

LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

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

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

e-mail: amministrazione@editorialefirenze.it

www.lelettere.it

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

Tel. 055 645103

e-mail: abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Abbonamenti 2020

PRIVATI:

SOLO CARTA: Italia € 165,00 - Estero € 205,00

CARTA + WEB: Italia € 205,00 - Estero € 245,00

ISTITUZIONI:

SOLO CARTA: Italia € 195,00 - Estero € 235,00

CARTA + WEB: Italia € 235,00 - Estero € 275,00

FASCICOLO SINGOLO: Italia € 100,00 - Estero € 120,00

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

Stampato nel mese di giugno 2020 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

MARTINA ROMANELLI, <i>Scrivere in rima. Una prova di lettura interlineare dello «Zibaldone»</i>	5
ADELE DEI, <i>Pio Rajna all'Istituto di Studi Superiori di Firenze: storie e testimonianze di un maestro petroso</i>	32

Note

AMEDEO MARINOTTI, <i>La mia via nell'ermeneutica filosofica</i>	40
MARIA CRISTINA FIGORILLI <i>La lunga e felice stagione di un machiavellista: sugli Studi machiavelliani di Jean-Jacques Marchand</i>	49
MARCO STERPOS, <i>Le «rime aspre e chiocce» di Dante e il «roggio verso» di Carducci</i>	62
RAOUL BRUNI, <i>La saggezza di Anna Cavorzio: Cassola, Leopardi e il ritorno alla scrittura “subliminare”</i>	79

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 87 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 97 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 124 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 138 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 167 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 194 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 217 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 229 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 251 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 262 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 273 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 299

flette una vita povera, grigia e manchevole di prospettive e alla fine si conclude con la morte violenta della protagonista. Ortensia Serena è una donna bella e seducente, ma ha una storia triste, è stata sedotta da uno studente calabrese di Medicina a Napoli (in questa città Seminara conseguirà la laura in legge). Sul tema della seduzione è incentrata una scena di *Donne di Napoli* e un richiamo identico alla vicenda qui narrata è anche in *Disgrazia in casa Amato*, in cui una ragazza va in un paese della Calabria per affrontare il medico che l'ha sedotta, ma senza riuscire a trovarlo. Anche Ortensia Serena va in Calabria per incontrare il suo seduttore e il romanzo inizia con il ritorno della donna a Napoli. Sullo sfondo ci sono in entrambi i casi la figura di un medico e la terra di Calabria, lontana, selvaggia. Mentre Ortensia scende dal treno incontra Antonietta, figlia di un cancelliere del tribunale, sposata con un impiegato delle ferrovie. Ortensia e Antonietta si dovevano vedere da anni. Fin dall'inizio lo scrittore alla stazione presenta un giovane dal cappotto verdognolo, i capelli rossicci, il viso pallido e lo sguardo stranamente fisso. Si chiama Rosario e accompagna uno zio anziano, vestito di nero. Come osservato da Piromalli e P.R., Rosario è un personaggio che risente delle letture dostoësvkiane di Seminara, alcuni sentimenti sono profondi e ingigantiti dalla mancanza di esperienza, Rosario è una specie di folle e idiota che giungerà al delitto, spinto da un amore selvaggio per la bellissima Ortensia. Si tratta di un personaggio essenziale, che appare e scompare continuamente, richiamato dalla Calabria selvaggia e da Napoli dove Ortensia rappresenta il simbolo della superiorità. Nell'opera lo scrittore descrive una società cittadina inconsistente e incapace di organizzare una vita piena e concreta. Il mondo artistico di *Donne di Napoli* è quello piccolo borghese di una animatissima commedia ricca di fatti, e che si avvale di una sapienza scenica e teatrale accanto al ritmo narrativo della pagina di romanzo. È una tragedia, come dimostra il nomadismo di Ortensia, «la sua erranza interiore», come scrive P.R., e tutti i personaggi del romanzo si trovano in questa situazione di erranza ontologica, rinforzata in modo significativo dal ritmo binario città campagna, Nord/Sud. Nel romanzo si ritrovano tutte le tecniche di Seminara trattate in modo nuovo e originale, dunque *Donne di Napoli* non è né

atipico né marginale, ma dimostra anzi l'unità e la coerenza di tutta l'opera di questo scrittore. [Carmine Chiodo]

DAL SECONDO NOVECENTO AI GIORNI NOSTRI

A CURA DI RAOUL BRUNI

Letteratura e psicoanalisi in Italia, a c. di GIANCARLO ALFANO e STEFANO CARRAI, Roma, Carocci, 2019, pp. 370.

Tra l'agosto e il settembre 2019 sono uscite due raccolte di saggi tra loro complementari, sia per quanto riguarda la metodologia di indagine, sia per i singoli contributi: *Archaeology of the Unconscious. Italian Perspectives* (a c. di Alessandra Aloisi e Fabio Camilletti, Routledge) e *Letteratura e psicoanalisi in Italia*. Se il primo volume muove dall'*Archéologie du savoir* (1969) di Michel Foucault per ricostruire un'evoluzione trans-storica dell'inconscio nella cultura italiana da una prospettiva comparata e interdisciplinare, il secondo, diversamente, ha come punto di riferimento storico *Letteratura e psicanalisi* (1967) di Michel David e il più recente *Letteratura e psicoanalisi* (2001) di Arrigo Stara, e intende verificare sul piano storico e interpretativo l'influenza del pensiero di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung – e solo latamente di Jacques Lacan – nello spazio letterario italiano del Novecento.

Non è questa la sede per una verifica comparata dei rispettivi contributi, cui si dovrebbe certamente aggiungere anche *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, volume collettaneo curato da Giancarlo Alfano e Carmelo Colangelo per Carocci nel 2018; tuttavia, credo che sia significativo rimarcare in

chiave positiva questo ritorno – in ritardo rispetto agli studi francesi, tedeschi e anglo-americani – alla problematica psicoanalitica in Italia, dato che per decenni – e per certi versi ancora oggi – indagini di questo tipo, a partire proprio da quella di David, hanno suscitato sentimenti contrastanti negli studiosi delle rispettive discipline (letteratura e psicanalisi). In questo senso, il libro firmato da A. e C. ha il merito di aver coniugato la dimensione teorica con quella storica, e di aver offerto ai suoi lettori un volume agile, benché molto denso, in grado di mettere a fuoco diversi elementi (culturali, monografici e storico-filologici): se, da un lato, *I contesti* (parte prima) ed *Editoria e psicanalisi* (parte terza) ricostruiscono gli spazi storici (per lo più romani, come si legge nella *Premessa* al volume, p. 15) del pensiero psicoanalitico in Italia, dall'altro, la ricca sezione centrale (*Gli scrittori e la psicoanalisi*) affronta autori centrali del canone italiano (Italo Svevo, Carlo Emilio Gadda, Alberto Moravia, Elsa Morante, Amelia Rosselli, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Manganelli, Andrea Zanzotto, Paolo Volponi, Giuseppe Berto) per comprendere questo attraversamento dell'inconscio nel ventesimo secolo.

Come accennato, si tratta di una trattazione storica di questa dialettica tra letteratura e psicoanalisi, avente come centro la città di Roma: «Le ragioni di una tale preminenza sono molte, e tra queste va considerata la compresenza nella capitale, a partire dagli anni Trenta del Novecento del XX secolo, di personalità rappresentative non solo della grande cultura psicoanalitica italiana, ma anche della sua varietà e differenziazione interna, almeno nel doppio asse che distingue la linea che va da Freud a Lacan [...] rispetto a quello che gravita intorno a Carl Gustav Jung, in Italia rappresentata da un personaggio che anche in questo libro risulta davvero centrale come Ernst Bernhard» (p. 15). *Lato sensu* si potrebbe parlare di una visione geocritica – più di area francese (André Fremont, Bertrand Westphal) che tedesca (Karl Schlägel) – di questo intreccio tra letteratura e psicoanalisi, ma la prospettiva dei curatori e degli autori che hanno contribuito alla stesura e alla realizzazione di questo volume risente del primato del discorso storico su quello geografico, e che ha portato, come è inevitabile in ogni testo collettaneo a esclusioni illustri –

come quella di Guido Morselli, avido (e precoce) lettore di Jung tra gli anni Trenta e Quaranta, il quale non ha mai nascosto il suo rifiuto per la dottrina freudiana e per il pensiero lacaniano, benché egli attraversi la loro opera, spesso in chiave polemica e a tratti parodistica, a partire dagli anni Sessanta del Novecento. Tuttavia, rispetto ad altri volumi scritti a più mani, in questo le scelte e le esclusioni sono sempre giustificate dal metodo e dal taglio che i curatori hanno voluto dare al testo – e non possono che aprire nuovi percorsi per approfondire ulteriormente le forme di continuità e discontinuità del pensiero psicoanalitico in Italia.

Di notevole spessore critico, anche in chiave di novità, sono i saggi che aprono e chiudono la curatela – *La cultura della psicoanalisi in Italia* di Matilde Vigneri (pp. 21-50) e *Casi editoriali (1915-1981)* di Domenico Scarpa (pp. 279-312) –, nonché gli interventi monografici dedicati ad autori che ancora oggi appartengono alle periferie del canone italiano, come Elsa Morante (pp. 149-166) e Giuseppe Berto (pp. 259-276), sebbene entrambi abbiano ricevuto recentemente una nuova attenzione critica ed editoriale. Di grande interesse è la lettura che Caterina Verbaro ha dato alla poesia di Amelia Rosselli (pp. 167-186), *tra allagamento e flusso di coscienza*, nella misura in cui l'autoanalisi, in questo caso jungiana, viene messa in correlazione alla pratica della scrittura e alla performatività del genere lirico; il *principium individuationis* di Rosselli non risiede solamente nel plurilinguismo stilistico di cui la critica ha indagato ogni aspetto, ma soprattutto nella capacità della parola di auto-trascendersi e diventare così espressione «del Sé come fusione di conscio e inconscio» (p. 178).

