco, i quali «raccontano, se non delle escursioni attraverso città e paesi sconosciuti, delle fughe e dei ritorni, delle emigrazioni, dei viaggi nel passato e nella memoria personale [...]» (p. 7).

Il mito dell'Italia come terra promessa dell'arte, ammirata per la bellezza del paesaggio e per lo stile di vita dei suoi abitanti: il Bel Paese, l'eterna Arcadia che sembra di esistere fuori dal tempo storico, e dove «gli adulti, a somiglianza dei bambini, trovano un motivo di gioia nel fatto stesso di esistere, è solo un'immaginazione, un fantasma?» (p. 11), si chiede l'A. nell'apertura del libro. Dal punto di vista storico, la nascita del mito avvenne verso la fine del Cinquecento, assieme all'obbligo culturale del Grand Tour, periodo che, paradossalmente, coincide con il declino politico italiano. L'Italia che sin d'allora fu percepita innanzitutto come terra dei monumenti dell'antichità e del cristianesimo, diventa agli occhi degli stranieri — come riassume efficacemente Atilio Brilli ne *Il viaggio in Italia* — un grande museo delle forme artistiche e della vita politica, il dominio del classicismo. Ma se una grossa componente degli elementi che formarono il mito italiano fu legata appunto alla convinzione del valore educativo del viaggio in Italia, quello che conferisce al Paese del Sole la sua aura ineffabile (presente anche oggi in

numerosi libri di viaggio, quali, per esempio, *Sotto il sole della Toscana* di Frances Mayes o *La vigna nella Toscana* di Ferenc Máté) e che l'immortala in un cliché resistente all'erosione del tempo, avvenne tramite la letteratura.

L'A. enumera due modelli di riferimento che per decenni influenzarono in modo duraturo le regole del canone: il *Viaggio in Italia* di Johan Wolfgang Goethe e il *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne. In Goethe scorge una delle ultime esperienze del Grand Tour — «come un allievo diligente, il poeta segue i passi del suo maestro Winckelmann» (p. 13), pronto a riconoscere in Italia il regno dell'antichità e «attribuire a Roma, per merito della sua eredità antica, il ruolo della capitale del mondo» (p. 13). Tra i motivi e i topoi che con il poeta tedesco hanno fatto il loro ingresso nella letteratura di viaggio, fino a diventare quasi un obbligo rituale, vi sono: l'uso della forma narrativa che assomiglia ad un vera e propria storia d'amore (l'impazienza che precede l'incontro con l'amata, il felice congiungimento, il dolore della separazione); il motivo della rinascita spirituale e fisica che avviene durante il soggiorno italiano; il ritrovamento della vena letteraria e dell'estro poetico. Questi motivi, assieme alle ambizioni didascaliche presenti nella maggioranza dei viaggiatori novecenteschi; lo stile erudito e celebrativo, nonché un certo manierismo nel descrivere il viaggio in Italia come se fosse un pellegrinaggio ai 'sacri luoghi della cultura', costituirono per lungo tempo uno schema comodo e imprescindibile.

Il merito del libro di J. U. è di far distinguere un'intera generazione di autori del XX secolo per i quali un tale modello risultava troppo stretto e limitativo. Come punto di riferimento alcuni di loro scelsero il *Viaggio sentimentale* di Laurence Sterne situato, appunto, agli antipodi di un canonico racconto di viaggio educativo: «meandrico e capriccioso [...], concentrato sul dettaglio, insicuro del risultato, privo di uno scopo pratico e indifferente davanti alle opere d'arte. [...] L'io' debole del viaggiatore, nonostante la riluttanza a parlare di sé, diventò il punto focale per una rappresentazione soggettiva di una realtà in via di definizione» (p. 12), mai pronta, frammentaria e molteplice. Il saggio nomina diversi autori che mettono in crisi il canone novecentesco della letteratura di viaggio. È il caso dello scrittore polacco Jarosław Iwaszkiewicz il cui libro *Viaggi in*

Italia porta segni di apertura alla «dimensione tragica e dionisiaca» (p. 22) associata all'arte. Il viaggio viene inteso come «un'esperienza dolorosa, estesa nel tempo» (p. 22) che ha più a che fare con la perdita, e con il consumarsi della vita, che con l'accumulare dati storici. Due altri autori: Witold Gombrowicz e Kazimierz Brandyś mettono in discussione l'obbligo culturale della 'venerazione' della bellezza (gli intellettuali riescono in questo modo a superare la 'sindrome di Stendhal'). Mantenere la propria identità poetica anche davanti al potere schiacciante del bello — rifiutando di ripetere luoghi comuni e immagini lanciati dalla cultura — diventa qui il garante di un approccio artistico autentico. Come sapientemente osserva U., l'atto di dispossessarsi del bagaglio dell'erudizione e della crosta pesante dei commenti possiede tutte le caratteristiche di un'esperienza ermeneutica: serve a giungere all'essenza di un'opera d'arte, colmare la distanza temporale che ce ne separa, cogliere il significato universale ed identificarsi con esso.

Sempre in questo contesto potremmo parlare di un altro autore citato dallo studio, Predrag Matvejević, la cui intensa opera di scavo attorno agli elementi primari, i frammenti, i dettagli del vissuto, le periferie, i luoghi sconosciuti e isolati, si compone in un'affascinante mosaico nel libro *L'altra Venezia*. L'autore cerca di uscire dall'immagine della città che durante i secoli si è codificata nella letteratura di viaggio, da Byron a Thomas Mann: «il mito della decadenza e della morte, cui simbolo rimane la gondola nera sullo specchio immobile dell'acqua» (p. 41). *L'altra Venezia*, secondo U., s'iscrive nell'ambito di una doppia esperienza: «ermeneutica e letteraria» (p. 41). Nel primo caso si tratta di colmare la distanza storico-culturale che ci separa dalla città: togliere l'involucro spesso d'interpretazioni, miti ed immagini. Questo spiega perché l'autore, invece di descrivere monumenti e piazze, luoghi carichi di tradizione, si lancia in un'appassionata ricerca del dettaglio. Lo interessano, quadri anonimi, glossari e mappe dimenticati, le locande, le alghe sotto lo specchio dell'acqua, le pianticelle che spuntano nelle spaccature dei muri, perfino nei quadri di Tintoretto, Carpaccio e Tiziano cerca la presenza di erbe: «capovolge dunque ogni gerarchia trattando le opere collaudate come testimonianza dell'esistenza di una realtà umile, materiale» (p. 43). I capitoli dedicati alle piante sono, secondo

l'A. «la riabilitazione simbolica di tutto quello che nei manuali risulta scialbo e insignificante, non degno di essere menzionato, quasi privo di identità, e che invece merita attenzione e tenerezza» (p. 43). Il concentrarsi sul frammento avvia l'attenzione dal fatto di non poter accedere alla conoscenza del mondo come unità organica.

La focalizzazione sul dettaglio diventa il tratto dominante nell'opera di un altro autore descritto nello studio, Claudio Magris, del quale interessa analizzare in quest'ambito un diverso aspetto: «La linearità della narrazione in *Danubio* che imita lo scorrere del fiume — dalla fonte al delta — [e che] conferisce al tragitto tutti i metaforici significati di un'odissea-vita» (p. 66). Tornando ancora una volta alla formula pronunciata da Magris ne *L'infinito viaggiare*: «vivere, viaggiare, scrivere», alla quale si riferisce il titolo della raccolta di U., possiamo constatare che non si tratti di un connubio occasionale, ma di qualcosa d'intimamente radicato — come dimostra lo studio dell'A. — nella moderna percezione di viaggio. Le sue radici sarebbero da cercare, come suggerisce il saggio, in Petrarca. Alcune delle sue epistole svelano un lato sorprendentemente contemporaneo del poeta che, non ignaro della formula agostiniana dell'«homo viator», seppe scorgere nel viaggio una metafora della vita umana e dello sviluppo personale. «Petrarca viaggia ad Avignone, Montpellier, Tolosa, Parigi, Aquisgrana, Colonia, Roma, Napoli, Basilea, Praga, ma il fatto di spostarsi da un luogo all'altro ci potrebbe interessare poco o niente, se non fosse accompagnato da una riflessione sull'essere un «viaggiatore eterno»» (p. 55). A riassumere la petrarchesca idea di viaggio è la lettera al doge di Venezia: un vero elogio della mobilità della mente e del corpo: tratti che meglio distinguono, secondo il poeta, la saggezza delle anime nobili. Sintomatico è che la predisposizione a cambiare luoghi — e quindi a viaggiare, intesa come prontezza a cogliere esperienze nuove e ad aprirsi al mondo esteriore, vengono associate, quasi per contrasto, con la capacità di riflessione interiore (simboleggiata qui da Seneca): l'equilibrio e la stabilità raggiunto da chi, vincendo l'agitazione di fondo, è capace di fermarsi e contemplare. Quest'ambivalenza viene ribadita attraverso un'immagine allegorica presente nella famosa epistola dedicata al Monte Ventoso. «Il desiderio di giunge-

re alla cima della montagna rappresenta qui l'ambizione profonda dello spirito, mentre la descrizione della splendida vista sulle Alpi, la Marsiglia e il mare, viene contrapposta alla lettura di un frammento delle *Confessioni* di Sant'Agostino» (p. 55): «gli uomini vanno ad ammirare le vette dei monti, le onde enormi del mare, le correnti amplissime dei fiumi, le circonferenze dell'oceano, le orbite degli astri, mentre trascurano se stessi» (AGOSTINO, *Le Confessioni*, Torino, Einaudi, 2002, p. 347). L'intenzione di Petrarca fu quella di mettere in evidenza, scrive U., «l'ambivalenza della dispersione e della concentrazione, tipiche per ogni viaggio. La percezione dell'abbagliante varietà del mondo viene associata al desiderio di andare nella direzione opposta, decifrare il senso della propria vita, guardare dentro se stessi» (p. 56). [Luiza Bienkowska]

ELISA TONANI, *Il romanzo in bianco e nero. Ricerche sull'uso degli spazi bianchi e dell'interpunzione nella narrativa italiana dall'Ottocento a oggi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 318.

Come è possibile concepire le immagini che scaturiscono dalla lettura di un romanzo come qualche cosa di concreto, di tangibile? Come procedere per distaccarci dall'assunto che il racconto sia solo parola, dunque segno? E. T. aiuta il lettore a scoprire che la narrativa si nasconde, lasciando credere di identificarsi unicamente con la traccia visiva impressa sulla pagina, mentre c'è un mondo di immagini sommerse, sopraffatte dal bianco della pagina. Prima di entrare nella tana del bianconoglio al fianco della T. e conoscere l'altra faccia del romanzo, richiedo al lettore uno sforzo di immaginazione.

Proviamo a figurarci un anonimo scalpello, le mani insudiciate da polvere minerale, e una lastra vergine di pietra serena di fronte a lui. Un'alchemica alleanza questa: unico antagonista, il vuoto. Archetipi e Scritture partoriscono i personaggi che affollano e fagocitano il silenzio visivo. La superficie si plasma in protuberanze ed incavi, si popola di figure intente ad un ostinato raccontare. La materia, oppressa, ammutolisce.

Facciamo adesso un salto in avanti di cinque secoli ed immaginiamo un burbero e geniale ottantenne che sfida il marmo in un abbraccio

verticale. Il contrasto tra spirito e materia è per lui il pungolo del creare. La vita, la morte, portano la sua scultura alla svolta decisiva, alla finestra sul precipizio della modernità: il non-finito. La materia esige spazio e lo conquista.

La tradizione segna il proprio solco nell'arte, si rincorrono scoperte, rivoluzioni, guerre, fiancheggiate dalle proprie raffigurazioni, sino a raggiungere, non senza un filo di fiato grosso, la soglia del secolo breve. *La porta dell'Inferno*. La corporeità dell'elemento è consapevolmente a tu per tu con lo scultore, che attraverso di lei parla. Il suo non-finito è ora un'intenzionale discesa nelle profondità dell'inconscio.

Il nostro viaggio, di qualche capoverso, a ritroso nella storia ci porta a constatare come la forma espressiva del vuoto nell'arte raccolga in sé, nel lasso temporale che dall'*horror vacui* conduce alla tela squarciata di Lucio Fontana, un'intrigante polisemia: diventa metaspazio, metalinguaggio.