Ed è proprio intorno a questo rinnovamento del pensiero critico intorno ad autori ampiamente studiati e riconducibili a tematiche psicoanalitiche – da Svevo a Zanzotto – che la curatela di A. e C. trova la propria forza, e non solamente in chiave interpretativa: se, infatti, alcuni interventi sono necessariamente, per non dire indissolubilmente, descrittivi, come gli utilissimi contributi di Valentino Baldi su Francesco Orlando (pp. 51-78), di Guido Lucchini su Carlo Emilio Gadda (pp. 109-124) – a cui va il merito di aver brillantemente isolato gli elementi essenziali della *quaestio* freudiana nello scrittore milanese.

se -, di Simone Casini su Alberto Moravia (pp. 125-148) o di Silvia De Laude su Pier Paolo Pasolini (pp. 187-212), altri, come i saggi di Stefano Carrai sulla Trieste di Svevo e Saba (pp. 81-107), di Andrea Cortellesa su Giorgio Manganiello ed Ernst Bernhard (pp. 213-224), di A. su Andrea Zanzotto (pp. 225-240) e di Emanuele Zinato su Paolo Volponi (pp. 241-257), offrono un'analisi filologica, storico-interpretativa e testuale di alcuni fenomeni che, inseriti nel macrotesto 'monografico' del volume in questione, dimostrano come i rapporti tra letteratura e psicoanalisi siano un momento storico di lunga durata che attraversa senza soluzione di continuità la letteratura italiana del Novecento. [Alberto Comparini]

Notturni e musica nella poesia moderna, a c. di ANNA DOLFI, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 728.

Il presente volume, frutto dell'omonimo convegno internazionale di studi svoltosi a Firenze il 9-11 ottobre 2018, propone un'articolata riflessione intorno al tema del notturno e, più in generale, della musica nella poesia moderna e contemporanea. Aperto da un saluto del Rettore dell'Università di Firenze e da un'introduzione – in forma di preludio – di D., ideatrice del percorso di studi, il libro è suddiviso in sette macroaree che raccolgono prospettive critiche e tematizzazioni di genere assai eterogenee, pur mantenendo una forte coesione interna, sotto il profilo progettuale e strutturale. Le macroaree sono: *Alonature notturne tra musica e poesia; Modi, luoghi e spazi della notte; In musica, attraversando la notte; Notturni italiani I; Notturni italiani II; Oltranzane notturne; Declinare la notte*. In questa sede, data la vocazione saldamente comparatistica e pluridisciplinare del volume, non è possibile analizzare ogni singolo intervento: ci limiteremo, dunque, a osservare alcuni dei testi riguardanti la letteratura italiana contemporanea con un occhio di riguardo, naturalmente, per il secondo Novecento.

Nella prima macroarea significativa è la presenza di tre liriche, presentate in anteprima, di Eugenio De Signoribus: *Il vialetto, Nella dissolvenza, Fuggitivi*. Lievi come una sonata di Schubert (a cui le prime due fanno riferimento), le poesie mostrano sentieri notturni

ni luminescenti e fiocamente punteggiati con una vena senz'altro leopardiana nel tono («*saliva alle stanze*», p. 33) e nella descrizione della campagna marchigiana. La traduzione inedita di Jean-Charles Vegliante dalle *Poese del sabato* di Betocchi chiude la prima parte, con una precisazione, da parte dello studioso-poeta, dal sapore derridiano: le modalità del tradurre poesia, che sia Pascoli o lo stesso Betocchi, sono e non possono essere altro che «*alogiche*» anzi meglio: *impensate*» (p. 37).

Nella seconda sezione l'intervento di Teresa Spigoli, dal titolo *Variazioni su musica e poesia: Ungaretti, Luzi e Bigongiari*, prende in esame «i rapporti tra musica e poesia nell'opera di Ungaretti, Bigongiari e Luzi» (p. 75), utilizzando come strumento teoretico il saggio pionieristico di Calvin Brown sulla comparazione tra musica e letteratura. Se per Ungaretti, in sostanza, il registro musicale coincide con il «ritorno a una parola archetipica», per Bigongiari «il canto è sinonimo di un recupero della valenza originaria della parola/grido», mentre per Luzi «la musica è recuperata come memoria ancestrale del cosmo» (p. 87).

Nella terza sezione spicca l'articolo di D., *Cinque "clichés" per musica in poesia. Da Leopardi alla terza generazione*, ossia cinque tappe nel lungo asse musica-letteratura, «dall'assenza di musica all'inclinazione al canto, alla presenza specifica di motivi musicali, alla mescolazione di tracce musicali lungo quello che potremmo definire il cammino della memoria legato al canto in vita/morte di Orfeo» (p. 241). I canti popolari citati da Zanzotto, i testi lideristici di Luzi, il jazz di Sereni, la competenza operistica di Caproni, le aspirazioni pianistiche di Magrelli: tutti esempi della fertile e inconcussa relazione tra i due ambiti d'arte che spesso si intrecciano e si attorcigliano pur senza toccarsi.

Nella quarta e nella quinta macroarea si entra nel campo d'interesse specifico della letteratura italiana relativa al genere del notturno. Da Leopardi a Di Giacomo, da D'Annunzio a Onofri, da Ungaretti a Montale, da Saba a Sbarbaro, da Penna a Pavese, da Luzi a Sanguineti: ogni autore si approccia in maniera differente alla mobile fissità della notte, ai limiti geografici e sensoriali che essa inchioda sulla pagina, alla limpida sonorità dell'oscurità, al bagaglio di immaginazione, sogno/sonno, angoscia o serenità presentate nell'incontro con diverse soggettività e sensibilità.

Come rimarca Chiara Favati nel suo saggio su Caproni («*Sfondare la parete nera*: fra le ellissi del notturno caproniano»), «il percorso del notturno caproniano si rivela e s'abuia dietro la *porta biancomurata* di una duplicità bestiale, refrattaria, ceremoniosa. Analizzando a passo a passo l'intero *iter* poetico dell'autore, risulta possibile evidenziare un continuo slittamento di piani e significati che segna la rappresentazione di questo luogo-tempo simultaneamente materico e musicale-simbolico» (p. 473). Ciò vale forse anche per gli altri poeti e scrittori che hanno trattato scopertamente o velatamente del notturno, proprio perché quest'ultimo appare legato «ad una sofferta dimensione individuale, ad un dolore privato che dal soggetto traslerà sulle figure parentali» (p. 475).

Giustamente Laura Barile mette in luce, nella sesta parte del libro, la strenua differenza tra la *musica della musica* e la *musica della poesia*, sottolineando però come la musica sia «en avant, rispetto alle altre arti, che ne imparano la lezione» (p. 510). Recentemente, per altro, il poeta irlandese Paul Muldoon, per affermare la differenza tra la poesia e la canzone, ha fatto notare come ciò che manca nel testo della canzone sia la musica. Differenza irriducibile che, tuttavia, non toglie il gusto agli studiosi di rilevare la soggettività notturna di Pasolini e Rosselli (Stefano Giovannuzzi), le complesse partiture liriche di Ripellino (Andrea Gialloreto), le notti in versi di Giudici (Alberto Bertoni), le parole della notte di Anedda (Cecilia Bello Minciucchi), il notturno e i problemi di vista in Magrelli (Giulia Martini). Come si vede, una relazione intima e integrale, capace di toccare il cuore della letteratura contemporanea nel complesso processo d'ibridazione e di oltranza strutturale delle arti, riscontrato già da Eco con *Opera aperta*.

Nell'ultima sezione di questo ricchissimo volume, i saggi su De Signoribus e sul notturno come metafora distopica (Leonardo Manigrasso), sui «ritmi urbani» della poesia di fine Novecento (Riccardo Donati), sui notturni di Dalla e De Gregori (Paolo Orvieto) e sul rapporto tra poesia odierna e *club culture* (Samuele Fioravanti) completano il quadro letterario vigente e le modalità espressive del binomio musica-letteratura, sempre più avviluppate – come evidenzia Donati – nell'«ipersaturo paesaggio urbano del secondo Nove-

cento, determinato dalla presenza onnipervasiva dei media elettrici» (p. 638). [Alberto Fraccacreta]

EUGENIO MONTALE, *La bufara e altro*, edizione commentata da IDA CAMPEGGIANI e NICCOLÒ SCAFFAI, con scritti di GUIDO MAZZONI, GIANFRANCO CONTINI E FRANCO FORTINI, Milano, Mondadori, 2019, pp. 418+ CXVII.

Libro oscurissimo e stratificato, notoriamente il più discusso di Eugenio Montale, *La bufara e altro* è da sempre assurto nell'immaginario dei lettori e dei critici – ebbe a dire qualcuno – come un «Everest dell'interpretazione». Eppure, il diffuso *découpage* metaletterario, intralettario e intertestuale che si respira in ogni angolo librettico è pari allo schiarimento a sprazzi di alcuni snodi formali e contenutistici, i quali restano punti di luce, al pari di lucciole di senso, capaci di fornire una mappatura lineare, benché approssimativa, di ciò che *liricamente* accade. Sin dal titolo: la *bufara*, cioè «la guerra, in ispecie quella guerra dopo quella dittatura; ma è anche guerra cosmica, di sempre e di tutti», stando alla sottolineatura dello stesso poeta in una lettera a Silvio Guarnieri. E che valore epistemico si può conferire invece ad *altro*? Riempitivo, esornativo? O sostanziale? *L'Altro*? Si attendeva da molto tempo – sebbene nel 2012 sia uscito per Firenze University Press un ottimo commento a cura di Marica Romolini – l'esegesi mondadoriana dell'*opus magnum* di Montale, unica silloge dell'autore genovese a non essere stata ancora censita criticamente (assieme agli *Altri versi*, usciti però nell'*Opera in versi* del 1980 e non come libro autonomo). Finalmente la lacuna è colmata.