Al pari dell'elemento minerale, roccioso, metallico che s'impone grezzo tra le linee della scultura, anche il bianco cartaceo di una pagina è "materia". Nella storia dell'arte come nella letteratura, dunque, la gestazione dell'assenza, entità espressiva complementare rispetto a ciò che di artificiale è creato dell'autore, subisce una progressiva evoluzione verso la consapevolezza.

Il saggio di E. T. percorre le tappe di questa evoluzione, ambito generalmente indagato e valorizzato dalla critica poetica, assai meno riguardo ai testi in prosa. In una prospettiva storica, con dovizia di documentazione e una scrittura ricca ma agile, la T. guida il lettore in questo bizzarro rovesciamento delle convenzioni in base al quale il colore nero non rappresenta più il buio, l'assenza, bensì la sostanza concreta della creazione letteraria. Tuttavia neanche il suo contrario è "vuoto": il bianco parla, ed è la voce della coscienza del romanzo. La vera cesura storico-sociale è il XX secolo, con la debenedettiana morte del padre e la rottura freudiana che squarciano il velo dell'illusione per avventurarsi in una consapevolezza visionaria. Il lettore de *Il romanzo in bianco e nero* avverte, infatti, lo sbalzo di temperatura che intercorre tra un meticoloso Manzoni, che sfrutta l'illustrazione e l'interruzione di pagina con un intento prettamente visivo, per creare suspense e valorizzare il suo "cesellatissimo" narrare, ed un bianco pavesiano che risente di implicazioni ben più intime. La T.

evidenza come nel romanziere piemontese il bianco spesso faccia le veci della dissolvenza nel montaggio cinematografico, presentandosi sovente in prossimità di scene sessuali. Il bianco pudico, a cavallo tra il conscio e l'inconscio, è il contenitore dell'immaginazione di chi legge. Dunque non solo un bianco visivo, ma narrante, che si prende sull'autore la libertà di svelare qualcosa che forse egli stesso ignora. Di particolare interesse è l'analisi che l'A. dedica al romanzo pavesiano *Il carcere*, in cui «delle dieci occorrenze del cambio di pagina a fini divisorii, nessuna ha funzione narrativa in senso stretto, cioè strumentale ad indicare un salto spazio-temporale [...]. Al contrario, tre stacchi cadono in concomitanza con il tema centrale del romanzo, quello del carcere [...]; ben cinque in coincidenza o in prossimità di riferimenti e allusioni alla sfera sessuale; gli altri due, infine, rinviano ai temi della solitudine e dell'incomunicabilità». Il personaggio di Elena e quello del protagonista Stefano sono legati da un eros che è strettamente connesso al cinismo, alla disillusione, alla non adesione alla vita, eros che negli spazi bianchi risuona con prepotenza ed inquietudine. «Su tutte campeggia l'ossessiva e ricorrente tematizzazione del silenzio, nelle sue più svariate incarnazioni» (p. 142).

Proprio la tematica del silenzio, di cui il bianco è rappresentazione grafica, troneggia nell'opera di un altro autore preso in esame dalla T., il ligure Biamonti, un romanziere che fa del non detto la struttura non solo del proprio plot ma della vita stessa. Gli «a capo» sostituiscono e completano gli interventi del narratore, permettendogli di non dover segnalare la fine di un turno dialogico specificando chi parla. Questo espediente crea un'indeterminatezza che è in sintonia sia con il progetto biamontiano di una lingua lontana dalla mimesi del parlato, sia «con l'intento profondamente antinaturalistico di fissare sulla pagina delle pure voci scorperate, che emergono dal silenzio e subito vi riaffondano» (p. 143).

Ogni scrittore, dunque, ha la sua orma bianca: per alcuni è timida e inconscia, altri possiedono un passo razionalmente pesante, come accade a Baricco, Sanguineti e ai protagonisti delle avanguardie, che mirano alla decostruzione e depersonalizzazione del romanzo valendosi soprattutto dei segni di interpunzione.

L'affascinante itinerario di questo saggio è impreziosito dalle foto che calano il lettore nella meta-narrazione in fieri, stimolando il contatto visuale con il cromatismo della pagina. Il lettore è introdotto per gradi alla cognizione dell'equilibrio tra il detto e il non detto, tra il bianco e il nero, dapprima attraverso la spiegazione dell'A., cui segue la citazione del brano in questione, per arrivare infine a guardare la pagina romanzesca, in un'avvolgente, nutriente e, a quel punto, cosciente immersione.

Insomma, se è vero che la lettura più autentica di un libro è la sua rilettura, il critico letterario, così come l'appassionato di narrativa, troverà sorprendenti le prospettive che incontrerà rileggendo con E. T. i grandi romanzi italiani attraverso il filtro del bianco parlante, vero e proprio negativo dell'immagine romanzesca. [Letizia D'Angelo]

MARCO MARCHI, *In breve. Scrittori del Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 126.

Baldacci, Caproni, Gatto, Luzi, Palazzeschi, Tozzi: si tratta solo di alcuni dei letterati novecenteschi a cui allude il titolo e ad accomunarli sono, oltre al lungo studio loro dedicato e talvolta alla personale frequentazione dell'A. stesso, la matrice toscana o i legami in qualche modo intessuti con la città di Firenze. *In breve. Scrittori del Novecento* è infatti una silloge di articoli apparsi sul quotidiano fiorentino «La Nazione» tra il 2004 e il 2010; quaranta schede in ordine alfabetico, talune composte di più articoli, per ricordare e analizzare l'opera letteraria e critica di alcuni protagonisti della scena culturale dello scorso secolo e rivendicare la vitalità perdurante di una regione (la Toscana) che, dopo i fasti del passato, è stata ingiustamente relegata a ruoli comprimari.

Quell'*In breve* del titolo sta invece a sottolineare la sintesi richiesta dalla scrittura giornalistica, che non penalizza affatto la capacità analitica degli scritti, basti considerare l'efficace e fulminea definizione di Alfonso Gatto, «un poeta-pittore abitato dalla musica» (p. 43), o come lo stesso M. riassume la sua opera critica: «un convinto tozziano che ha abbinato al punto più alto delle sue preferenze novecentesche, assieme a uno scrittore

scurissimo come Tozzi, un poeta lucente come Luzi» (p. 63).

Ben cinque gli articoli dedicati da M. all'amico Mario Luzi, in cui si alternano il tono ilare dei festeggiamenti per i suoi novant'anni, quello addolorato per la sua scomparsa e poi quello pacato e commosso del ricordo. A lui M. riconosce non solo l'aver distinto «vivace, animato *frammento* e inerte, morto *frantume*» (p. 62), ma anche l'aver saputo tratteggiare la sempre attuale incognita umana con una poesia che «ha raccontato la speranza del mondo, l'ha alimentata» (p. 63).

È proprio la poesia il campo di maggior interesse che emerge in queste pagine dove si affiancano i «classici» D'Annunzio, Luzi, Montale, Ungaretti a nuove promesse come il giovane Federico Bernicini, vincitore del «Premio Letterario Castelfiorentino» (classe 1987), e a poeti della stringete contemporaneità come Giacomo Trinci, nato in provincia di Pistoia nel 1960. La sua *Autobiografia di un burattino* è un «Pinocchio in versi» che riesce ad essere attuale «senza fate turchine, senza geppetti, senza illusioni e senza consolazioni» (p. 114), ma proprio avvalendosi della metrica.

Per quanto invece riguarda i narratori, un'attenzione particolare è rivolta, oltre che a Federico Tozzi, ad Aldo Giurlani, ovvero Palazzeschi, di cui M. riconosce il vertice polemico e creativo non nel celebre *Codice di Perelà*, ma nella *Piramide*: «un'oltranzistica e irresistibile cronaca in diretta di fatti occorsi, un rutilante resoconto in tempo reale di incontri provati», in cui si concentra «un intero percorso comico-immoralistico» (p. 80). Ma come opportunamente viene rilevato, la «poetica della leggerezza» di Palazzeschi, all'insegna del *Lasciatemi divertire*, è in realtà il risultato di una giovinezza interiormente tutt'altro che serena e scanzonata, al pari di quella di Federico Tozzi, i cui turbamenti non scaturiscono tuttavia dalla dimensione sessuale, ma dalla conflittualità che caratterizzava i rapporti con il padre.

A valorizzare l'opera dell'autore di *Con gli occhi chiusi* ha contribuito non poco proprio l'attività critica di Luigi Baldacci (più volte menzionato), proseguita dallo stesso M., che ha peraltro curato il *Meridiano* della Mondadori a lui dedicato e ne ha colto pienamente sia le ragioni della sua scarsa conoscenza presso il grande pubblico, sia la sua assoluta originalità nel contesto novecentesco: «Perché Tozzi è un

autore difficile [...]» Per la sua lingua segnica e potentemente marcata, che ai non toscani suona arcaica e letteraria, laddove è invece vivida, modellata sull'oralità e tutt'altro che libresca e stantia. Non solo. Soprattutto i contenuti duri, crudi e violenti della sua narrativa allontanano, respingono e scoraggiano: come se Tozzi, nel raccontare dell'uomo e del suo destino nel mondo, ci offrisse uno specchio impietoso che fedelmente riflette i nostri poco graditi ma reali lineamenti» (p. 111).

Come per i poeti, anche per i prosatori lo sguardo del critico giunge alla contemporaneità facendo ad esempio cenno ai compianti Tiziano Terzani (grande giornalista, grande scrittore e grande uomo) e Francesca Sanvitale, che seppur emiliana di origine a Firenze ha compiuto gli studi universitari, definita come «una delle voci più certe della narrativa italiana di oggi» (p. 101).

Diverse schede sono inoltre dedicate a enti, associazioni e iniziative culturali, con più di un riferimento al prestigioso Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux, nonché alle riviste storiche che tanto hanno contribuito al fermento culturale dello scorso secolo: da «Solaria» a «Prospettive», da «Campo di Marte» a «Lacerba», non solo in grado di raccogliere contributi e proposte dell'intera intelligenza nazionale, ma a volte anche di segnare la cesura tra epoche; come «La Voce», vessillifera di «un'idea di cultura attiva, da sottrarre alla separatezza e riportare in contatto con la vita», tanto che «il Novecento stesso può essere fatto cominciare da lei» (p. 53). [Giovanni Turi]

ELISABETH LEAKE, *After Words: Suicide and Authorship in Twentieth-Century Italy*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press 2011, pp. 250.

After Words: Suicide and Authorship in Twentieth-Century Italy è l'ultimo lavoro critico della studiosa americana E. L., docente prima a Rutgers University e ora in forza alla Columbia di New York. Il titolo del libro — nella sua prima parte un gioco combinatorio tra i termini *afterworld* («oltre mondo» o *aldilà*), e *words* (parole) — non lascia dubbi sul tema centrale del vol. Il saggio analizza infatti la ricezione critica dell'opera letteraria e la conseguente costituzione (o ricostituzione) del

concetto di autorialità a partire dal suicidio. Scrive L.: «This book's point of departure is the observation that when we think of certain authors, we cannot help thinking of their suicides, with significant consequences for our reading: indeed, we might say that we have *never* read these authors, that is, read them free of or untainted by our knowledge of their ends» (p. 6). In buona sostanza, il suicidio è un fatto “semanticamente” troppo ricco per essere accantonato o, meglio ancora, rimosso senza tornare definitivamente in superficie.

Quattro sono gli autori, molto diversi fra loro sia in termini di esperienza individuale sia di approccio alla letteratura, che L. analizza: Guido Morselli, Amelia Rosselli, Cesare Pavese e Primo Levi. Il percorso è allora “necessariamente” vorticoso e comprende vita vissuta e opera scritta, esperienza concreta della letteratura e astrazione intellettuale, e scritture private. Quello che lega, in senso lato, i quattro autori presenti nel vol., oltre al gesto in sé, è la tarda età dei loro suicidi, tutti avvenuti oltre la soglia dei sessant'anni, con l'eccezione di Pavese che ne aveva soltanto e *comunque* quarantotto. In questo senso, l'atto definitivo e tragico del suicidio va ancor più a insinuare la consistenza del giudizio critico: scandalosamente mancato nel caso di Morselli, profondamente inintelligibile per la Rosselli, volontariamente “cronicizzato” rispetto a una serie già data di giudizi in Pavese, segnato da un *impasse* per Levi.

Posando su questi autori e sul loro lavoro uno sguardo di tipo autoptico e partendo dalla premessa secondo la quale alle luce di un suicidio sia necessario «renegotiate the relationship between the book and the body, the corpus and the corpse» (p. 6), la studiosa arriva a constatare la reiterata presenza di un vero e proprio «post-suicide criticism» (p. 141). Ecco allora che nel 1974 scoppia il caso Morselli con la stessa veemenza del colpo di rivoltella con cui l'autore si era tolto la vita l'anno precedente. Nel volgere di un lustro quasi tutte le sue opere vengono pubblicate e non si cessa di biasimare una critica troppo disattenta in sede di valutazione letteraria. Da un uomo completamente solo e sceso sempre più nel terreno di un determinismo teleologico nutrito dell'assurda casualità dell'esistenza (L. riconosce correttamente in Jacques Monod e Giuseppe Rensi due numi tutelari di Morselli, ma si doveva inquadrare in modo più

accurato Rensi), si passa al caso “famigliare” della Rosselli. A parere di L., la storia tragica e “pubblica” del padre Carlo complica da subito ogni nozione biografica relativa alla poetessa: «To speak of Amelia Rosselli's life, it is conventional to begin with a death, that of her father» (p. 65). A sua volta, dopo il suicidio, L. nota «a tendency among critics to enact paradigm shifts that bring their readings closer those more typical of the popular press, which engages an author's biography before her writings» (p. 67). È l'inizio della fine: la Rosselli, che per di più si uccide nell'anniversario della morte di Sylvia Plath, va a rafforzare le fila di una tradizione “letteraria” di donne reali e fittizie, suicide e non, da Saffo, ad Antigone, a Emily Dickinson, a Virginia Woolf, dando in prevalenza adito a «readings that emphasize female filiation» (p. 67). Il problema della semplificazione e del “pettegolesso” si fa ancor più evidente nel terzo capitolo del libro, quello dedicato a Pavese. Inizialmente la sua morte suscita una vera e propria reazione di sdegno e, in certi casi, di aperta condanna. Basti ricordare quella clamorosa di Alberto Moravia che nel 1954 scrive: «Ho letto in questi giorni per la prima volta *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese. È un libro penoso: e questa pena, a ben guardar, viene soprattutto dalla combinazione singolare di dolore costante, profondo e acerbo con i caratteri meschini, solitari e quasi deliranti di un letterato di mestiere. Da un lato questo dolore che in Pavese aveva motivi concreti e purtroppo irrimediabili; dall'altro una vanità infantile, smisurata, megalomane [...] un'invidia anch'essa infantile [...] una mancanza stizzosa di generosità e di carità verso amici e sodali [...] una credenza ingenua, inspiegabile nella letteratura come società, come fatto sociale, pur con l'aria di disprezzarla» (pp. 107-108). L'autore che aveva lasciato scritto, a mo' di testamento, di non fare “molti pettegolezzi,” finisce nel peggior vespaio del *gossip* letterario e la sua vita privata vi è gettata dentro, come benzina sul fuoco. Il culmine è raggiunto quando Dominique Fernandez, nel suo *L'échec de Pavese* (1967), tira in ballo questioni relative alla sfera della sessualità dello scrittore che si salderanno irrimediabilmente al giudizio sull'opera. Con la morte di Primo Levi, nel quarto capitolo del libro, sfioriamo l'esperienza del sacro, ossia dell'*homo sacer*, in senso propriamente antropologico: colui che non si può toccare. L'esperienza di sopravvis-

suto assorbe anche il suo statuto autoriale: in quanto testimone dello sterminio nazista, Levi non può e non deve morire, specie di una morte autoinflitta. La constatazione di un'opera ridotta quasi solamente al testo di *Se questo è un uomo* (almeno in Italia, spiega L.), letta prima di tutto come testimonianza, difficile da inserire in un discorso critico perché *self-explanatory* (come ribadisce Elio Gioanola), ha come diretta conseguenza la funzione ancillare della sua parte letteraria.

È questo su Levi, a mio parere, il capitolo più felice del vol. e quello che evidenzia meglio il paradosso di una critica che non riesce a sfuggire alla presenza di un fatto laddove tenta di non prenderlo mai in considerazione. Di contro, se il primo capitolo ha il merito di fare il nome di Giuseppe Rensi tra i riferimenti culturali di Morselli, L. non insiste abbastanza sul valore che ha sullo scrittore la "dottrina della casualità" così com'è delineata da Rensi nel capitolo IV delle *Aporie della religione*. La studiosa preferisce far riferimento alla *Filosofia dell'assurdo* e questo fa perdere di vista, oltre al rapporto sostanziale tra religione e causalità, altri due autori molto importanti per comprendere a pieno il contributo di Rensi nei confronti di Morselli. Si tratta, nel primo caso, dell'importanza di Henri-Frédéric Amiel (citato, non a caso, da Rensi in un passo fondamentale delle *Aporie* (capitolo VII, *Dio e il Caso*, p. 168) in cui il filosofo afferma, con un anticipo impressionante rispetto a Hayden White, che «la storia è proprio la stessa cosa di un romanzo». Qui il collegamento con *Dissipatio H.G.* aprirebbe ancor più l'analisi tra quanto scrive Rensi («questa [la storia umana, *nd.r.*] avrebbe potuto essere del tutto diversa se (diciamo così) il suo autore avesse voluto», p. 169) e il passaggio di *Dissipatio H.G.* citato dalla studiosa americana: «[...] si chiude la cronaca esterna, si apre quella interna [...]». Ormai la mia storia interiore è la Storia». Il secondo autore "mancato" delle *Aporie* è invece Giacomo Leopardi, decisivo per capire che la relazione filosofica tra vita e morte in Morselli ruota attorno al concetto di amore. Il leopardismo rensiano è il veicolo fondamentale per lo sviluppo di un'idea del suicidio le cui premesse ripercorreranno la linea sottile di un paradosso — o potremmo dire, con un termine caro a Rensi, "aporetico" — «amore per la vita» (*Diario*, p. 86). Un fatto di fondamentale importanza per prendere le distanze da chi ha

cercato di associare ingenuamente il suicidio di Morselli alla frustrazione dei reterati rifiuti editoriali subiti in vita. [Diego Bertelli]

FRANCO CORDELLI, *L'ombra di Piovene*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 90.

Nel corso del Novecento a grandi scrittori è talvolta accaduto di subire una vera e propria *damnatio memoriae*. Guido Piovene è senz'altro fra i casi più eclatanti. Sebbene sia per C. «uno degli eroi intellettuali del XX secolo» (p. 7) e «una delle più complesse figure intellettuali del nostro Novecento» (p. 37), oggi Piovene è purtroppo «ricordato essenzialmente dagli amici che restano, dai discepoli, e dagli studiosi» (p. 28), vittima di un «ostracismo che supera [...] le qualità artistiche» (p. 49).

Giocando con il titolo, a C. il merito di aver fatto uscire Piovene dall'*ombra*. Il vol., peraltro, possiede poco o nulla del saggio letterario e si presenta come una sorta di diario. Tra il gennaio 2007 e il giugno 2011 si susseguono infatti, in rigoroso ordine cronologico — interrotto, o forse per meglio dire ampliato, in una sorta di monologo a due voci, da un lungo articolo redatto da Piovene intitolato *Contro Roma* (1975) — 7 scritti di C. in rappresentanza di altrettante «occasioni» di (ri)lettura dello scrittore vicentino, dovute — sospetta l'A. — «per una qualche bellicosa necessità» (p. 40). Un incontro che presto si tramuta in scontro, in violenta colluttazione corpo a corpo con Piovene, assunto metonimicamente da C. «a simbolo, una parte per il tutto» (p. 81). Così, tra le pagine, ad acutissimi giudizi critici su opere come *Lettere d'una novizia* oppure *Le stelle fredde* si alternano improvvise «anamnesi» (p. 26) strettamente intrecciate all'attività di C. romanziere, in particolare il rapporto fra *Le stelle fredde* e il suo *Proci-da*. Né mancano, ovviamente, riferimenti alla «vicenda esistenziale, politica, storica» (p. 9) di Piovene: la collaborazione con il Fascismo, l'esecrabile elogio del libello antisemita *Contra judaeos* di Telemaco Interlandi e di tradimento dell'amico antifascista Eugenio Colorni sono però riletti dall'A. non tanto seguendo la tradizionale *vulgata* — e su questo punto ottimamente Emanuele Trevi su «Alias» quando, recensendo il libro, scrive che Piovene «è colpevole della fragilità, della corruttibilità tipiche del letterato italiano» e che «questa

vecchia storia [...] è la storia di sempre, la storia di adesso» — quanto piuttosto rileggendo *Le Furie, Le stelle fredde, Romanzo americano e Verità e menzogna* come «la storia di un tormento, il disperato tentativo di liberarsi da una colpa (di vivere) che la letteratura di Piovene e la sua stessa vita giudicarono irredimibile» (p. 9), alla luce proprio di quella menzogna che in Piovene procede sempre appaiata con il desiderio di redenzione. È il caso per esempio di *Coda di paglia*, di cui C. poco si occupa, ma in cui è contenuta la tormentata abiura dell'adesione al Fascismo e in cui Piovene parla schiettamente di mancanza di coraggio, di ambizione, di smania di restare a galla, d'insopprimibile vischiosità della menzogna. Anzi, voglio chiudere questa recensione lasciando appunto spazio a Piovene, quando, sempre in *Coda di paglia*, allorché deve affrontare la parola «libertà», scrive: «La libertà è il ricordo del delirio lunare nelle notti sulle mie colline; è la violenza politica contro il passato e la pietà poetica per il passato; l'abborrire il presente, e il viverlo; l'alternativa dell'impegno e del disimpegno, la resistenza agli spiriti gretti che vorrebbero discriminare questi due tempi del respiro; la passione morale, che rifiuta parte del mondo, e il giudizio poetico, costretto ad accettarlo intero». [Alessandro Camiciottoli]

ALESSANDRO GAUDIO, *Morselli antimoderno*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2011, pp. 145.

Ci sono, in letteratura, figure fatalmente soggette allo stereotipo spinto. In un suo recente studio, Elisabeth Leake ha cercato, nei modi postmoderni caratteristici della critica d'oltreoceano, di mettercene in guardia anche nel caso di Guido Morselli. È per questo che un titolo come *Morselli antimoderno* può suscitare, inizialmente, il sospetto di un'ulteriore etichetta. Lo studio di A. G. è però di tutt'altra specie. Innanzitutto ha il pregio, oltre che di un'elegante scrittura, di considerare Morselli al di là di quel dato meramente biografico che lo ha ridotto, nel migliore dei casi, a una figura di scrittore rifiutato e solitario: dunque, un fenomeno eccentrico. In realtà, l'estravaganza morselliana, da intendere come «extra-vaganza», è prima di tutto ricerca di una direzione personale ben meditata, di distinzione anche ironica; è il sapiente gioco di chi dà nuovi

significati al genere letterario del romanzo, senza per questo cristallizzarlo determinatamente. In tal senso, lo scrittore prediligeva il termine «dilettante», che egli stesso definiva «un proposito deliberato d'ironia, di dubbio, un ritegno dell'intelligenza che prescrive di non impegnarsi troppo a fondo»; *diletto*, dunque, nel senso di una soluzione più ampia e ponderata alla dicotomia tra specialismo e antispecialismo.