C'è subito da puntualizzare che il commento Scaffai-Campeggianni – al primo è da attribuire l'introduzione, la revisione generale e la parte finale, *Conclusioni provvisorie*; mentre alla seconda le sezioni *Finisterre*, *Dopo*, *Intermezzo*, *'Flashes' e dediche*, *Silvae e Madrigali privati* – è molto ordinato ed espositivo. La precisione degli echi letterari e del modello coltissimo a cui Montale fa riferimento è segnalato nella densa presentazione di Scaffai che ne mette in rilievo il «manierismo», snocciolato in tre linee sostanziali:

«Tratti manieristici sono l'*amplificazione*, che interessa per esempio il macrotesto della *Bufera*, più esteso e complesso rispetto a *Ossi e Occasioni*; l'*adesione allusiva* a un modello colto; la *codificazione* di lessico e immagini già presenti nelle *Occasioni* e recuperati consapevolmente nella *Bufera* come elementi di un linguaggio lirico interno» (p. 21). Siamo dinanzi a una raccolta, la terza montaliana, interamente consapevole del suo repertorio di letture e riscrittture, che attinge a un serbatoio consolidatissimo di elementi occulti, lessimi e stilemi. Si pensi alla gemmea epigrafe dall'autore francese Agrippa d'Aubigné che apre la poesia omonima del libro (e che costrinse alla pubblicazione svizzera di *Finisterre* nel '43). Nondimeno, l'equilibrio espressivo, tutt'altro che cianotico, presenta una freschezza d'intenti inversamente proporzionale alla carica sesquipedale e ondivaga della parola poetica: il "romanzo" del *visiting angel*, nato sotto egida cliziesca (*Finisterre*), «iddia che non s'incarna», sembra assumere volti e figurazioni cangianti, talora contrastanti (il *repêchage* di Arletta, la sovrapposizione di Volpe, la velata presenza della sorella Marianna e di G.B.H., impiegata di un'agenzia viaggi londinese, l'anticipazione sghemba di Mosca), la cui parziale spiegazione è in un verso (*controverso*) di *Iride*, poesia centrale e sfingica: «Ma se ritorni non sei tu, è mutata/ la tua storia terrena». Tutto è cambiato, persino – *et pour cause* – il referente interlocutorio. Ma non è detto che, perduto l'attante principale, si perda anche il *fil rouge*. Uno dei meriti di questo commento è proprio quello di non smarrire mai la bussola dell'intercessione di Clizia (dalla funzione deiforme a quella iperdulica), nonostante le differenti segnaletiche e inversioni di senso. Quella che un giorno era l'*Only Begetter*, infatti, si trova ora a convivere con una segmentazione del tu a dir poco sulfurea. E soprattutto: quella che un giorno era il Dio veniente e *diveniente* dal fiero cipiglio, la donna splendore completamente divinizzata si è ormai *abbacinata* «nell'Altro» (dove forse quell'*altro* che segue in minuscola *La bufera*): nel punto più viscerale del male, nella *coincidentia oppositorum* del peccato e della salvezione – con chiari rimandi alla mistica ebraica e, in particolare, all'eresiarca Jakob Frank –, ha pagato il fio, si è sacrificata per tutti, ha perso il suo status di deità. Ora c'è si una nuova speranza, ma anche una «via più dura» da

percorrere (*L'ombra della magnolia...*). Com'è detto molto opportunamente da Campeggianni nell'esegesi relativa alla *Primavera hitleriana*: «Clizia diviene a tutti gli effetti una nuova Beatrice. È proprio questa la chiave del finale, perché la donna, guardando "in alto", distrugge nell'alterità religiosa (in *Lui*) il "ciaco sole" che porta dentro di sé, e analogamente il poeta eleva il proprio amore al di sopra della sfera privata, sublimandolo in un sentimento universale, in una fede nella resurrezione dell'umanità» (p. 291). Nonostante il romanzo di Clizia si risolva in uno schianto depotenziante, l'ansia metafisica – e, si può dire?, religiosa – di Montale sembra non placarsi nel suo desiderio di fagocitazione dei simboli e nella scapsi concettuale che infine lo contraddistingue (*Satura sarà l'envers du décor* di tale orizzonte privo di valori determinanti), almeno quanto rapidissimo è il passaggio di testimone – salvo poi risolversi anche questo in un «Dio diviso/ dagli uomini», *Anniversario* – della donna-testimone metamorfizzata e reintegrata in un generico eterno femminino. *Del nostro agente all'Avana* rimangono, dunque, i panni stesi e in bella vista. Non è dato, però, conoscere esattamente il suo volto.

«Montale – ha scritto in una circostanza Sergio Antonielli – ha dato voce al dramma dell'uomo religioso senza religione, del cristiano storico senza Chiesa. Cristiano errante, nestoriano smarrito che lo si voglia chiamare, è indubbiamente fra coloro che meglio hanno tentato di approfondire la turbata coscienza del nostro tempo». È difficile trovare una definizione più acuta dell'intera poesia di Eugenio Montale e, in particolare, della straordinaria parola lirico-spirituale che permea la *Bufera*. Certo è che il commento mondadoriano – arricchito dall'importante e cauterizzante supporto critico di Mazzoni, Contini e Fortini – si offre al nostro sguardo come un frutto di rammemorazione e meditazione di una letteratura, quella di "Eusebio" e di altri esecutori dell'erranza, ancora pienamente alta, ancora pienamente attuale. [Alberto Fraccacreta]

ALBERTO MORAVIA, *Quando verrai sarò quasi felice: lettere a Elsa Morante: 1947-1983*, a c. di ALESSANDRA GRANDE-

LIS, selezione fotografica di NOUR MELEHI, Milano, Bompiani, 2016, pp. LVII, 266.

Il volume *Quando verrai sarò quasi felice: lettere a Elsa Morante: 1947-1983* raccoglie le lettere di Alberto Moravia alla moglie e scrittrice Elsa Morante e, nello stesso tempo, pone i termini di una problematica all'interno della coppia: l'assenza di Elsa, l'attesa di Moravia nella previsione di un'ipotetica felicità al momento del suo arrivo. Ma pone anche un altro quesito implicito e non meno significativo: fino a che punto si estende, in seguito all'uso del "quasi", la felicità dello scrittore? Cosa ostacola la realizzazione di una felicità terrena che è un po' il motivo attorno al quale ruota il testo e che caratterizza la difficoltà del rapporto tra i due? L'avverbio "quasi" muove un'esplicita misura di riserva o di cautela, un'ombra di dubbio, d'incertezza sul motivo su cui si costituisce il tessuto delle lettere. Un'edizione elegante, raffinata e curata, con una garbata copertina celeste carta da zucchero ricopre un'operazione editoriale necessaria per gli studiosi della relazione Moravia-Morante. Ma anche, da un punto di vista diverso, il testo risulta significativo per avere un'idea del clima di benessere, di piacevole svagatezza in una società o, meglio, in un'élite culturale ricca ed influente negli anni della rinascita economica italiana sullo sfondo paradisiaco delle vacanze trascorse dai due tra Capri ed Anacapri, illustrate da alcune belle fotografie reperite da Nour Melehi. Il volume è edito da Bompiani per le cure di G. che, in una dettagliata introduzione, ricostruisce la storia, svolge ed analizza i motivi, le passioni attorno a cui si svolge il rapporto, ma anche quelle che li dividono od allontanano l'uno dall'altra. Perché, in effetti, lo si nota dall'inizio: la relazione risulta costituita da assenze, distanze che le lettere di Moravia tentano di allentare. L'apparato critico è accompagnato da quello iconografico di Nour Melehi, consistente in alcune istantanee che ritraggono gli scrittori durante alcuni momenti dei loro bei viaggi come quello suggestivo in Persia nel 1958 o durante il soggiorno estivo a Capri, in compagnia di amici eccentrici. Sta di fatto che la raccolta si presenta in una modalità diversa da quella che potremmo pensare considerando che si tratta di un rapporto coniugale: si sconterebbero le effusioni, le dichiarazioni

ripetute di amore. Ma, in realtà, il nostro caso non è niente di tutto questo. Il tono, per niente falsato dalla volontà di non vedere le cose nella loro realtà «testimonianza intima di un legame in cui la vita non può mai essere del tutto separata dall'arte, tanto che dall'amore» (G., p. v) si fa abbastanza serrato, freddo talvolta in alcune risposte di Alberto nei confronti delle sollecitazioni alla moglie affinché decida di prendersi cura di sé. A giudicare dalla modalità delle lettere dello scrittore, il rapporto risulta già compromesso all'altezza del 1947 quando Moravia, di ritorno in una Roma molto calda, scopre nel suo squallore fisico la miseria del piccolo appartamento in cui vive la coppia. L'umore, confessa Moravia, è quello di uno stato depressivo indotto: «Io mi sento un po' depresso e la vista di Roma e della casa ha aumentato la mia depressione» (Moravia, p. 5). Le intercalazioni, i tentativi di ricerca di una spiegazione a certi comportamenti di Elsa, sembrano confermare quanto sospettiamo a livello di una prima lettura, ovverosia la percezione di un certo fastidio da parte della scrittrice nei confronti del coniuge. Come sempre, la scrittura di Moravia è limpida e precisa: mira al centro del suo obiettivo, «con quel pudore che non impedisce di condividere emozioni, idee e inquietudini» (G., pp. v-vi). Ritaglia in uno spazio breve, i suoi concetti, non espandendoli, come se si trattasse di un'operazione di auto-contenimento dovuto – ovviamente – anche alla sinteticità del genere epistolare – senza però mancare l'obiettivo: la ricerca di una spiegazione su cui si prevale la bontà dello scrittore, la sua indulgenza, testimonianza dell'affetto che lo lega alla moglie («La tua lettera mi ha fatto tanto piacere e mai come in tali momenti ci si accorge di amare una persona. Io l'ho letta con la sensazione di volerti bene più che mai e mi sono sentito molto vicino a te», Moravia, p. 6). Ci abituiamo ad un'idea in cui da un lato la scrittrice, isolata e sconsolata, è reduce dalla grande fatica di *Menzogna e sortilegio*, con tratti caratteriali scostanti, volubili, dall'altra l'immagine dello scrittore che, con pazienza, non abbandona l'idea di ritrovare una ragione al corso delle cose e dei sentimenti. Ne deriva un ritratto di Elsa fatto di silenzi ed ombre che riempiono i vuoti di un ritratto singolare, di turbamenti nell'incapacità di gestire una quotidianità che le risulta noiosa, decisamente poco congeniale all'in-

dole sognatrice e distratta. Sicuramente le lettere insistono su un motivo dominante: l'assenza fisica dei coniugi. Di qui il vuoto di Elsa, sempre coinvolta e sommersa in un alone di stanchezza mentale, noia, gelosia nei confronti degli impegni mondani del marito, anche dopo il notevole successo letterario. Successo che si vendica ed ha i suoi mezzi di ripercussione sulla relazione. Come spesso accade anche ad altri scrittori, Elsa si trova dinanzi ad un grande vuoto, ad un'aridità che sembra essere la nemesis della felice esperienza narrativa da poco trascorsa. E la situazione sentimentale oltre che artistica, soffre di un *impasse*. Di fronte alla mancanza di idee, anche la voce della scrittrice, il suo umore si altera, dà luogo a manifestazioni di insofferenza, offre l'idea che alla base del problema, la difficoltà con Moravia non sia altro che un pretesto per portare avanti una battaglia aspra e solitaria, in cui Elsa si scontra dinanzi alla volontà di chiarimento del marito. E le lettere si fanno più brevi e concise verso gli anni '60-'80; quasi sembrano svanire di consistenza e parole, fine alle ultime cartoline di Moravia che si limitano ai saluti o agli auguri. Se balza agli occhi del lettore la laconicità di alcune epistole, dall'altra parte si riscontra non solo una continuità nel tempo, ma la costanza di un sentimento che lo scrittore cerca di mantenere, nonostante i suoi rapporti già iniziati con Dacia Maraini nel 1966, anno del viaggio dei due a Cuba. Moravia non intende mettere fine alla relazione con Elsa. Scrive e continua a scrivere anche semplici messaggi col relativo invio di soldi: («Ecco tutto il denaro che c'è in casa, per regalo. Ci metto accanto il mio cuore poiché non ho altro, il tuo Alberto», Moravia, p. 236). Non importa quanto più o meno lunghe, dettagliate o meno siano le missive. Si nota tra le righe una specie di ansia nascosta dello scrittore, il timore di perdere la moglie; dall'altro la cura della relazione, il suo volersi rapportare a lei in ogni modo, far ritorno ad una figura cara, geniale, che proprio la singolarità di scrittrice, la sua delicata sensibilità prostra in un groviglio psicologico fatto di apatia e depressione. L'altro nodo od aspetto: la lontananza anche geografica, spaziale di Alberto, la volontà d'interporre uno spazio fisico tra lui ed Elsa. Circa l'aspetto del viaggio o la modalità di viaggiare di Moravia le lettere servono anche per capire tale attitudine: il viaggio si configu-

ra come pretesto, ragione per migliorare, indurre un ripensamento. Alberto si assenta sempre più dall'Italia e da Roma: durante i viaggi negli Stati Uniti, in Russia, in Cina, infine in Africa ed in India. Roma, col suo traffico, le vie stramazzanti di turisti ed afa, lo stanca, per cui cerca una via d'uscita, specialmente in estate quando la temperatura attenua il refrigerio dei venti marini sulla capitale. Le fughe, se così possiamo definirle, si configurano come ragioni contingenti, di scoperta e redazione di importanti *reportage* per le state giornalistiche di rilievo. Moravia si stropiccia della monotonia delle città americane, del traffico, del caos, dell'incipiente omologazione a cui tende la società statunitense, di fronte alle quali apprezzerà di più la Cina ante-rivoluzione, più semplice e restia al progresso. I viaggi illustrano un modo di concepire la realtà, lo distaccano volontariamente dal mondo attuale e tecnologico per rifugiarsi nella realtà arcaica dell'Africa, costituiscono delle soste, degli spazi transitori. Moravia, allontanandosi dalla moglie, pensa di procurarle motivo di tranquillità, una pausa per ripensare il loro rapporto. Un motivo di speranza anche, potremmo dire, affinché il legame si rinsaldi col passare del tempo ed il lenimento dei rancori da parte di Elsa. Ma la storia non va così, anche a causa della conoscenza da parte della Morante, durante il soggiorno statunitense, del pittore Bill Marrow che la scrittrice incontra a New York durante il viaggio americano del 1959; rapporto «talmente vitale che alla morte precoce di Marrow nell'aprile 1962 Morante entra in un "lutto lungo e disperato"» (G., p. xvii). L'amministrazione della casa in via dell'Oca, la noia delle cose pratiche fanno il resto su un animo già depresso. Moravia, procurandole una casa, la sicurezza di un'entrata economica mensile, cerca di tutelarla da questo aspetto noioso della vita pratica per lei troppo pesante ed intellettualmente dissonante. Per questo lo scrittore consiglia alla moglie una visita che accerti il suo stato di salute, la tenga tranquilla e la rimetta in grado di scrivere. Tranquillità che è alla base di ogni condizione ottimale per scrivere, per cui si dà il caso che la sua ricerca risulti costosa, faticosa ed importante. Su questi toni si muove dunque il nucleo delle lettere di Moravia, fino a ricostruire con una precisione e meticolosità quasi geometrica il lato di una relazione fra due personalità

rilevanti nello spazio culturale del nostro Novecento. [Maurizio Masti]

LINDA TERZIROLI, *Un pacchetto di Gauloises. Una biografia di Guido Morselli*, Roma, Castelvecchi, 2019, pp. 286.

Gli studi su Guido Morselli hanno conosciuto grossomodo due stagioni: se dopo la morte dell'autore (1973) abbiamo assistito a una vera e propria 'scoperta' dei grandi romanzi morselliani, nonché della sua attività saggistica e giornalistica (e, più avanti, teatrale), negli ultimi due decenni l'interesse scientifico per Morselli è progressivamente diminuito – diverso invece è il discorso editoriale, dato che Morselli rimane ancora oggi uno degli autori di punta di Adelphi – per motivi difficilmente identificabili, benché non manchino preziosi lavori critici (di Raoul Bruni e Fabio Pierangeli, per esempio). Valga un esempio su tutti: a distanza di diciassette anni dalla pubblicazione del primo volume dell'edizione critica dei romanzi di Morselli (2002) curato da Elena Borsa e Sara D'Arienzio – il cui apparato critico non sempre è convincente –, il secondo volume non è stato ancora dato alle stampe (né sappiamo se effettivamente sarà pubblicato). Il Fondo Morselli al Centro manoscritti di Pavia e la pressoché inesplorata biblioteca privata di Morselli custodita presso la Biblioteca Civica di Varese necessitano di un esame comparato per poter offrire un'immagine più nitida dello scrittore italiano, sia a livello locale che nazionale. In questo senso, la biografia pubblicata da T. per i tipi di Castelvecchi appartiene a una stagione critica più vicina agli anni Settanta e Ottanta che a quella contemporanea – stagione, quest'ultima che ha comunque visto la pubblicazione di diversi contributi monografici e collettanei –, nella misura in cui l'autrice ricostruisce la vita di Morselli per situazioni e/o momenti significativi della sua vita, inserendo la pratica della scrittura e della lettura all'interno di questa catena di eventi.

Nella brevissima premessa al libro (pp. 13-15), l'autrice espone la metodologia della sua indagine: se, da una parte, T. si è affidata a fonti orali – «le testimonianze che ho raccolto in questo volume sono frutto di interviste che ho effettuato nell'arco di circa dieci anni,

dal 2007 al 2017» –, ma in parte anche archivistiche (p. 14), dall'altra, ella ha utilizzato per lo più i testi «curati dalla studiosa e scrittrice Valentina Fortichari» (p. 13). Se a questi due elementi aggiungiamo anche la presenza di un esiguo apparato di note a piè di pagina – controbilanciato, tuttavia, da una ricchissima e aggiornata bibliografia (pp. 265-282) –, l'impianto metodologico del lavoro risulta talvolta debole, se comparato all'ingente (e spesso utile) quantità di informazioni e materiali che l'autrice riporta in *Un pacchetto di Gauloises*.

L'obiettivo di T. non era di certo teoretico, ma in un progetto di questo tipo l'impiego strutturale, di tipo storico, andrebbe problematizzato per poter circoscrivere i risultati di questa indagine all'interno di un preciso percorso interpretativo (cfr., per esempio, la già fondamentale curatela *Theorie der Biographie: Grundlagenexte und Kommentar*, De Gruyter 2011; edizione inglese De Gruyter 2017), in virtù anche della struttura del libro, che procede più per eventi e stazioni che per sequenze diacroniche. D'altra parte, rispetto ai precedenti contributi biografici – frammentari o parte di lavori monografici (dall'*Invito alla lettura di Guido Morselli* del 1984 a *Guido Morselli. Uno scrittore senza destinatario* del 2013), il lavoro di T. offre un'immagine finalmente non frammentaria della vita di Morselli, divisa per stagioni non comunicanti e segnata dalla morte dello scrittore, e rappresenta un necessario contributo per poter tornare a ripensare la figura di uno scrittore che oggi sembra essere (ri)tornato a occupare le zone più periferiche degli studi di italianiistica. [Alberto Comparini]

Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte, a c. di ELOISA MORRA, Carocci, Roma, 2019, pp. 144.

Un'epigrafe ideale che si potrebbe apporre al libro curato da M. è un passo di *Arte concettuale e comportamentale* (1973), scritto dal poeta visivo Lamberto Pignotti, in cui si tenta di elaborare una tassonomia del nuovo pittore, una sorta di opera d'arte nell'epoca dell'interdisciplinarietà verbo-visiva: «All'inizio il termine pittore si riferì a colui che faceva le pitture, tavole o tele in genere rettangolari variamente e anche ingegnosamente dipinte a

olio, a tempera o con altre tecniche, in modo da evocare un frammento di realtà. Tale processo durò qualche millennio, poi la pittura scomparve e rimase il pittore. Il pittore oggi è uno da cui ci si può aspettare tutto, dall'archeologia alla fantascienza. [...] Ciò che conta non è la cosa, ma che la cosa avvenga. È infatti evidente che il processo sovrasta l'opera. Fra l'altro – si dice – è questa una via d'uscita possibile dalla mercificazione dell'arte. Non c'è qualcosa da portarsi a casa dopo l'acquisto, c'è solo da partecipare a un'esperienza estetica [...]. Quella che è morta non è l'arte, ma l'arte a una dimensione».

Toti Scialoja sembra incarnare quasi 'biopoliticamente' questo prototipo professionale tipico degli ambienti d'avanguardia (in particolare romani) a cavallo tra anni Sessanta e Settanta: un pittore «da cui ci si può aspettare tutto» e per il quale «il processo sovrasta l'opera» – in un innesco indifferentemente visuale o verbale dell'*inventio* creativa. L'arte ha rotto la quarta parete dimensionale, trasformandosi da oggetto d'arte statico a «esperienza estetica» diffusa, partecipativa e gestuale. I ferri del mestiere non sono più univocamente i pennelli, ma gli strumenti semantici provenienti dai più disparati campi del discorso (dalla letteratura al teatro, dalla musica alla sociologia).

Nell'ambito di una coazione generazionale all'interdisciplinarietà, Toti Scialoja, a dire il vero, sembra inscrivere la propria attività nel solco tradizionale del «doppio talento» piuttosto che della multidisciplinarietà da 'salotto sperimentale', in voga durante e dopo la temperie sessantatréese.