Che cosa significa, allora, considerare Morselli un autore antimoderno? La risposta di G. è molto chiara: l'antimodernità dello scrittore di Gavirate risiede in un'appartenenza mancata al «genere romanzo» più che a una sua negazione. Si tratta di un'autonomia in sede di scrittura che l'acquisizione di una consapevolezza «critica» e il favore/condizione dell'isolamento nutrono contestualmente e la differenziano dalle tendenze contemporanee. È ben possibile pensare, nel caso di Morselli, alla costituzione di un «super-genere» (l'autore stesso, ricorda G., definisce il romanzo «federazione di generi letterari») che si compie attraverso la prova rielaborata del romanzo storico. Nello scrittore, infatti, il rapporto con il reale è nutrito di una complessità che trascende sia coerenza che antitesi. G. ragiona, da subito, in termini narratologici, individuando prima di tutto due componenti: un *aspetto* e una *prospettiva*, da interpretare come «intuizione» e «pensiero» (p. 9). Una tale distinzione introduce il lettore nel cuore della questione «anitmoderna», ossia all'interno di quei rapporti tra evento e descrizione dell'evento, tra tempo e storia, in cui «la prospettiva morselliana rappresenta cose avvenute e cose inavvenute, *facta et infecta* [...], travisandole» (p. 50). Il carattere unico dei romanzi di Morselli risiede nell'alterare la realtà pur continuandola a chiamare nel medesimo modo.

È esattamente questo approccio ad aver nutrito buona parte del fraintendimento reiteratosi in sede di valutazione editoriale. Basti ricordare il caso di Calvino che, rispondendo a Morselli a proposito del *Comunista*, rimpiangeva la mancata coerenza del dato reale e l'impegno, da parte dello scrittore, in una scrittura indirizzata al commento o di marca propriamente biografica. Pur scusandosi, retoricamente, Calvino sapeva bene quello che stava facendo, dando alla sua analisi il nome significativo di «perizia di verosimiglianza». Ma il rapporto con la storia del *mélange des*

genres morselliano non è alternativa parallela, ucronia. La deviazione diacronica degli avvenimenti e la continua tangenza col dato di realtà rendono la «prospettiva antistorica dei suoi romanzi [...] ben lontana dall'assumere la prospettiva trasversale e dal propendere per la verità transtorica del mito. Morselli supera tanto questa verità eterna e insensibile al reale quanto il concetto circolare e prevedibile di realtà ridotta e isolata, in ogni sua opera» (p. 74).

Di certo non si vuole ridurre solo a questo, G. non lo fa, l'incomprensione perpetrata nei confronti del romanziere varesino. A mio parere pesa piuttosto una specificità irriducibile nel declinare in romanzo questioni che Morselli ricava privatamente, da uno strenuo esercizio di lettura, laddove invece la cultura ufficiale pretendeva un approccio più organico e codificato. In questo senso, l'attenzione al caso e la sua declinazione meccanicistica, i temi del misticismo e dell'ateismo, come pure il problema religioso della libertà, della relatività di giudizio, per non parlare della condizione umana e di condanna dell'uomo o della questione del piacere (dunque, per nome, Rensi, Monod, Amiel, Euckner, Montaigne, Pascal, Arendt e Leopardi) divengono gli elementi costitutivi di una riflessione che non coincide assolutamente con la versione ridata (quando è ridata e non ingnorata), tra anni Cinquanta e Sessanta, da culture e ideologie dominanti. [Diego Bertelli]

LEONARDO MANIGRASSO, «Una lingua viva oltre la morte». *La poesia "inattuale" di Alessandro Parronchi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2011, pp. 297.

Il ricco vol. di M. si propone di individuare il nodo cruciale nell'opera di Alessandro Parronchi, passata dalla militanza ermetica alle inflessioni narrative degli ultimi libri, conservando però viva l'"inattualità" della sua lingua poetica. L'indagine è svolta con la massima attenzione critica e filologica, impegnata da un lato in dettagliate analisi dei singoli testi, dall'altro in estese ricognizioni linguistico-stilistiche sulle intere raccolte. Ambizione maggiore del volume è quella di restituire una visione d'insieme sull'opera di P. — e se l'impianto complessivo tende a privilegiarne la prima stagione, l'ampia appendice delle

Cronologie reinserisce appieno il discorso in una prospettiva di più ampio respiro.

Come noto, l'esordio poetico dei *Giorni sensibili* (1941) pone già in Parronchi il problema del «rapporto tra prosa e poesia» (p. 12), laddove la prosa è intesa «come fase per certi versi "esplicativa" delle ragioni "ideologiche" [...] che presiedono alla scrittura in versi» (pp. 12-13). Ragioni che si rifanno, nel pieno della temperie ermetica, al rapporto con quell'incessante divenire entro cui si realizza il «disgregamento dell'orizzonte di significati custoditi dal Soggetto» (p. 18). Il domani «non implica o provoca, ma è la realizzazione degli eventi» (p. 19), e il poeta ermetico può quindi esperire lo scorrere del tempo non tanto nella resa immediata dei fatti, quanto confrontandosi con la tradizione più ipostatizzata. Il linguaggio poetico che ne risulta, può essere direttamente sperimentato in vari aspetti della poesia di P.: nel suo «tono "eletto"» (p. 22), nell'«accentuazione della debolezza referenziale del segno» (p. 27), o nella «strutturatura "modulare" a quattro fattori» (p. 30) dei nuclei tematici. Ma già analizzando l'apparato variantistico, sarà possibile individuare «la tendenza quasi univoca a "depotenziare" alcuni fra i dispositivi retorici più tipici della sintassi ermetica» (p. 40).

Questo mutamento è ancor meglio percepibile nel successivo *I visi* (1943), raccolta in cui i riferimenti al mondo fenomenico, da «trama mentale del proprio universo figurale, [...] tend[ono] a porsi nei termini della differenza, dello scarto» (p. 47). Una tendenza che si ripercuote anche sul linguaggio, che torna a una più precisa referenzialità, segnalando in tal modo il progressivo distacco dagli stilemi dell'ermetismo. E pur nella coscienza che questa separazione resta ancora un processo *in fieri*, possono già essere individuate nuove direttrici di tendenza, come quella suggerita dalle infiltrazioni leopardiane, sia linguistiche che filosofiche. È in tal senso che «la temporalità interna» coltivata nella prima raccolta «si pone (leopardianamente) come fattore di consunzione e abbandono, come condanna» (p. 61).

Ma il vero «salto generazionale» è quello che giunge nel 1949 con la pubblicazione di *Un'attesa*. Nel pieno della crisi dell'ermetismo, sempre più venato da infiltrazioni esistenzialiste, la condizione dell'attesa diviene per P. il simbolo «dell'impossibilità di

inaugurare un rapporto conoscitivo con la realtà» (p. 73). Eppure, a questo sostanziale rivolgimento sul piano ideologico non corrisponde un'identica mutazione nelle scelte linguistiche. È qui che si definisce quell'*Etica dell'inattuale* cui già alludeva il titolo del libro (e che ne intitola l'intera sezione argomentativa). La tradizione (anche linguistica) si costituisce «come forza di attrito nei confronti di uno sviluppo che il poeta rifiuta» (p. 81) e l'atemporalità cui ambiva il dettato ermetico si tramuta nel recupero di un tempo anteriore, precedente alla «lacerazione» della modernità. In questo senso P. si rifà alla poesia del primo decennio del secolo, come dimostra l'evidente reborismo di un componimento come *All'arida montagna* — o anche certe tracce di crepuscolarismo, il cui spunto originario andrebbe però ancor meglio ricercato in *The waste land* di Eliot.

Momento determinante per la definizione della poetica di P. fu anche l'attività di traduttore. Nel dedicargli un capitolo a parte, M. s'impegna in primo luogo a sfatare *L'equivoco nervaliano* (pp. 108-114), che tendeva a vedere nelle versioni dal poeta francese i più alti risultati del laboratorio traduttivo parronchiano. Due sono le fasi principali della sua attività: la prima, dal '43 al '54, fedele nelle scelte «a una sorta di «canone ottocentesco» [...] che presiede la poesia dei *Giorni sensibili*» (p. 100); la seconda, stimolata dalle commissioni per l'antologia della *Poesia straniera del Novecento* (1958) di Attilio Bertolucci, da cui emerge il «surrealismo temperato» (p. 107) delle nuove traduzioni. Ma è soprattutto nella grande libertà delle scelte formali, che si definisce la cifra del P. traduttore: una libertà che spesso non disdegna prestiti dalla grande tradizione italiana — o anche dalla sua stessa opera poetica.

Altra fase decisiva è quella dei «racconti lirici», entro cui si definisce il passaggio «da uno stile «orfico» a una poetica orientata in senso «realistico»» (p. 130). Ma la vocazione narrativa in P. ha radici ancora più profonde, riferendosi inevitabilmente all'esperimento teatrale del *Giuoco del Barone*, rappresentato per la prima volta a Firenze nel dicembre del 1939. Nonostante le molte riserve espresse e il sostanziale ripudio dell'opera, essa contribuì a definire (*ante factum*) il suo distacco dalla stagione ermetica: è da qui che origina il riconoscimento della «funzione melodramma-

tica» della poesia, già evidente nel poemetto *Giorno di nozze* (1947). Ma dagli anni Cinquanta l'istanza narrativa sarà raccolta da un più nuovo e «antisublime» genere drammaturgico: il cinema. È infatti nel serrato confronto con *Rashomon* di Akira Kurosawa, che si definisce il poemetto *Nel bosco*, la cui prima stesura non si confronta nemmeno con le fonti letterarie del film. A chiudere la triade, il poemetto *Città*, proprio servendosi di un più complesso impianto metrico e linguistico, conferma la necessità di «conciliare discorsività e realismo con una visione — e una dizione — lirica del mondo» (p. 172).

L'ultimo (e breve) capitolo è dedicato all'analisi dei quattro «quaderni» pubblicati da Garzanti tra 1961 e 1990: *Coraggio di vivere*, *Pietà dell'atmosfera*, *Replay* e *Climax*. In essi è finalmente evidente il passaggio «da una poesia dell'assenza (*I giorni sensibili*, *I visi*) e della vigilia (*Un'attesa*), a quella infine della «presenza», ed esemplarmente della presenza della figura femminile» (p. 174). Una donna che scende dalla sua dimensione «mitologica» per entrare in una viva conflittualità con la figura del poeta, in versi dalla forte connotazione diaristica. Ma è questo un diarismo «anomalo», depotenziato da una iteratività che «si costituisce come equivalente stilistico di una spirality tassativa e inconcludente» (p. 179). L'«inattualità» di questa poesia è testimoniata dai continui inserimenti di materiali linguistici tratti dalla grande tradizione primo-ottocentesca, «ma solo al fine di dichiararne l'impraticabilità» (p. 188). E pur nella differente funzione, queste scelte stilistiche segnalano «una sorta di continuità lessicale che a partire dalla stagione pienamente ermetica [...] attraversa il dopoguerra» (pp. 192-193) fino a giungere alle ultime raccolte. Una poetica che s'interseca infine con gli studi e interessi artistici di P., per promuovere anche nel campo della visività quella ««lingua viva oltre la morte» cui delegare la propria lotta contro il tempo» (p. 197).

Come già anticipato, il volume si chiude su una doppia appendice cronologica: e mentre la prima (*Note per una cronologia della vita*, pp. 201-241) ripercorre l'esperienza del poeta e critico d'arte tramite le sue corrispondenze e le testimonianze di molti, la seconda (*Appunti per una storia della critica*, pp. 243-288) offre un quadro già esteso e vagliato su settant'anni di dibattito critico, in vista della

pubblicazione — sempre ad opera di M. in collaborazione con Caterina Guagni — della Bibliografia completa sull'autore. [Simone Rebora]

«L'illuminista», Rivista di cultura contemporanea, diretta da WALTER PEDULLÀ, 24, dicembre 2008, pp. 286 (numero monografico dedicato a Paolo Volponi).