Scialoja vuole tutto: e non si tratta soltanto del *cliché* del poeta-pittore, ma il 'demone della verbovisualità' si propaga all'interno di generi meno prevedibili, dalle scenografie alle fiabe per l'infanzia.

Paesaggi di parole si rivela una bussola teorica necessaria per orientarsi all'interno di un'opera-«mille piani»; i diversi capitoli forniscono un *imprinting* della produzione multifocale di Scialoja, senza presumere hegelianamente che i diversi discorsi debbano (e possano) trovare una sintesi finale rassicurante, ma provando comunque a identificare una matrice comune per i diversi reagenti artistici. Se il lettore curioso e lo specialista accademico avevano già a disposizione alcuni recenti *vademecum* (in particolare, i saggi della stes-

sa M., *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*, Macerata, Quodlibet, 2014 e Alessandro Giammei, *Nell'officina del nonsense di Toti Scialoja: topi, toponimi, tropi, cronotopi*, Milano, Edizioni del Verri, 2014), la polifonia di voci del presente volume consente di evidenziare, oltre alle linee di proliferazione centrifuga, anche una generale tensione centripeta del *fare* artistico di Scialoja.

Il saggio di Elena Carletti, «*Da un agire nell'ignoto: registrazioni, impressioni, fotografie tra pittura e poesia*» (pp. 15-31) si interroga sul meccanismo di registrazione dell'immagine (sulla tela e sulla pagina poetica), che assomiglia pericolosamente all'impressione fotografica – da un punto di vista epistemologico, prima ancora che tecnico-pragmatico. E forse si potrebbero scomodare addirittura le «rayografie» per restituire l'esperienza di una esposizione diretta e quasi fisica del reale intrappolato sulla carta moschicida del verso o della pittura informale.

A partire da un'attenta analisi del *Giornale di pittura* (1954-1964), M. isola una 'costellazione' di autori, una genealogia ragionata che possa illuminare, da un punto di vista teorico, l'operare artistico di Scialoja (da Merleau-Ponty a Clement Greenberg), soprattutto in relazione alla superficie pittorica e alla 'traduzione' dell'*action painting* in chiave di mito originale piuttosto che di esplicita (e più scontata) interdiscorsività.

Il lavoro di Chiara Mari (pp. 45-66) consente di effettuare una mappatura dei rapporti tra Toti Scialoja e il mondo della scenografia, dedicando ampio spazio alle collaborazioni con la «TV dei ragazzi» (in particolare, in relazione a una serie di fiabe televisive progettate assieme a Italo Calvino, in collaborazione con Donatella Ziliotto). La riflessione sulla fiaba come genere in grado di soddisfare l'esigenza moderna di miti (anzi, di miti squisitamente interdisciplinari) viene condotta tra due polarità (l'infanzia e il rito), in un gioco tra scenografie e costumi ideati per restituire ai bambini un fermo immagine del patrimonio memoriale, un bignami estetico-pedagogico della letteratura fiabesca nazionale.

Nel contributo successivo, *I libri d'artista di Toti Scialoja: un catalogo* (pp. 67-78), Valeria Eufemia e M. consegnano al lettore un prezioso inventario dei suoi 'libri d'artista'. Questa etichetta tipologica va adoperata in senso non prescrittivo a proposito degli og-

getti d'arte di Scialoja, che decostruisce il genere del libro illustrato per sperimentare nuove e imprevedibili reazioni chimiche tra parola e immagine. A partire da una *plaquette* del 1960, in cui quattro litografie di Scialoja, accompagnate – seconda una tradizionale correlazione biunivoca – da versi di Sanguineti, Villa, Vivaldi e Diacono, amplificano e portano a saturazione alcuni processi denotativi del suo fare pittorico (come la ripetizione o l'impronta), si arriva a *Serracapriola* (1985), dove dieci poesie inedite e due acquetinte realizzate dallo stesso Scialoja sanciscono un «ritorno al gesto» (p. 74), un recupero del pennello come supporto d'elezione. Rispetto alla fase giovanile ‘diurna’, in cui il gesto veniva declinato, sulla scorta dell'espressionismo astratto americano, in termini di affermazione vitalistica, in questa nuova stagione artistica tanto i versi quanto le acquetinte sembrano virare verso un ‘notturno gestuale’, un controcanto *noir* dell'azione espressiva che interesserà anche gli esperimenti editoriali successivi, come *I violini del diluvio* (1995) o *Tempo/Immagine* (1994).

Nella quinta sezione del libro, *Il senso ritrovato. Il lettore “fiduciato” e il recupero della comunicazione letteraria nella poesia di Toti Scialoja* (pp. 79-95), Laura Lucia Rossi si interroga sulla partecipazione attiva del lettore come innesco fondamentale della poetica del *nonsense*, per sua natura interattiva e dialogica, in cui a un'azione/provocazione dell'autore corrisponde una reazione (uguale o contraria) del pubblico. *Épater les lecteurs* significa provocare all'ascolto partecipativo attraverso la trasgressione di quella che Zanzotto chiamava la «Madre-Norma» linguistica. Attraverso la «sorpresa», il *dérèglement* di tutti gli orizzonti d'attesa, Scialoja ottiene paradossalmente una sorta di nuovo patto con il lettore, che viene implicitamente esortato a un investimento supplementare nella ricerca del significato. L'oggetto al centro di questa ricezione ‘delocalizzata’, laterale rispetto al rapporto convenzionale e gerarchico tra autore e lettore, sarà un'esperienza estetica che mostra tutti i caratteri esterni di plausibilità semantica ma che intimamente risulta sconnessa, generando un effetto di «choc dell'inatteso» (p. 86). Dopo il diluvio della sintassi grammaticale, Scialoja sembra suggerire una rinnovata alleanza che, risemantizzando le regole della comunicazione, crea un nuovo alfa-

beto (e, dunque, un nuovo mondo).

A un parallelismo ragionato tra metrica e arte plastico-gestuale è dedicato il saggio *Qualche segreta ragione del cuore: il ritmo gestuale degli esametri e la pittura dell'oblio* (pp. 96-111), alla ricerca di una pulsazione originaria che raccordi in sé il ritmo della poesia e il ritmo della pittura. Valeria Eufemia indaga l'adozione dell'esametro, a partire dagli anni Novanta, come figura complementare all'automatismo del gesto pittorico, identificando, tra le possibili fonti di questo «*«sposalizio»* (p. 99) di due musicalità (e, di conseguenza, di due cronotopi) disciplinariamente differenti, le riflessioni di Enzo Paci sulla «*forma*» come risultante tra spazio e tempo. Analogamente, nella poetica di Scialoja, a una necessità di scrivere versi più estesi si accompagna un simultaneo bisogno di dilatare il supporto pittorico e/o il segno grafico. Questa affinità elettiva tra metrica della scrittura e metrica del gesto si ritroverà anche nell'ultima raccolta, *Cielo coperto*, uscita postuma nel 2002, in cui anche l'incombere della morte viene esorcizzato e tematizzato nell'ottica di questo dualismo ritmico. E proprio su questa silloge testamentaria si chiude il volume, con un saggio intitolato *Rumori delle immagini che passano (a dispetto di Duchamp). Uno sguardo sulla poesia ultima di Scialoja* (pp. 112-134). Federico Francucci sceglie *Cielo coperto* come *summa* riassuntiva nonché prospettiva privilegiata per effettuare una mappatura più generale della poetica di Scialoja – all'insegna di una continuità strutturale che supera il *caos-cosmos* apparentemente dispersivo delle singole raccolte. Francucci riserva un focus particolare alla poesia *Nuda che scende le scale* (1998), illustrando le motivazioni poetiche alla base dell'evidente gioco nominale con «l'arcinemico» Duchamp (p. 129) – sul solco non di una correzione ‘ideologica’ del *Nu* duchampiano, ma dell'evocazione citazionistica di un *cliché* culturale. Sullo stereotipo o sull'archetipo (letterario o iconografico) sedimentato nella memoria collettiva, tuttavia, Scialoja non agisce in senso meramente polemico, ma funzionale ad abitare la Regola e il Codice; i «versi del senso perduto», mettendo in discussione il dogma del Significato, lasciano al lettore il compito di collaudare sempre nuove istruzioni d'uso e strategie verbo-visuali per non lasciare che la partita tra giocatore e Reale finisca in scacco. [Chiara Portesine]

ALBERTO RUSSO PREVITALI, *Zanzotto/Lacan. L'impossibile e il dire*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2019, pp. 191.

La collana 'Altro discorso' di Mimesis si propone di ospitare contributi che abbiano come loro principale interesse il legame, teorico e clinico, tra la figura di Jacques Lacan e altre discipline o figure storiche. Partendo da una consolidata e particolarmente ricca bibliografia su Zanzotto e Lacan, R. P. tenta di «indagare nel modo più ravvicinato possibile il rapporto tra il poeta e lo psicoanalista, ma anche di fare emergere, in un discorso critico capace di muoversi sulla frontiera dei saperi, le implicazioni profonde, reciproche e reversibili che si tessono nell'alleanza che Zanzotto stringe con Lacan: dalla poesia alla psicoanalisi e dalla psicoanalisi alla poesia» (p. 11). Lo scopo del volume è in questo senso duplice: euristico, da un lato, metodologico, dall'altro. E se talvolta la dimensione euristica riprende schemi interpretativi ormai ampiamente acquisiti dalla critica zanzottiana – un aspetto che R. P. non nega: «si tratta dunque di un tentativo di esplorare nel modo più rigoroso e specifico possibile il rapporto tra Zanzotto e Lacan [...] accresce[ndo] il sapere critico esistente su questo rapporto» (p. 10) –, è l'impianto metodologico scelto dall'A. che aspira ad allargare lo sguardo interpretativo sulla poesia di Zanzotto, senza che questo cada in una serie di letture genetiche che non farebbero altro che soffocare tanto il testo poetico quanto la teoria psicoanalitica.

In questo tentativo di bilanciamento tra esercizio critico e clinico, sorge una domanda: R. P. legge Zanzotto attraverso o a partire da Lacan? Da cui segue la seguente questione: qual è il contributo degli studi interdisciplinari quando alla loro base c'è un rapporto genetico tra testo e teoria? Si tratta di due quesiti importanti che costituiscono uno dei principali aspetti di dibattito negli studi letterari contemporanei – e che, in un autore come Zanzotto, dove la dialettica tra citazione e allusione (pp. 19-43) è particolarmente problematica (cfr. i fondamentali lavori di Luca Stefanelli), appaiono ancora più rilevanti. E questo non vale solo per Lacan e la psicoanalisi ma anche, e soprattutto, per la filosofia (Husserl e Heidegger), il cui impatto nella poesia di Zanzotto è stato sì riconosciuto, ma risente ancora della problematicità – genetica e

metodologica – di cui gli studi interdisciplinari sono latori.