Il numero 24 de «L'illuminista» offre una panoramica completa sull'opera di Paolo Volponi, raccogliendo sia un nutrito gruppo di contributi inediti da parte di critici che hanno una lunga frequentazione con l'opera dello scrittore urbinato (WALTER PEDULLÀ, FRANCESCO MUZZIOLI, MASSIMO RAFFAELI, EMANUELE ZINATO, assieme a LUCA ARCHIBUGI, RENATO BARILLI, KATIA CAPPELLINI, ANDREA DI CONSOLE, FILIPPO LA PORTA, GIORGIO PATRIZI, MARCO RICCIARDI, CATERINA SELVAGGI, GIANLUCA STIRPE), sia presentando una significativa scelta antologica dei saggi già editi (ITALO CALVINO, ALFONSO BERARDINELLI, WALTER PEDULLÀ, MARIO SPINELLA, PIER VINCENZO MENGALDO, MARIA CARLA PAPINI, FILIPPO BETTINI, GUIDO GUGLIELMI) e delle recensioni alle singole opere, che hanno dato inizio alla bibliografia critica sull'autore (WALTER PEDULLÀ su diversi momenti dell'opera volponiana, raccolti in un *Dialogo trentennale del critico con l'autore*, GIOVANNI GIUDICI su *Memoriale*, LUIGI BALDACCINI su *La macchina mondiale*, CESARE SEGRE su *Le mosche del capitale*, ROMANO LUPERINI su *La strada per Roma*, tra gli altri).

Il vol. è introdotto da un'accurata nota biobibliografica su Paolo Volponi, che offre spunti di grande interesse per un approfondimento dell'opera poetico-narrativa dell'autore, rivelando come gli elementi biografici influiscano nella scelta dei temi e nella sensibilità che stanno alla base della trasfigurazione artistica.

In questa prospettiva la nota biobibliografica si pone in un'interessante sinergia con i contributi critici successivi, dando profondità emotiva alle riflessioni e individualizzandone i contenuti. Colpisce innanzi tutto la notizia relativa al padre di Paolo Volponi, questo «povero lavoratore detto imprenditore» (p. 25), nelle parole dello scrittore, che, incapace di adattarsi ai nuovi tempi, nel 1966 muore

suicida. La nota, che manca purtroppo di qualsiasi citazione delle fonti, riporta poi alcuni versi significativi dello stesso Paolo Volponi sull'evento: «Sbagliò a non saper fare un'industria / sbagliò a non fare una cooperativa / sbagliò a non regolare i parenti / sbagliò a non vendere, a non comprare / a non speculare; sbagliò a continuare a lavorare / ma altro non sapeva fare / E chi l'aiutò a capire, a migliorare? / Nessuno. Anche il figlio gli parlava / solo per rimproverarlo, per opporgli l'inadeguatezza / della sua misura, mostrargli le occasioni impossibili» (p. 25). Stupisce quanto poco la critica abbia considerato questo elemento biografico (ma ancora una volta, ribadiamo, non è chiaro quanto e a che altezza cronologica la notizia fosse nota), che non può non aver influito sul senso di angoscia provato da Volponi nei confronti di un sistema industriale opprimente, governato da rapporti di potere che determinano l'assorbimento dei piccoli produttori (il padre di Volponi aveva una fornace di mattoni) nei mercati transnazionali gestiti da poche grandi industrie.

Altre notizie estremamente interessanti per la comprensione di alcuni luoghi dell'opera volponiana sono quelle relative al matrimonio dei genitori dello scrittore, «La madre Teresa, bella e ambiziosa, "prorompente come un frutto maturo", mai avrebbe accettato il corteggiamento di Arturo, se non avesse pesato la volontà diversa della famiglia. Erano quelli anni in cui, in campagna, ancora decidevano i genitori "in base a oggettiva convenienza"» (pp. 25-26), e all'importanza, per la vita affettiva di Paolo, di un amico che gli fa conoscere la *Commedia* dantesca, e che viene descritto «un po' più grande, malato di epilessia, ex-seminarista, destinato a un "ingiusto" manicomio, solo perché "turbava" con i suoi lunghi silenzi e il suo restare immobile sul torrione» (p. 27). La prima testimonianza chiarisce l'ambivalenza con cui Damin, il protagonista de *Il lanciatore di giavellotto*, vive il tradimento della madre (adultera, giudicata «puttana», e al tempo stesso compresa nella sua sofferenza per un vincolo matrimoniale infelice), la seconda costituisce un'importante base emotiva per la creazione de *La macchina mondiale*, libro fortemente polemico nei confronti della stigmatizzazione del diverso come 'matto', e in particolar modo per la descrizione di «Liborio», unico amico, seminarista, con cui il protagonista intreccia un'intensa relazione

fin dalle prime pagine del romanzo.

Se ci spostiamo dal nucleo più biografico a quello della riflessione politico-economica, operando una lettura trasversale dei contributi critici che compongono il vol. de «L'illuminista», si rileva una interessante costellazione tematico-simbolica che si sviluppa a partire da tre centri principali: l'industria, con i cambiamenti che essa comporta anche nell'ambito del linguaggio, la psicoanalisi, e la poesia. Si tratta di ambiti che, per quanto divisi da un punto di vista disciplinare, trovano nell'opera di Volponi una rete complessa di corrispondenze, che merita, anche nell'ottica di un futuro sviluppo della critica volponiana, di essere messa in evidenza. Così RENATO BARILLI, nel considerare l'aspetto tecnico della rivoluzione del '68, afferma che «se considerata nei suoi termini materiali, è consistita nel passaggio da una tecnologia di specie meccanica, dominata dalle macchine, dai procedimenti dell'industria pesante, nel nome dello *hard*, ovvero del rigido, a un'altra totalmente mutata di specie elettronica, caratterizzata da crescenti indici di soffocizzazione» (p. 56). Parafrasando, in termini più semplici, possiamo identificare questo passaggio nella conversione di molte industrie impiegate nella produzione di macchine e infrastrutture, al settore delle telecomunicazioni, tutt'oggi in continua espansione. L'industria concentra le sue energie nella microtecnologia, mettendo in contatto simultaneo parti differenti del globo.

A questa rivoluzione tecnica, si associa, sempre alla fine degli anni '60, l'entrata della psicoanalisi nella letteratura «attraverso le maglie allentate dell'ideologia», che porta ad indagare la «crisi di personaggi» di cui si mette in luce la «determinante, ultima e prima, "istanza" economica» (WALTER PEDULLÀ, *Dialogo trentennale del critico con il narratore*, p. 231). Ci troviamo dunque in un complesso scenario culturale, in cui l'industria diventa sempre più produzione di informazione (si pensi a questo proposito alla visione della città notturna, animata solamente dalle informazioni riguardanti gli indici finanziari, che apre *Le mosche del capitale*), e in cui i personaggi, al di là delle loro affermazioni morali e ideologiche, sono indagati nell'inconscia ricerca di una soddisfazione libidica e egoistica (viene in mente la motivazione ambigua che, ne *La macchina mondiale*, spinge Anteo a recarsi a Roma, per diffondere le sue idee scientifiche,

certo, ma anche per incontrare Massimina, o l'altro viaggio verso Roma, quello di Guido, protagonista de *La strada per Roma*, che vuole fare carriera e arricchirsi per poi tornare al suo paese e contribuire al benessere sociale, ma che finisce invece per integrarsi perfettamente in un sistema bancario clientelare).

Ed è qui che si inserisce il terzo nucleo tematico, quello della poesia. In un contesto economico-politico in cui le immagini del mondo diventano sempre più fruibili da parte dell'individuo e in cui le ideologie a carattere nazionale perdono la loro efficacia legata a ben distinti confini territoriali e di classe sociale, la parola poetica si pone come continua metamorfosi del linguaggio, incessante processo di sublimazione. Il mercato globale, in un processo più o meno involontario, procede a una dissoluzione dell'incompatibilità ideologica, e all'ampliamento della percezione. La poesia consente di rifunzionalizzare gli stimoli sensoriali nell'ambito di una sublimazione creativa, sviluppando il «nucleo più autentico del soggetto», ovvero quello «sopravvissuto alle tentazioni conservatrici, alla "paura"» (p. 112). L'affermazione, citata dal contributo di MARCO RICCIARDI che fa esplicito riferimento alla poesia di Volponi *Per questi versi*, trova una felice consonanza con l'analisi condotta da KATIA CAPELLINI sulla raccolta poetica *Nel silenzio campale*, che mette in evidenza come proposito ultimo della poesia sia per Volponi «sopravvivere alla paura, per trarne, appunto, un "profitto presente e reale"», che ancora una volta dimostri quanto «*l'hic et nunc* conta» (p. 68). Nel momento in cui l'organizzazione industriale impedisce l'autodeterminazione dell'individuo alienandolo in equilibri di potere sempre più onnipervasivi, la poesia propone un'economia diversa, fondata sul «qui e ora», che, se non ha alcuna possibilità di tesaurizzazione essendo estranea a ogni rapporto di potere consolidato, ha però la capacità di rinascere ogni momento, in una continua sinergia tra dato offerto alla percezione e sublimazione fantastica. Del resto lo stesso Volponi, interrogato sul rapporto tra immaginazione e potere, affermava ne *Il leone e la volpe*: «Il potere è il contrario dell'immaginazione. Modifica a suo vantaggio strumenti vecchi o invecchiati, subisce e produce (secondo i gradi, i livelli) le intimidazioni più brutali».

[Tommaso Meozzi]

RAFFAELE LA CAPRIA, *Confidenziale. Lettere dagli amici*, Padova, Il notes magico, 2011, pp. 150.

Una delle tendenze più interessanti dell'editoria italiana degli ultimi anni è rappresentata dalla crescente attenzione per le scritture epistolari. Si direbbe che, paradossalmente, proprio nel momento in cui quasi più nessuno scrive lettere, almeno nella tradizionale forma cartacea, si faccia sempre più forte il bisogno di leggere lettere. Soprattutto, s'intende, se sono uscite dalla penna di grandi scrittori. È il caso dei preziosi carteggi che va pubblicando, da qualche anno a questa parte, la piccola casa padovana "Il notes magico". Che, dopo le lettere di E. M. Cioran a Mario Andrea Rigoni (*Mon cher ami*, 2007), e di Guido Ceronetti a Arturo Bersano (*Due cuori una vigna*, 2007), propone questo affascinante volumetto in cui R. L. C. ha raccolto e commentato una scelta di «Lettere dagli amici», come recita, sommessamente, il sottotitolo. Tra questi amici figurano non solo alcuni dei massimi scrittori italiani del Novecento (da Montale a Moravia), ma anche nomi notissimi dell'arte, della cinematografia (si ricordi che L. C. è stato anche un notevole sceneggiatore), del giornalismo, della critica letteraria ecc. (C'è perfino il Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano, concittadino e amico di vecchia data di L. C.).

Confidenziale è in effetti una sorta di singolare antologia della scrittura epistolare italiana del secondo Novecento: un'antologia spesso sorprendente, che rivela risvolti segreti delle personalità dei corrispondenti di L. C. Penso, ad esempio, alle missive di Parise, che testimoniano tutta l'inquieta vitalità dello scrittore, o alla splendida lettera che Anna Maria Ortese invia a L. C. dopo aver perduto l'amatissima sorella, confessando: «ora solo comprendo, che il solo bene della mia vita, è stato il sodalizio [...] con mia sorella Maria, che col suo lavoro umilissimo di impiegata postale — mi ha sottratta, in gran parte, al vento della vita» (p. 56). Tra le tante altre piacevoli sorprese, le lettere di Farancesca Sanvitale, di Norberto Bobbio, di critici come Luigi Baldacci, Alfonso Berardinelli e Massimo Onofri, dello psicanalista-scrittore Umberto Silva. In ogni caso ciò che tiene insieme il libro è la voce di L. C., che commenta con osservazioni sintetiche ma profonde le lettere degli amici, alle quali intercala talvolta le sue, dimostrandosi a sua

volta efficacissimo epistolografo. Così, con tono ironico (ma non senza un pizzico di irritazione), replica a Ceronetti, che aveva declinato un invito a Napoli «per l'eccessivo rischio di aggressioni»: «Se vieni ti faremo proteggere da una squadra di gorilla, nessuno ti toccherà con un dito, e passerai indenne da questa città infernale in cui sopportiamo di vivere» (p. 46). Sapida e paradossale è la lettera di uno scrittore ancora troppo trascurato dalla critica, come Juan Rodolfo Wilcock, il quale scrive a L. C., che allora si occupava dei programmi culturali della RAI, per proporgli alcuni suoi singolari soggetti: «con profondo orrore e disgusto ti spedisco queste immaginazioni non meno degne di una perizia psichiatrica. Se in forma di soggetto appaiono già ributtanti, penso che una volta sceneggiate esse potrebbero provocare una crisi di malinconico sgomento» (p. 34).