Da questa *impasse*, l'autore ne esce attraverso un attento esame dei testi – in prosa e in versi – di Zanzotto e da un uso mirato dalla teoria psicoanalitica. Il confine tra analisi genetica e metodologia interdisciplinare non è sempre ben tracciato (manca, per esempio, un capitolo introduttivo): le pagine iniziali *Il Lacan di Zanzotto* (pp. 13-53) ricostruiscono più un percorso storico che teorico, e i capitoli successivi sembrano più orientati verso la teoria che alla storia. A parere di chi scrive, l'aspetto più problematico, ma non per questo negativo, è l'orizzonte unilateramente psicoanalitico che, quantomeno nella stagione precedente alla *Beltà* (1968), rischia di adombrare alcuni aspetti tematici, stilistici ed estetici della poesia di Zanzotto: nel secondo capitolo (pp. 55-77), per esempio, l'A. commenta due testi (*Nella valle* e *A foglia ed a gemma*) che appartengono alla raccolta *Dietro il paesaggio* (1951), affrontando la soggettività poetica di Zanzotto in chiave lacaniana e riconoscendo «in questa alienazione ideale del soggetto [...] qualcosa di "oscuro" [...]. Per questa prima fase, potremmo dire che l'oscuro è una premonizione, un sentimento profondo dell'impossibilità di una chiusura della realtà nella cristallizzazione dell'io-paesaggio» (p. 64). L'A. conclude dicendo che in *Dietro il paesaggio* «questo dubbio è ancora vissuto dentro la dimensione totalizzante della letterarietà resa possibile da quella fusione, è cioè trasfigurato in un tema ad alto *pathos lirico*» (p. 64), ma il linguaggio critico qui utilizzato è lacaniano e le citazioni sono tratte dai seminari di Lacan. Il rapporto tra io lirico e paesaggio del primo Zanzotto, tuttavia, come in parte è stato intercettato dalla critica, è di matrice fenomenologica e risente tanto della stagione ermetica italiana – e dei poeti più cari a Zanzotto (Hölderlin su tutti) – quanto dell'attraversamento, diretto e indiretto (mediato dalla figura di Luigi Stefanini), della fenomenologia e dell'esistenzialismo (di area tedesca e italiana) da parte del poeta.

Ora, nella premessa l'A. ha dichiarato che l'orizzonte del libro è lacaniano e il lettore non potrà che aspettarsi di trovare tracce lacaniane anche nelle pagine dedicate alla stagione poetica che precede la *Beltà*, ma è proprio in queste stazioni dell'opera di Zanzotto, in particolare in *Dietro il paesaggio* (ma anche

in *Vocativo*), che si viene a creare un cortocircuito tra teoria e storia. Ciò non riduce di certo l'importanza dell'analisi condotta da R. P., le cui competenze stilistiche e psicoanalitiche sono particolarmente elevate e rilevanti; tuttavia, se uno dei due poli di indagine di questa monografia è di matrice metodologica, non sempre l'obiettivo dell'A. è raggiunto. Questa dialettica negativa tra teoria e storia è più facilmente avvertibile nella prima parte del libro (cap. I e II), mentre le importanti pagine dedicate alla *Beltà* e alle opere successive non risentono, se non in minima parte – la natura fenomenologica del paesaggio non scompare del tutto nelle stagioni ‘lacaniane’ di Zanzotto –, nei capitoli III, IV e V (e nell'appendice finale), dove l'A. offre analisi convincenti – nonché nuovi spunti e linee di ricerca (non solo in chiave interdisciplinare) – di alcuni dei testi più complessi e delle raccolte del poeta di Pieve di Soligo. [Alberto Comparini]

MARINA PAINO, *Il Barone e il Viaggiatore (e altri studi su Italo Calvino)*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 199.

Lo statuto letterario di Calvino si muove da sempre lungo orizzonti estetici plurali spesso in contraddizione tra loro: il fiabesco, il fantastico, la scrittura militante, la ludo-letteratura, la meta-letteratura, cui si dovrebbero aggiungere ulteriori etichette di natura poetica come il neo-realismo e il postmodernismo. Inoltre, come nota fin da subito P. nel suo recente studio, «individuare una rotta da percorrere all'interno della complessa galassia calviniana non è cosa facile. E non è cosa facile perché lo scrittore ne ha deliberatamente tracciate tante, tutte diverse e tutte tra di loro variamente intersecantisi, in un fitto reticolato che la folta bibliografia critica ha negli anni moltiplicato, dando luogo a una sorta di sistema-Calvino» (p. 9). Riformulando alcuni versi di Giorgio Caproni dedicati a Eugenio Montale («Ciascuno ha il suo Montale, / ritagliato a misura. / Vale quello che vale, / secondo natura e statura», *C'è un Montale per tutti*), si potrebbe dire che «Ciascuno ha il suo Calvino»: nella pressoché sterminata bibliografia calviniana, si possono riconoscere delle precise linee di ricerca che, per esempio, hanno elevato Calvino a uno dei gli autori più

importanti della *World Literature* (in particolare nei paesi anglofoni) o a uno dei principali esponenti della meta-letteratura (in area francese e tedesca).

Tuttavia, riconoscere una linea italiana continua – o, idealmente, unitaria – è ben più complesso, dato che l'opera di Calvino ha attraversato e continua ad attraversare giudizi estetici di natura diversa, soprattutto in virtù della pluralità e diversità di lettori (spesso non accademici) che si dedicano alla lettura dei suoi testi. In questo senso, il nucleo generante del saggio di P. è particolarmente interessante a livello metodologico e di analisi testuale, nella misura in cui la profonda distanza tra il *Barone [rampante]* e il *Viaggiatore* di *Se una notte d'inverno* è stata ridotta empiricamente al minimo grazie all'esperienza didattica condotta dall'A. all'Università di Catania, cioè «dagli interessi di lettura e di studio di classi e classi di studenti iscritti ai corsi di laurea in Lettere, costatazione empirica che ha indirettamente sollecitato e indirizzato occasioni di specifiche riflessioni e approfondimenti di ricerca su aspetti peculiari dei due romanzi che vengono ora consegnati ai saggi raccolti in questi libri» (p. 12). Se, da un lato, l'A. si concentra soprattutto sui due romanzi sopracitati, dall'altro la monografia *Il Barone e il Viaggiatore (e altri studi su Italo Calvino)* affronta, indirettamente, l'intera opera di Calvino, offrendo nell'appendice conclusiva (pp. 129-162) – ma non solo – importanti riflessioni sull'esperienza francese di Calvino, sui rapporti (linguistici) tra letteratura e scienza, e, infine, sul significato estetico e autobiografico che il signor Palomar riveste nel corpus calviniano – significato, quest'ultimo, che per usare il titolo del capitolo finale del libro, diventa un vero e proprio *Osservatorio* dei testi dell'autore italiano.

Nella prima sezione dedicata al *Barone rampante*, l'A. delinea un'inedita e convincente lettura della vita e storia di Cosimo Piovacco di Rondò. Di particolare rilievo sono la discussione del *Barone* come (anti)*Bildungsroman* – in rapporto, e in talvolta in contrasto, all'apparato teorico e storico di Franco Moretti (1986) – e l'allargamento della prospettiva del sistema dei personaggi, legato non solo alla figura di Cosimo ma anche a quello della madre. Relativamente al primo punto, scrive P., «nel confronto tra individuo, storia e società che sta alla base del romanzo di for-

mazione, lo scrittore introduce in questo caso un ulteriore elemento, la Natura, individuata da Cosimo come habitat d'elezione [quale] elemento fondamentale dell'epos romanzesco della modernità» (pp. 21-22). Attraverso la dialettica tra Natura e Storia, l'A. mostra come Cosimo, liberatosi «dall'ipoteca mortifera della dimensione familiare "terrena", esercita liberamente la propria capacità di inserimento nel consorzio uno», alterando gli «schemi consolidati del *Bildungsroman*» (p. 32) secondo quella che P. definisce *L'educazione sentimentale* (pp. 32-34) di Cosimo. Ciò non implica che Calvino rifiuti *tout court* la tradizione del romanzo di formazione; piuttosto, egli la modella e la utilizza per sviluppare una nuova visione delle strutture discorsive del romanzo in rapporto tanto alla linea Stendhal-Balzac-Flaubert quanto a quella di Goethe (p. 35). La dimensione sentimentale, inoltre, non è solo legata alla figura di Viola, come la critica ha fin troppo insistito, ma anche a quella della madre di Cosimo: «Posto il fantasma paterno ai margini [...], nella *Bildung* libertaria raccontata da Calvino [...] è così senz'altro la madre a emergere quale figura più sfaccettata, personaggio in divenire, depositaria del senso stesso della perdita, nonché, indirettamente, nume tutelare dell'esistenza arborea di Cosimo» (p. 43). *Du côté de la mère*: «quel figlio, prima ignorato e poi perduto, viene ora costantemente seguito, trattenero e amato grazie a un cannocchiale che amplifica la vista materna e permette a Corradina di restare sempre in contatto con Cosimo» (p. 51). Questa prospettiva «sentimental-familiare» (p. 54) mostra infine come l'universo di Calvino sia latore di una pluralità sistematica di matrice plurale, per non dire polifonica, per la quale anche nel sistema rigido della narrazione di Biagio ogni personaggio diventa a sua volta espressione della propria storia in rapporto all'esistenza di Cosimo, e allo stesso tempo fa sì che anche la storia del Barone rampante sia un (ampio) tassello della vita narrativa della sua famiglia.