Insomma: in quasi tutte le lettere spedite a «Duddù» si incontrano passi meritevoli di citazione, frammenti di micro-storia letteraria tanto utili per lo specialista e l'addetto ai lavori quanto godibili per il comune lettore. [Raoul Bruni]

LETIZIA D'ANGELO, *Oriana Fallaci scrittrice*, prefazione di MARINO BIONDI, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2011, pp. 261.

Scrittore. Oriana Fallaci così voleva essere ricordata in epigrafe. Finalmente liberata dalle strumentalizzazioni politiche e dalle polemiche. Liberata dal *pòlemos*, dalla guerra, quel suo «riferimento continuo» (L. ANNUNZIATA, C. ROSSELLA, *A tu per tu con Oriana*, in «Panorama», 9 luglio 2006) per tutta la vita, *in limine* sciolto — e forse non era credibile in vita che potesse accadere, probabilmente niente affatto esigibile, conosciuto il contesto intorno a lei — in un *requiescat in pace* che dunque è l'ultimo polo su cui oscilla e si posa l'ago inquieto di una vita densa.

Pace e guerra. Pace nell'esaurirsi dei moti dell'anima; guerra nelle forzature e distorsioni che, inevitabili nell'esistenza terrena, divengono condanna da morti, sentenze immodificabili, giudizi irredimibili dalle azioni ormai estinte.

«Scrittore» è il solo giudizio che di sé Oriana prepotentemente lascia, l'ultima parola

voluta vissuta e del resto vendicata fino in fondo in tutta la sua appassionata esistenza. «Scrittore» è la sola reliquia intatta nella risacca dietro la marea-Oriana.

«Scrittore» è, dunque, il punto di partenza e di arrivo del cerchio tracciato nell'intenso e coraggioso studio di L. D'A., l'illuminazione di un cammino finalmente *sine ira* attraverso la vicenda umana di una personalità conosciuta dalla giovane studiosa nelle sue parole, dalle sue parole, tutte le sue parole, scritte e pronunciate; e ricomposta, riordinata, con lavoro minuzioso d'artigiano, con valenza del proprio ingegno così come tanto piaceva alla stessa Oriana, al modo di frammenti di una storia lenta e tormentata, calpestata e lacerata, infine rimessi insieme, con pazienza e cura minuziose come da depositari di una coscienza antica e intatta.

Il lavoro della D'A. non prescinde dalla regola aurea della perfetta conoscenza dei testi. Lettura, lettura e ancora lettura delle migliaia di pagine della Fallaci, per poterle sfogliare con agilità e padronanza, come rivelano le considerazioni e le giustapposizioni di brani che, ricche e amplissime, intessono le pagine: stralci originali che parlano per sé, e anche, in seconda battuta, estratti di saggi o letture critiche, per corroborare di visione teorica il quadro artistico produttivo che si va componendo. Come nel caso dei reportage dal Vietnam, per cui la D'A. nota come «tecniche ed espedienti della fiction sono applicati all'articolo; ciò non può che condurre al superamento della cronaca basata sulle cinque w, includendo aspetti della realtà che fino ad allora non competevano al giornalismo. Tom Wolfe, uno dei principali teorici della corrente, indica i quattro punti fondamentali del new journalism: la ricostruzione della vicenda scene-by-scene, l'uso dei dialoghi per coinvolgere il lettore e definire il carattere dei personaggi, l'applicazione del punto di vista interno dei protagonisti, seguendo la scuola di Henry James e di Joyce, e il realismo descrittivo, che ha per maestri Dickens e Balzac. La formula è quella del *be there*, cioè essere lì, coinvolgere il lettore e trascinarlo all'interno della storia rendendo labile il confine tra realtà e finzione. In Italia sono le redazioni de «L'Europeo» e «L'Espresso» a far tesoro della lezione di Tom Wolfe, Truman Capote e compagni. La Fallaci in prima persona si fa pioniera del new journalism, i cui dettami sono pienamente applicati

nei reportage dal Vietnam» (p. 86).

O, ancora, nel caso di *Niente e così sia*, in cui «la Fallaci rende partecipe il lettore del proprio altalenante giudizio sull'uomo, scosso via via dagli eventi. [...] Questo è ciò che distingue il romanzo della Fallaci dai Disparci di Michael Herr. In comune vi è la scelta di dipingere l'orrore in tutta la sua crudezza, di non censurare l'abiezione che l'uomo può raggiungere. Ma Herr sceglie di raccontare una parte, quella dei marines americani, e in essa s'inserisce riportando una testimonianza simbiotica [...]. Per la Fallaci, invece, raccontare la guerra non è che un mezzo; non si limita a fornire al lettore i dati utili per trarre individualmente le conclusioni: è lei stessa a intraprendere tale percorso, che fluisce in modo incerto, definendosi di pagina in pagina attraverso crisi e smentite, portando il lettore per mano dentro ai propri turbamenti» (p. 103).

Lavoro immenso, quello nella ricerca della D'A., esposto al potenziale, terribile rischio di perdita di senso, di smarrimento della bussola senza poter verificare le carte. Ma le carte ci sono, parlano, a ogni pagina dello studio documentano il percorso: ordinate, pulite, descritte e commentate con quieto vigore e proprietà terminologica, con la tranquilla cadenza ritmata dalla consapevolezza che ogni aspetto del caleidoscopico profilo della Fallaci avrebbe trovato il suo posto esatto, il suo momento per essere ripreso e raccontato.

Nota la D'A. come alla Fallaci sia dato di raccontare eventi epocali del Novecento, tra cui lo sbarco sulla Luna; eventi su cui il giudizio verrà modificato alla luce delle nuove esperienze. «La Fallaci nutre ammirazione per gli astronauti alle cui personalità dedica ampio spazio in *Se il sole muore*. Tale posizione cambierà alla luce del Vietnam, quando l'autrice sarà spinta a riconsiderare la propria idea di coraggio. Durante la guerra infatti farà proprio l'aforisma del collega francese François Pelou, "La Luna è un sogno per chi non ha sogni": "Quando penso che mi esaltavo perché andremo sulla Luna. Ma che senso ha andar sulla Luna quando sulla terra facciamo quello che ho visto oggi a Hué?"» (p. 45)

Un racconto, anche, si rivela questa via tematica e cronologica scelta da L. D'A. per riannodare i fili dell'Oriana "scrittore". Il suo è uno studio che traccia, con sangue freddo e nessuna inclinazione ideologica — possibile solo in virtù della giovane età anagrafica

dell'A., che solo tangenzialmente si è incontrata (o scontrata, a seconda dell'occasione) con l'ingombrante presenza in vita della Fallaci — un itinerario perfetto, un cammino dettagliato puntuale e attento, curioso e incuriosito dalla progressiva e approfondita scoperta di una personalità fino allora quasi del tutto sconosciuta, quasi soltanto intravista. Lasciando quasi in disparte l'aspetto sensazionalistico — ché il "personaggio" Fallaci ha per così dire fagocitato, a tratti, la scrittrice — lo studio della D'A. inserisce una melodia nuova, si leva sereno come la voce di un oboe in uno spartito di fiati grossi e ingrossati a forza d'inseguire quel carattere spigoloso, quella personalità ingombrante.

Cosa di nuovo c'è, in questo studio? Liberare le opere dalla foschia del personaggio-Oriana, la D'A. le scorre e le scopre con completezza, sospendendo il giudizio fanatico e accostandosi invece in modo pacato e approfondito e sereno; cullandoli e accudendoli, quei suoi «bambini», come la Fallaci amava riferirsi alla propria produzione.

«In un'intervista televisiva rilasciata nel luglio del 1992 al giornalista americano Charlie Rose, la Fallaci dichiara di non essersi mai sentita completamente appagata dal rigore del giornalismo, opponendovi l'aspirazione a «universalizzare la realtà». A tal proposito, l'autrice racconta di un'anziana lettrice di *Un Uomo* che l'avrebbe sorpresa con l'affermazione, di flaubertiana memoria, «Alekos sono io». Risulta dunque compiuto il processo d'immedesimazione del lettore nel personaggio Panagulis, «universalizzato» appunto attraverso la letteratura. Per definire *Un Uomo* è necessario trascendere i generi letterari tradizionali [...]. La compresenza delle componenti autobiografica e biografica, dolorosamente intrecciate e connaturate alla ragione compositiva dell'opera, rende riduttivo il riferimento a *Un Uomo* col termine di romanzo. La definizione più azzeccata è a mio avviso quella di «autobiografia altrui» (pp. 152-153).

Produzione vastissima e variegata quella della Fallaci, senza dubbio: L. D'A. la ripercorre tutta, per temi e per generi: dai reportage ai romanzi, dalla politica al costume alle corrispondenze di guerra — e Croce non ce ne voglia per questa commistione; e dall'accurata documentazione, dal puntuale lavoro di riordino, emerge, esaltata, la verità dell'affermazione di Enrico Falqui su quanto la diversa attitudine

alla stessa materia di romanzieri e giornalisti (e, in questo caso, dei giornalisti romanzieri) giovi ai rispettivi linguaggi e registri: «Gli uni e gli altri si aiutano a vicenda, per quel tanto di concomitanza e di concorrenza cui non riescono a sottrarsi. Lavorando alla stessa pagina e, più o meno, per lo stesso pubblico [...]. Dall'incontro e dallo scambio nascono, integrativamente, emulazione e distinzione» (Falqui).

«Il lettore per me è qualcuno da sedurre senza conoscere. Non scrivo per la gente "colta", come si suol dire, e tantomeno per gli intellettuali [...] scrivo per coloro che non conosco, partendo dal presupposto che sia gente che non sa e ha bisogno o desidera d'essere informata. Quindi li informo, con tutta l'umiltà possibile, cercando di captare il loro interesse affinché non mi abbandonino al primo approccio o per via. Informandoli, do loro il mio personale punto di vista e mi guardo bene dall'ipocrita pretesa dell'obiettività. Essa non esiste mai perché non può esistere. Quindi l'unica onesta soluzione è raccontare ciò che io ritengo verità. Con l'approccio che ritengo giusto. O forse dovrei dire col significato» (p. 210).

D'altronde dalla Fallaci, sottolinea sapientemente la D'A., «il compito di capire e raccontare è avvertito come una missione. La sensibilità della Fallaci si orienta verso una figura di giornalista che assolve a un incarico divulgativo, diventando il filtro attraverso cui il potere può arrivare alla gente comune in un'accezione non celebrativa: "Quando mio trovo a vivere un avvenimento o un incontro importante, mi prende come un'angoscia, una paura di non avere abbastanza occhi e abbastanza orecchi e abbastanza cervello per guardare e ascoltare e capire come un tarlo infilato nel legno della storia"» (p. 114).

«La Fallaci, si sa, non è solo una scrittrice: è la tipologia antropologica di una toscanità spregiudicata nel dire, con cognizione di causa, tutto ciò che è sconveniente dire. I toni apocalittici e smisurati della trilogia le sono costati gran parte dell'opinione pubblica, ma il suo "irrefrenabile pianto" ha il merito di aver scoperchiato il vaso su una problematica che bussa alla porta della coscienza globale, in cerca di risposte, oggi più che mai, concrete» (p. 206).

Quest'aspetto si apprezza moltissimo tra le pagine del lavoro della D'A.: il confronto tra il

giornale e il romanzo; tra l'Oriana d'assalto e quella di retrovia, mai remissiva e al contrario almeno altrettanto attuale e mordace; i temi della prima pagina e quelli tra le pieghe del non immediatamente detto, le riflessioni del dopo; fino ad arrivare a confondere le due pagine, come nei pamphlet de *La rabbia e l'orgoglio*, pubblicato dapprincipio sulle pagine del «Corriere della Sera», solo successivamente in volume; e fino ad arrivare alla chiusura del cerchio nel ripercorrere la propria storia come una saga, nell'autobiografia *Un cappello pieno di ciliegie*; quasi un affronto, quel cancro che l'ha portata via prima che potesse rivederne l'ennesima stesura, limarne il linguaggio, rilavorarne la prosa fino quasi alla prosecuzione maniacale della perfezione. [Lucia Pecorario]

IVANO PIERANTOZZI, *Paradossi e ironia nella narrativa di Roberto Vigevani*, Firenze, Nicomp, 2010, pp. 175.