L'ultimo saggio della prima parte, *Letteratura tra le fronde* (pp. 59-77), da un lato chiude l'analisi intorno al *Barone rampante* e, dall'altro, introduce il lettore ad alcuni dei temi che verranno affrontati nella parte dedicata a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nella prospettiva dell'A., il *Lettore rampante* (p. 65) è forma e figura del desiderio che caratteriz-

zerà la «passione per la lettura e per la letteratura» nel romanzo del 1979. Come nel *Barone*, anche in *Se una notte d'inverno* i lettori si «muovono a vario titolo nel mondo delle lettere e del mercato dei libri», «interagendo e partecipando pienamente alle intricate connessioni dell'architettura calviniana» (p. 82). Ed è propriamente attorno a questo desiderio condiviso tra lettore, autore e testo che si sviluppano gli interventi dedicati a *Se una notte d'inverno*, secondo un principio di *seduzione* («condurre a sé», secondo l'etimologia latina): il «desiderio della lettura si pone costantemente (e notoriamente) come equivalente del desiderio erotico, desideri entrambi segnati da una positiva spontaneità e incorrotta genuinità» (pp. 84-85). Muovendosi tra angosce e seduzioni, visualità e metamorfosi, sensualità e femminilità, P. indaga il «dramma del desiderio interdetto» (p. 99) tra le pagine di Calvino, individuando nella moltiplicazione di libri e corpi la cifra identitaria di *Se una notte d'inverno*, quella «sfida al molteplice che per Calvino viene a coincidere con un eccezionale momento di sovrapposizione unitaria tra lo spazio e il tempo del libro e lo spazio e il tempo della vita di chi ha appena terminato di leggerlo» (p. 109).

Il linguaggio critico utilizzato dall'A. si richiama volutamente alle *Lezioni americane* e all'opera saggistica (anche di natura giornalistica) che caratterizza l'esperienza estetica di Calvino lettore e scrittore. A questo proposito, l'appendice che chiude il volume si inserisce macro-testualmente in questo percorso critico e tenta, felicemente, di mettere in comunicazione questi linguaggi e forme ibride di scrittura per comprendere appieno la rivoluzione linguistica ed estetica portata avanti da Calvino, e che nel libro di P. viene a coincidere con la decostruzione delle strutture narratologiche del romanzo di formazione; il centro di indagine è, ancora una volta, la figura di un *lector in fabula* che, attivamente, accetta l'invito di Calvino a entrare nella foresta semiotica ed epistemologica della propria opera. Similmente, chi si avvicina al libro dell'A. è chiamato a partecipare in qualità di lettore (critico) al percorso fin qui tracciato e di scoprire un nuovo Calvino tra le esistenze narrative del Barone e del Viaggiatore. [Alberto Comparini]

CLARA ALLASIA, «*La testa in tempesta*». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017, pp. 137.

Se Sanguineti fosse stato un pittore, avrebbe voluto «dipingere come Baj». Se fosse stato un musicista, «comporre come Berio» (Sanguineti in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Milano, Anabasi, 1994, p. 151). Se «i limiti del linguaggio sono anche i limiti di un mondo» (Alfredo Giuliani, *Immagini e maniere*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 82), «*La testa in tempesta*» ricostruisce i non-confini della linguistica di Sanguineti. I lessici reinventano mondi, e ogni mondo necessita di un lessico per definirsi. Dizionario, cinema e teatro: le ricerche si approfondiscono in parallelo con la ricerca poetica. Lo studio di Sanguineti nasconde dietro alle «distrazioni» l'analisi dei fondamenti della realtà comunicativa contemporanea, e li decostruisce con i loro stessi mezzi. Da quando *Laborintus* ha disgregato gli atomi della sintassi, ogni espressione artistica vale come parola. La lettura è un *Gioco dell'oca*, «di sensibilità che scolorano [...] l'una dentro l'altra» (p. 11).

In questa navigazione nell'uragano cerebrale del Chierico rosso, A. recupera le storie – non sempre così antiche – sommerse dalle maree testuali sanguinetiane. Il suo lavoro segue la rotta già tracciata dalle soluzioni enigmistiche e mimetiche di Luigi Weber (*Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004) e da Enrico Testa nella *Costanza sfigurata* (Novara, Interlinea, 2011), sguardo su un io poetico che trae la propria forza da molteplici processi di indebolimento.

La lotta alla museificazione della lingua (quindi della vita e della società) è l'obiettivo dell'arte di Sanguineti, e comincia con la lessicologia – o lessicomania, secondo la distorsione ironica che fa da contrappunto a ogni prospettiva dell'intellettuale organico. Ne derivano migliaia di schede, di cui Luca Terzolo ha curato una parziale catalogazione nelle *Schede gramsciane* (p.18); oltre a ritagli di giornale che segnalano occorrenze non ancora esaminate. Nessuna possibilità di orientamento, perché tutte sono possibili; secondo i *Prolegomena alfabetici*, alla voce *Fonti* «un dizionario è ormai doverosamente aperto al-

l'infinità dei dati raggiungibili» (Sanguineti citato da A., p. 21).

Il vocabolario ideale del Novecento raccolge termini provenienti da Calvino e da Nievo, da Gadda e Boiardo; la scelta delle parole – priva di pregiudizi ma non di metodo – è sempre un'operazione critica. Le avventure dell'etimologia e gli *hápix legómēna* diventano soggetto dei versi di Sanguineti, che mentre espongono la superficie lessicale della lingua ne rivelano la profondità ideologica nelle sue accezioni pragmatiche. Poesia, prosa e teatro sono tre forme d'arte inscindibili nel principio, e inscindibili nell'espressione dagli altri linguaggi artistici.

Da qui si arriva al capitolo centrale della «*Testa in tempesta*», alla grammatica del cinema, ai registi e ai loro lessici, fatti non di vocaboli ma di scene: il *Ritratto del Novecento*, *Sanguineti/Novecento* e *Sanguineti's Song*, nell'argomento possono essere parzialmente sovrapposti ai seminari del 10 e 11 maggio 2004 per il Dams di Torino. Sanguineti «cinefilologo» predilige regie e sceneggiature che superano l'emotività a favore dell'«emozione intellettuale» (pp. 53-54): un trasporto dei sentimenti mai dissociato da un'esperienza conoscitiva, che deve essere storicamente contestualizzata per poter diventare critica.

Un punto di vista che passa anche attraverso il montaggio, di cui A. evidenzia il peso sulla prosa di Sanguineti con l'analisi di alcuni passaggi del *Giuoco dell'oca*, quasi un film sperimentale di sola scrittura. *Vampyr* di Dreyer è fondamentale per suggerire l'immagine della bara, che ricorre nel romanzo e con le proprie metamorfosi – da guscio protettivo a luogo di rigenerazione – sembra guidare quelle dell'io narrante. L'affinità si rende trasparente quando l'io si identifica con David Gray, protagonista del film, in una scena che ne riprende una di *Vampyr* in maniera quasi esatta; ma questa affinità ostacola la corrispondenza con variazioni sul tema straniante e infinitesimali. Il cinema si riscrive anche in *Capriccio italiano* e nell'*Orologio astronomico*, dove con lo stesso sistema vengono evocati *Freaks*, *Zéro de conduite*, *Idiots* e *Dancer in the Dark* dell'amato Von Trier.

Non autoriale ma critico è il rapporto con il neo-realismo, che per Sanguineti non rappresenta un ritorno del realismo, ma una volontà di contrapposizione. Spesso incapace di guardarsi dall'esterno, il neo-realismo non

dialoga con la realtà perché non veicola l'ideologia dell'autore, e – secondo uno dei motivi di polemica di Sanguineti con Pasolini – rispecchia l'anticapitalismo nella forma del precapitalismo, necessariamente superato e superabile.

Gli elementi di tradizione sono ammessi solo «riciclati in modo parodico» (Sanguineti in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 207), bilanciati con altri di tono tragico per non sconfinare nel gioco fine a se stesso. La parodia è dialogo col classico: nell'*Ultima passeggiata*, nei travestimenti di Catullo e nel teatro – si tratti di *K* o del *Faust* e dei suoi legami con i *Poemetti drammatici* di Graf –, in cui la contemporaneità di un classico si esprime nella voce del traduttore. Un traduttore che deve operare sul lessico e sul montaggio: senza escludere nessuna delle infinite possibilità offerte dalla logica combinatoria, ogni meccanismo è scoperto attraverso il proprio funzionamento. Il processo può avvenire per parole, come nell'*Orlando furioso*, o per immagini, che nella *Commedia dell'Inferno* sono linguaggio quanto le parole presenti in didascalia. Avanti e indietro sul casellario dell'Oca, dal teatro si ritorna al vocabolario e al cinema, per una letterarietà diretta alla «riapertura di un discorso figurativo» (Sanguineti in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 209). Il giro della plancia si conclude con i *Frammenti e ricordi* di Gigi Livio, che riuniscono tutti i percorsi del libro nell'amichevole memoria del giovane compagno Sanguineti, e compongono una recensione indiretta. Tante variabili, nessuna distrazione. [Silvia Marcantoni Taddei]

GIUSEPPE OCCHIATO, *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro*, a c. di EMILIO GIORDANO, Roma, Gangemi Editore, 2019, pp. 1200.

Giuseppe Occhiato, nato a Mileto nel 1934 e scomparso nel 2010, oltre ad essere stato docente e studioso di linguistica dialettale e soprattutto di storia dell'architettura normanna in Italia meridionale, rimane a dieci anni di distanza dal suo trapasso l'autore del grandioso *Oga Magoga. Cunto di Rizieri, di Orì e del minatòtaro*. Questo romanzo, singolarissimo e al tempo stesso ancora miscono-

sciuto ai più, non costituisce una assoluta novità nel nostro panorama editoriale: già aveva fatto la sua breve comparsa nel 2000, alla fine di un percorso lungo e travagliato, per i tipi del calabrese Demetrio Guzzardi di Editoriale Progetto. L'opera, stampata in tre volumi che superavano complessivamente le mille e duecento pagine, vide dunque la luce grazie ad una decisione lodevole ed ardita che altri noti editori, in linea con i gusti di un pubblico ormai disavvezzo a modalità di lettura dai tempi lunghi e dai contenuti impegnativi, avevano preferito più cautamente non prendere. Le poche centinaia di copie presto esaurite non furono sufficienti ad offrire la dovuta visibilità a quella che da alcuni studiosi come Emilio Giordano, Nino Borsellino e Marino Biondi è stata definita o resta comunque concordemente considerata una vera a propria *opera monda*. Così, in tempi più recenti, non sono bastati a salvarla dall'indifferenza dei lettori ma anche di buona parte del consesso critico letterario odierno una monografia sull'autore (E. Giordano, *I mostri, la guerra, gli eroi. La narrativa di Giuseppe Occhiato*, Catanzaro, Rubbettino, 2010) ed un convegno di studi (*La grande magia. Mondo e oltremondo nella narrativa di Giuseppe Occhiato*, Atti del Convegno Nazionale tenuto a Firenze, Palazzo Bastogi: 20 maggio 2011, a c. di E. Giordano e G. Oriolo, Roma, Edizioni Studium, 2014).