L'opera letteraria di Roberto Vigevani (Firenze, 1939), uno dei narratori più segreti e singolari del secondo Novecento italiano, è stata colpevolmente trascurata dalla critica. Fin dal sorprendente esordio, *Dalla pancia di un orso bianco* (Milano, Adelphi, 1970, seconda edizione accresciuta, ivi, 1992) — accolto nel catalogo severo ed esclusivo dell'allora esordiente casa editrice Adelphi di Calasso e Foà —, la voce di Vigevani ha raggiunto una cifra stilistica inconfondibile, assolutamente originale nel panorama letterario italiano di quegli anni. Anche gli altri quattro libri che sono seguiti (*Diario, sogni e allucinazioni di Mansholt Levy*, Milano, Adelphi, 1979; *Case minime*, ivi, 1982; *Il principio della piramide*, ivi, 1989 e *Orion*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998) hanno confermato il talento narrativo di Vigevani, che si è inoltre cimentato efficacemente anche nelle arti figurative (si veda il suo volume *Grafica 1991-2000*, Firenze, Polistampa 2000).

Questo studio di I. P., la prima monografia critica dedicata allo scrittore fiorentino, è quindi del tutto opportuno e utile, e rappresenta un primo, importante passo verso una riconsiderazione dell'opera di Vigevani. Nelle prime pagine P. ripercorre la formazione intellettuale di Vigevani, che compì precoci letture ad ampio raggio, coltivando una passione

particolare per i grandi autori russi (in particolare Gogol e Dostoevskij) e mitteleuropei (Kafka, Joseph Roth, Broch, Walser, ecc.). Decisiva per l'approdo di Roberto Vigevani all'Adelphi fu una lettera di Giorgio Manganelli, opportunamente riportata in questo vol., nella quale, rivolgendosi a Vigevani, l'autore romano scrive, fra l'altro: «mi sono convinto che Lei ha autentica fantasia da scrittore, e che talora trova delle invenzioni felicissime: come nell'*Architetto*, nell'*Untermensch*, in *Confini*. Talora mi pare di avvertire una qualche rigidità concettuale, mentre la *Sua felicità* nasce dal gusto della metafora protratta, della visione mentale, pregnante e intensa» (p. 21). I tre racconti citati da Manganelli — *L'Architetto*, *Untermensch* e *Confini* — fanno parte di *Dalla pancia di un orso bianco*, a cui P. dedica il capitolo più ampio e approfondito del suo studio. Secondo P., la cifra distintiva di questa raccolta di racconti «è la presenza allo stato puro, nella sua dimensione incontaminata, di un umorismo tagliente, spesso agghiacciante, e di un paradosso che tende a sfumare nell'assurdo» (p. 23). Tematica tra le più centrali dei racconti d'esordio di Vigevani è quella della distruzione e dell'entropia, nelle sue varie forme: paradigmatico, sotto questo profilo, l'architetto del racconto omonimo, specializzato nella progettazione di città «pre-distrutte». Per renderci conto quanta importanza abbia avuto questo tema nella migliore narrativa europea successiva a Vigevani, basti considerare il caso di Sebald, autore, fra l'altro, di *Storia naturale della distruzione* (tradotta presso Adelphi nel 2004). Altro motivo tipico della scrittura di Vigevani è quello della pazzia e dei manicomi (nei quali l'autore lavorò per anni), a cui è dedicato il racconto profondo e visionario *Diario da un manicomio*. Tra le suggestioni letterarie più evidenti di questa raccolta narrativa spicca quella di Kafka, che si avverte specialmente nei racconti *L'arresto* e *Il comandante*.

L'ombra di Kafka si percepisce anche nella seconda prova narrativa di Vigevani, *Diario, sogni e allucinazioni di Mansholt Levy*, pubblicato nel 1979. Questo «diario ambiguo, da non intendersi in modo strettamente tradizionale» (p. 40), come lo definisce P., ha infatti come destinatario il grande scrittore praghese: viene infatti ritrovato in una busta che non reca altra indicazione, se non quella: «Franz Kafka, Praga». L'autore del diario, Mansholt Levy, è un intellettuale ebreo americano che

sta attraversando un periodo di forte crisi in seguito alla separazione dalla moglie. Benché non abbia mai messo piede negli Stati Uniti, Vigevani, che ebbe modo di frequentare artisti e intellettuali americani attivi nella Firenze degli anni sessanta, riesce a descrivere con notevole profondità di sguardo i tic e le fisime del panorama culturale d'oltreoceano. Ne emerge un diario singolarissimo che mette a frutto — con parecchi decenni di anticipo rispetto ad un Alessandro Piperno — la grande lezione della narrativa ebraica americana (opportunamente P. ricorda il Philip Roth del *Lamento di Portnoy*, che Vigevani lesse tempestivamente in lingua originale, e il Saul Bellow di *Herzog*).

Case Minime, uscito nel 1982, prende il titolo dalle case popolari progettate e costruite a Firenze a metà anni cinquanta, in una delle quali Vigevani ha realmente abitato. A ben guardare, tuttavia, nelle pagine di questo romanzo — di forte impronta surrealistica e filosofica —, lo spunto autobiografico si carica di un significato metafisico: la pestilenza che si abbatte sulla città delle case minime assume una valenza simbolica (in linea con il Camus della *Peste*). Come rileva P., in questa narrazione è decisiva la dimensione spaziale: l'individuo viene schiacciato nei disumanizzanti ambienti metropolitani; paradigmatica, sotto questo profilo, la parabola del protagonista, Maxim, «il quale è costretto in un'abitazione che nega la dignità umana, obbligato ad un lavoro non retribuito di funzionario o passacarte in seconda presso il distretto di sanità» (p. 112).

A sette anni di distanza da *Case minime*, nel 1989, esce il romanzo più complesso e originale di Vigevani, *Il principio della piramide*, pubblicato sotto lo pseudonimo di Ruve Masada. In questa opera, che è forse la più autobiografica di Vigevani, domina il tema dell'identità ebraica (si ricordi che la famiglia di Vigevani ha origini ebraiche). Tuttavia, l'ebraismo letterario di Vigevani si sottrae ad ogni facile stereotipo affrontando i nodi dell'identità israelita senza filtri ideologizzanti. *Il principio della piramide* è una sorta di *Bildungsroman*, che ripercorre la biografia di Lionel Vainberg: un cognome parlante visto che significa letteralmente (si noti esso mette insieme una parola inglese, «Vain», con un lemma tedesco «Berg»), come spiega il narratore stesso, «Monte della Vanità o, meglio ancora, Culmine dell'Inutilità» (R.

VIGEVANI, *Il principio della piramide*, cit., p. 25). Come il Mansholt Levy del *Diario* del 1979, Lionel è un personaggio in crisi, sia dal punto di vista sentimentale-esistenziale, sia dal punto di vista professionale, tant'è che la sua vita si configura come una serie di fallimenti e delusioni più o meno scottanti. L'unico vero argine a questa deriva fallimentare sarà rappresentato per l'appunto dalla ritrovata identità ebraica, che, in un primo momento, il protagonista aveva in qualche modo rinnegato; l'itinerario esistenziale di Lionel alla ricerca delle proprie origini culmina in un viaggio a Gerusalemme, dove questi può finalmente diventare quello che è: «Con il viaggio in "terradisraele"» — afferma P. — «l'identità di Lionel cambia profondamente. Se prima di partire a denotarla c'era il rifiuto nei confronti delle radici ebraiche rappresentate dal proprio gruppo familiare, in Israele egli sperimenta nella dimensione collettiva il recupero di un rapporto sereno con la propria ebraicità, con la conseguente sensazione di sentirsi libero e "normale"» (p. 149).

L'ultima raccolta narrativa di Vigevani è *Orion e altri racconti*, del 1998, in cui la scrittura si intreccia spesso con l'altra vocazione artistica coltivata dall'autore: la pittura (uno dei racconti s'intitola, non per nulla, *Il pittore*). Così ha affermato Federico Codignola, in una sua acuta testimonianza su Vigevani: «A me pare che raramente uno scrittore abbia parlato con i suoi quadri e un pittore ci abbia fatto leggere i suoi pensieri attraverso i libri» (F. Codignola, *Roberto Vigevani: profilo di un pittore-scrittore*, in R. Vigevani, *Grafica*, cit., p. 7). Nel racconto *Orion*, cuore di tutto il libro, si racconta infatti la storia, oltre che di una macchina (una Ford Orion, appunto), di un acquerello intitolato *L'assassinio di Rabin*, laddove la fantasia narrativa si intreccia con l'esperienza biografica dell'autore (Vigevani dipinse effettivamente questo acquerello, che fu molto apprezzato dalla vedova Rabin: oggi il dipinto è esposto al Museo della Fondazione Rabin di Tel Aviv). Oltre al racconto eponimo, il volume raccoglie una serie di flash narrativi di più breve respiro che delineano una sorta di «gustosa, ma non per questo meno profonda, riflessione sul senso della vita e della creatività» (p. 164).

Neanche *Orion*, al pari degli altri precedenti volumi di Vigevani, otterrà grande riscontro di stampa. La disattenzione della critica nei

riguardi dell'opera di Vigevani si spiega forse col fatto che l'autore ha sempre rifiutato di aderire ad una corrente letteraria o ad un filone riconoscibile, neanche quello della letteratura ebraica: d'altronde, come ricorda P., «Il narratore di Vigevani si qualifica come ebreo solo quando è americano — ci si riferisce al racconto *Il figlio* e a *Diario, sogni e allucinazioni di Mansholt Levy* — oppure quando il libro è firmato ricorrendo all'impiego di uno pseudonimo, Ruve Masada» (p. 167); scrive ancora P.: «Si sta parlando di uno scrittore con una personalità originale, non classificabile in nessun gruppo, in nessuna categoria o comunità» (p. 168). In effetti Vigevani sembra avvicinabile soltanto ad alcuni grandi irregolari della letteratura europea, quali Walser o Gombrowicz (entrambi assai cari allo scrittore fiorentino), mentre in ambito italiano è davvero difficile trovare un narratore a lui congeniale. E in questo sottrarsi ad ogni facile accostamento con altri scrittori o correnti letterarie, oltre che nella rara qualità dello stile, risiede una delle principali ragioni del fascino, tutt'altro che inattuale, delle invenzioni narrative di Roberto Vigevani. [Raoul Bruni]

EMILIO GIORDANO, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiato*, prefazione di LIA FAVA GUZZETTA, Catanzaro, Rubbettino 2010, pp. 229.

Il saggio di E. G. si rivela fino dalle prime pagine un tributo appassionato all'opera di un autore contemporaneo pressoché sconosciuto al grande pubblico ed ingiustamente escluso, nonostante l'innegabile originalità, dal simposio dell'odierna letteratura italiana. Un tributo, a ben vedere, anche al patrimonio culturale e identitario del nostro paese, dallo stesso Occhiato enormemente arricchito, e soprattutto al proprio mestiere di critico. Fra i responsabili dell'ingiustificabile silenzio intorno alla figura dello scrittore calabrese — silenzio finalmente rotto dal convegno fiorentino del 20 maggio 2011 (*La grande magia. Mondo e oltremondo nella narrativa di Giuseppe Occhiato*) —, G. menziona infatti gran parte dell'attuale critica italiana, che per negligenza o per conformarsi ai dettami di un'editoria ormai promotrice quasi esclusivamente di prodotti letterari di rapido consumo, finisce per ignorare la voce di chi privilegia vie solo raramente battute. Lo

studioso richiama allora l'attenzione su questi percorsi, impraticabili senza qualche affanno ma alla fine forieri di inaspettati tesori e non di rado capaci, proprio per la loro singolarità, di apportare nuova linfa ad un patrimonio che necessita di una costante rigenerazione.

Una lezione importantissima quella di G., riscontrabile in ogni passo del suo esaustivo profilo nel quale si ripercorrono le fasi fondamentali dell'itinerario di Occhiato: se *Carasace. Il giorno che della carne cristiana si fece tonnina* (1989) segna l'esordio del narratore, *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Ori e del minatòtaro* (2000) ne rappresenta l'apice della carriera e afferma definitivamente la sua vena romanzesca, confermata nel posteriore *L'ultima erranza* (2007). Tre testi che — come G. evidenzia — condividono innumerevoli aspetti, quasi a far parte di un organico progetto: è comune ad ognuno di essi la medesima figura di narratore, così come medesimi sono i luoghi, alcuni dei fatti accaduti e dei personaggi vissuti realmente.

Dall'una all'altra opera ritornano in maniera più o meno incisiva, occupando uno spazio di volta in volta variabile nell'economia del racconto, le strazianti vicende avvenute nell'estate del 1943 durante i bombardamenti delle forze alleate a Mileto, piccolo paese della Calabria, e nei territori ad esso circostanti. Testimone oculare di questi accadimenti è un ragazzo orfano di nove anni dietro cui si cela in realtà lo stesso autore, quasi a dimostrare che la pagina di Occhiato nasce dall'imprescindibile incontro-scontro fra cultura e biografia. G. lo asserisce in modo perentorio, a tal punto da far pensare anche in questo caso ad una possibile «vita scritta», sulla scia di quanto, in altri contesti, è stato esemplarmente fatto con le pagine autobiografiche di Tozzi e Svevo. Il critico coglie soprattutto in *Carasace* lo sguardo innocente di chi, per ragioni puramente anagrafiche, non può fare a meno di narrare «la dolcezza indicibile di una stagione che non si dimentica» (p. 31), «il respiro di una natura che rivela all'improvviso la sua anima segreta» (*ibidem*), e al tempo stesso è ossimoricamente costretto ad un impatto violento con la dura realtà della guerra e l'ombra terribile e misteriosa della morte.

Gli occhi del fanciullo, passando attraverso il vaglio dello scrupoloso scrittore ormai adulto, non mancano mai di registrare sia in *Carasace* che nei due successivi romanzi gli

avvenimenti e le stesse voci degli indimenticati compaesani. G. più volte e a ragione ribadisce come il fine ultimo di tutta l'opera di Occhiato si debba individuare proprio nell'esigenza di far rivivere quel piccolo microcosmo spazzato via per sempre dalla guerra, con i suoi valori primigeni e fondanti, le secolari tradizioni e i riti «magarici», rivelatori di un sostrato antropologico in cui il divino si manifesta al confluire di religione e mito. Tale complessa operazione — l'autore ne è pienamente consapevole — può compiersi solamente attraverso il recupero del dialetto locale, unica via percorribile per far parlare e riportare in vita gli abitanti di Carasace, Mileto e Contura. Nell'idioma ottenuto dalla fusione fra italiano e calabrese G. avverte il vigore e la fresca vivacità in grado di apportare ricchezza alla nostra lingua; rivendica inoltre l'originalità di questa scelta, perseguita poi, in dialetto siciliano, anche nel ben più celebre *Horcynus Orca* di D'Arrigo (la prima stesura di *Oga Magoga* risale al 1954-56) e nel *corpus* narrativo di Camilleri, reso universalmente noto dal successo televisivo del suo Montalbano.

Se la «commossa cronaca romanzata» (p. 40) di *Carasace* si avvale già di una «dimensione corale» (p. 41), ovvero «polifonica» (p. 133), questa esperienza è tuttavia ritenuta dallo studioso una sorta di sofferza e rassegnata rinuncia rispetto al progetto di ben più ampio respiro poi insperatamente concretizzatosi in *Oga Magoga*, Qui, meglio che altrove, Occhiato riveste alla perfezione i panni del «narratore epico-popolare» (per usare i termini a lui riferiti da Antonio Piromalli nel suo *Giuseppe Occhiato narratore epico-popolare*, in «Letteratura e Società», 4, 2, maggio-agosto 2002, p. 35; termini felicemente accolti dallo stesso G.). La *fabula* e i suoi personaggi da epopea, la struttura complessa, la lingua, nonché l'immenso bacino antropologico e culturale ne fanno non semplicemente la «testimonianza autobiografica di un evento» (p. 36) quanto piuttosto un'«opera mondo» — secondo l'appropriata definizione di Franco Moretti (*Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 1994) —, uno di quei libri «che rispecchiano un mondo e creano un mondo, ma che pretendono una dedizione totale, spesso il sacrificio di una intera esistenza» (p. 36). G. ripercorre allora il singolare costituirsi di un romanzo che in un

arco cronologico di circa quarantacinque anni ha conosciuto varie stesure, passando dall'iniziale adozione del verso, anch'esso attinto alla forma poematica, alla definitiva preferenza per la prosa; una prosa, però, in cui si sente ancora l'eco della poesia, intrisa in ogni suo periodo di musicalità e talvolta di un lirismo — avvertibile anche in *Carasace* — così nostalgico e sospeso da far volare il pensiero verso certi paesaggi lunari leopardiani.

L'A. si sofferma a lungo sulla struttura di *Oga Magoga*, costruita intorno all'ultimo viaggio, reale e metaforico, del protagonista Rizieri Mercatante, di cui il narratore è anche affezionato cugino. Rizieri — come giustamente osserva G. — riveste a pieno titolo il ruolo di «personaggio-cometa», identificato da Franco Ferrucci con l'eroe «destinato al viaggio, a trascorrere per cieli diversi, dall'uno all'altro polo dell'universo conoscibile» (F. FERRUCCI, *Il giardino di Renzo*, in ID., *Addio al Parnaso*, Milano, Bompiani, 1971, p. 156): è «il reale vettore della narrazione fino al suo compimento, l'insostituibile centro intorno al quale prende forma e vive il romanzo» (p. 93). Il corso della sua breve esistenza e delle stesse vicende raccontate è determinato dall'incontro con tre donne: la «maghessa» Mata Fara, che ha le sembianze di una sirena, la «zita» Dianora, delicatissimo esempio di «donna angelo» (p. 153), e la *femme fatale* Orì, strumento dell'oscuro fato che conduce Rizieri alla morte. I nomi in dialetto calabrese di queste figure femminili rimandano a tre delle quattro stelle (*Stilla Farota*, *Stilla Diana*, *Stilla Oriana* e *Stilla Vavara*) che danno il titolo alle ampie parti di cui *Oga Magoga* consta.

Nel ritrarre questi ed altri personaggi e nel riferire le loro imprese, Occhiato si avvale, spesso in maniera consapevole e dichiarata, talvolta forse involontariamente, di una molteplicità di fonti che G. puntualmente individua, offrendo così al lettore gli strumenti necessari per interpretare il testo ed apprezzarne l'indubbio valore. Una preziosa trama di influenze, citazioni e rimandi quella di *Oga Magoga* — ma anche di *Carasace* e *L'ultima erranza* — mai fine a se stessa in quanto parte integrante di quella memoria e di quel sedimento antropologico dell'Italia meridionale che Occhiato vuole assolutamente salvare dall'oblio. Se la stessa onomastica nell'intera opera di questo autore rivela il forte legame

col mondo epico-cavalleresco (basti pensare a Rizieri e ai nomi di molti suoi compaesani, ispirati a quelli dei paladini dell'*Orlando furioso*, de *I reali di Francia* e del *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino, «evocati pure attraverso lo schermo dell'opera dei pupi», p. 122), il tema del viaggio non può prescindere da episodi e figure dell'*Odissea* e dal mito di Ulisse tramandato mediante la tradizione platonica, così come il motivo della guerra risente in alcuni suoi aspetti dell'*Iliade*. D'altro canto *Oga Magoga* — per stessa ammissione dell'autore — è debitrice, sia per alcuni elementi stilistico-strutturali sia per la sua «dimensione fantastica e psicologica» (p. 90), anche di più recenti «opere mondo» come l'*Ulysses* joyciano (ineludibile fonte anche per *L'ultima erranza*), *Cent'anni di solitudine* di García Márquez e il *Moby Dick* di Melville.

Particolare attenzione è da G. riservata all'originalissima cifra stilistica della scrittura di Occhiato, che soprattutto nei tre corposi volumi di *Oga Magoga* mostra la sua peculiarità nella «lentezza» con la quale è scandito il periodare. «Lentezza» certo non svincolata dal respiro poematologico dell'opera ed indicativa, secondo il critico, di un incessante lavoro di scavo finalizzato a restituire attraverso la parola una realtà indicibile, inafferrabile, misteriosa. La registrazione delle diverse voci dei personaggi, ognuna apportatrice della propria carica emotiva, nel tentativo di rappresentare tale sfuggente realtà tesse inoltre, anche attraverso l'impiego del discorso indiretto libero, una trama narrativa corale in cui è frequentissima la ripetizione o più propriamente la ridondanza, assumendo così un andamento prosastico per certi versi collimante col joyciano *stream of consciousness*. Non solo. G. accoglie le pertinenti osservazioni di Caterina Verbaro, secondo cui «la ridondanza è la categoria che meglio si presta alla definizione linguistica del testo» (C. VERBARO, *L'invisibile confine. La narrazione epica di «Oga Magoga» tra umano e divino*, in «Filologia Antica e Moderna», 13 [2003] n. 24, p. 264). Un testo in cui «la parola ha il compito non tanto di esprimere quanto di incantare, non tanto di raccontare quanto di esorcizzare gli eventi. È parola magica e orfica, musicale e rituale, che accompagna, avvolge e persino soffoca gli eventi» (*ibidem*).

L'originalità e la ricchezza della pagina di Occhiato si confermano pure nel suo terzo romanzo, *L'ultima erranza*. In esso la frequente adozione di *topoi*, tutti riconducibili al patrimonio letterario occidentale, non sfugge all'occhio attento di G., convinto assertore dell'eccezionalità di questo romanziere diversamente operante rispetto ai dettami dell'editoria di massa e capace di rinnovare la tradizione grazie anche all'inconsueto impiego del mito in scenari novecenteschi. Primo fra tutti, ancora una volta, il mito di Ulisse e del viaggio. Su tre diverse ulissidi è infatti costruita la trama, ognuna delle quali ha un suo protagonista: Rizieri Mercatante, morto da venti anni, che, privato dei riti funebri, cerca pace nel «mondo sottano», il padre Natalino, tornato al paese natale dopo una lunghissima assenza per celebrare degnamente la memoria del figlio, e Filippo Donnanna, che durante le quotidiane *promenades* al cimitero, intraprende un metaforico viaggio alla ricerca delle ragioni della sua angoscia. Spetta infine ad un altro bellissimo *topos*, quello del giardino, aprire *L'ultima erranza*. G. posa lo sguardo sul parco della casa in cui Filippo ha trascorso la fanciullezza, divenuto ormai *hortus conclusus* della memoria, luogo edenico custode di simboliche presenze. Fra queste la «limonara gigante» può certo suggerire altre note reminescenze letterarie, ad esempio l'immagine dei limoni del primo Montale degli *Ossi*, o la «dozzina di conche con le piante di limone» che nel tozziano *Con gli occhi chiusi* fa del giardino di Poggio a' Meli un altro eden. Così il misterioso pozzo immerso nel verde della dimora calabrese, emblema delle zone insondabili della coscienza, può rimandare il lettore ad un campionario vastissimo di buie cavità altrettanto inquietanti che spazia dalle pagine dello stesso Tozzi e di Pirandello, a quelle di Edgar Allan Poe e di Alfred Binet, di Santa Caterina da Siena e della Bibbia.

Non è cosa facile stimare, a così poca distanza dalla loro pubblicazione, se le opere di Giuseppe Occhiato siano da ascrivere — come G. ripetutamente afferma — nel novero dei classici di ogni tempo e luogo. Ma indubbiamente la scrupolosa analisi del critico, la sua lezione al tempo stesso appassionata e appassionante riescono del tutto persuasive nel farci ritenere l'autore di *Oga Magoga* parte

integrante del canone dei narratori italiani del Novecento. Il saggio di G., non perdendo mai di vista gli intenti da cui muove il lavoro di Occhiato e gli esiti a cui perviene, costituisce

anche un'efficace risposta allo scetticismo di quegli studiosi che, agli inizi di questo nostro nuovo secolo, hanno considerato esaurita la funzione del romanzo in Italia. [*Elena Gori*]

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2012
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FIORENTINO - FIRENZE