L'accorato appello di quanti hanno incrociato lungo il loro percorso e apprezzato *Oga Magoga* non è tuttavia risultato vano: l'opera torna finalmente disponibile, in un unico poderoso volume, grazie all'editore romano Gangemi e per le cure dello stesso Giordano, appassionato ed irriducibile esegeta del *corpus* occhiatino e assertore convinto della grandezza dello scrittore. Nella *Prefazione*, contraddistinta dall'essenzialità dello studioso che generosamente intende concedere innanzitutto al testo uno spazio privilegiato, è portata in primo piano la lunga dedizione che ha accompagnato Giuseppe Occhiato nella stesura, riscrittura e continua revisione del suo romanzo, fino a raggiungere, sul piano della ricerca formale, altezze vertiginose e non a tutti accessibili. *Oga Magoga* viene descritto in prima istanza come il romanzo di una vita, l'eterno ritorno alle proprie origini e al proprio essere, o come una «imponente cattedrale di carta» che – per le ragioni che di seguito

tenteremo di enucleare – si offre al lettore come un atto d'amore per la propria terra, per la sua cultura e le sue tradizioni. L'attenzione di G. si sposta poi sinteticamente sulla progressiva stratificazione delle sette stesure, arrestata solo con la prematura morte dell'autore, e sulla puntuale revisione testuale svolta dallo stesso curatore per la nuova definitiva edizione.

Quattro sono le Parti che scandiscono la *fabula*, lungo il complesso snodarsi di una vicenda non sempre lineare ma spesso ripercorsa attraverso un susseguirsi di *flashback* e di anticipazioni, opportunamente funzionali nell'accrescere la *suspense* nel lettore.

L'io narrante ripercorre i fatti di cui all'età di nove anni è stato testimone oculare; fatti accaduti fra Sicilia e Calabria durante il luglio e l'agosto del 1943 e che hanno visto il cugino Rizieri Mercatante, all'epoca ventenne, nel ruolo di protagonista. Questi, durante lo sbarco degli Alleati in Sicilia, assiste impotente, in qualità di soldato dell'esercito italiano in servizio presso Gela, allo scompiglio dei propri compagni, mandati al fronte impreparati e del tutto sprovvisti di mezzi militari adeguati a sostenere l'attacco nemico. Comprende così l'assurdità di una guerra inutile perché persa in partenza e, nel momento in cui la "Mortemagara" spezza e porta con sé le giovani vite di chi gli combatte a fianco, egli la sfida e la maledice. L'anatema gli sarà fatale assumendo le proporzioni di una sentenza incontrovertibile. Da quel momento la stessa "arcissima Maniante" diviene per lui inseparabile e fedelissima compagna nel viaggio compiuto verso Santocostantino, il paese della Calabria dove è nato e vissuto e dove intende ormai, nelle vesti di disertore, far ritorno. Proprio nella terra d'origine, laddove il giovane si ricongiunge con i parenti e con la "zita", la Morte implacabile conduce il gioco, mano dopo mano, e vince trionfante la partita a carte che segna l'inesorabile destino di Rizieri durante la sua ultima settimana di passione.

Fondamentali nella sua breve vita sono tre donne, ovvero tre stelle, che, come gli è stato vaticinato da una indovina durante l'infanzia, condizionano nel bene e nel male il corso della sua intera esistenza, fino all'atto finale. La prima in cui il lettore si imbatte è l'ammaliante Mata Fara, la cui immagine si sovrappone alla "Stilla Farota"; la seconda è la "zita" Diana, ovvero la "Stilla Diana", la sola il cui in-

flusso si rivela del tutto benefico; la terza è l'intrigante e imprevedibile "zingarellota" Orì, ovvero la "Stilla Oriana", che più delle precedenti gli è fatale. Ciascuna di queste stelle dà il nome alle prime tre parti del romanzo, a cui segue la quarta, quella "Stilla Vavara" di cui il canto finale, l'epilogo, porta il titolo e presso la quale il protagonista, che ne rimane lontano, avrebbe potuto mettersi in salvo dal suo triste destino.

La *fabula* di per sé piuttosto esile, seppur ben definita nella sua struttura quadripartita, non pare rendere ragione di una narrazione che ambisce ad intrattenerne il lettore con poco meno di mille e duecento pagine, né basta a spiegare la ricchezza di un testo dello stesso spessore di un classico e senza precedenti nella letteratura italiana contemporanea. Per comprendere la singolarità di *Oga Magoga* bisogna infatti accostarsi alla sua lingua, a certe scelte lessicali dal sapore antico e popolare intrise dell'humus dialettale calabrese, o – per meglio dire – "conturese", ad un periodare che sfugge alle regole della prosa per avvicinarsi al canto. Ne è un esempio l'uso talvolta anche insistito della ridondanza, della variazione, dell'iterazione e degli epitetti, fino a far sembrare interi segmenti di testo o singole parole magicamente evocati, ispirati quasi da forze misteriose e superiori. Ne risulta un racconto molto più legato al linguaggio poetico e al genere epico, con tutta quella primigenia tradizione orale di cui è depositario, di quanto non lo sia ai generi e sottogeneri che definiscono la narrativa moderna e contemporanea. E ciò non stupisce, se si pensa che le prime redazioni di quest'*opera* *mondo* non erano state in prosa, bensì – come lo stesso curatore ci ricorda – in versi.

Appare subito chiaro, prendendo confidenza col testo, che la ragione di questa scelta non è fine a se stessa, ma è intrinseca allo scopo costantemente perseguito dallo stesso Occhiato: i fatti raccontati e lo stesso Rizieri, non a caso considerato *personaggio cometa*, sono i punti focali attorno ai quali gravita una folla di soggetti unici e irripetibili che, nei gesti e nei pensieri, si palesano come espressione ultima di una cultura, o meglio di un sostrato antropologico, poi, dopo la guerra, andato perduto. L'operazione dell'autore è tanto ambiziosa quanto per lui necessaria; essa consiste nell'affidare alla scrittura – scrittura dunque per le tematiche e i contenuti trattati

inevitabilmente di matrice epica e poetica – un patrimonio di cultura popolare e di tradizioni familiari lungamente condiviso e tramandato di generazione in generazione attraverso il canale privilegiato dell'oralità. Proprio indagando e ripercorrendo questo canale, Occhiato riesce a plasmare una materia in cui la storia drammatica di quell'estate del '43 è rivisitata attraverso il filtro magico del mito.

Quella di Mileto, di Contura, di Jorii e degli altri paesi limitrofi è appunto una mitologia che affonda le sue radici in sostrati e profondità abissali, capace di catapultarci indietro nel tempo di secoli e secoli, se non adirittura di millenni. Ecco allora riemergere dall'enigmatico labirinto della civiltà cretese il Minotauro, mostro insaziabile e portatore di sventure, pronto ad insediarsi nel sottosuolo di Jorii e ad assumere le vesti di una natura improvvisamente risvegliatasi da un lungo letargo. I suoi sommovimenti tellurici non sono se non l'espressione di un male proveniente dal mondo "sottano", un male che nel fragore assordante della guerra e dei bombardamenti trova la risposta del mondo altro, quello "soprano". La Morte, unica vera antagonista che percorre il romanzo dall'inizio, dalle pagine proemiali – se così ci è consentito dire –, alla fine, è colei che tiene le fila di queste due dimensioni, avvalendosi di volta in volta del Minotauro, della guerra, o di ogni altra presenza o accadimento per perseguire il suo obiettivo. In questo senso la "zingarello-ta" Orì non si rivela che un'ingannevole parvenza, dietro cui si cela il suo vero nome, Orianna o Arianna, a dimostrazione della sua reale identità di sorella del Minotauro e di amante tradita, pronta a vendicarsi, a millenni di distanza, del suo Teseo. Non altri che questi ella riconosce nel bel Rizieri, troppo giovane e inconsapevole per tenersi al riparo dagli inganni di una simile "fata morgana", tantomeno dalla "Mortedamazza", sempre pronta a tessere le sue "mucidiose" trame. E se in Orì questa ripone il suo carico da undici, in Mata Fara, la "favazzinota" incantatrice come la maga Circe e seducente come la ninfa Calipso, incontrata da Rizieri lungo il *nostos* che lo riconduce verso casa, detiene un altro carico da dieci, dal momento che anche lei, ascrivibile a pieno titolo ad un catalogo di eroine tratte e abbandonate di ovidiana memoria, non si esime dal pronunciare i suoi terribili anatemi contro il giovane sempre più indifeso.

Ma non alla luce del solo mito di Teseo è interpretabile la figura del protagonista, che, se nella Parte prima del romanzo ha del Cristo le sembianze del volto e la ferita che porta su una spalla come una stigmate, nelle successive il suo drammatico percorso verso l'irrevocabile si connota esplicitamente come una *via crucis*, una settimana di passione che si arresta al di qua del sepolcro.

Lo stesso viaggio negli inferi, nel mondo "sottano", da parte di Commare Brandoria Palaia, la "magasibilia" che come "bocca di oracolo" non ha eguali, i continui richiami alla dimensione del sacro, le citazioni del testo biblico filtrate attraverso la cultura e la sapienza popolare, l'approccio di tipo medianico e sciamanico, che tiene in comunicazione il nostro mondo con l'aldilà come fossero vasi comunicanti, richiederebbero certamente livelli di lettura diversi e studi non esclusivamente circoscrivibili all'ambito della critica letteraria contemporanea. Basti pensare agli insistenti ed esibiti riferimenti al mondo cavalleresco, alla *Canzone di Orlando*, al *Furioso* di Ariosto, ma anche al meno noto *Guerrin Meischino* e a *I Reali di Francia* di Andrea da Barberino, testi inscindibili per Occhiato come per la cultura popolare dell'Italia meridionale, dalla tradizione e dall'Opera dei pupi.

Esemplare, a questo proposito, è la figura di Don Sidorio Carrà, esperto da una vita intera della letteratura cavalleresca e dei suoi paladini, tanto da riconoscere in essa una sorta di religione a cui votarsi e da identificarsi egli stesso nel prode Astolfo, che per recuperare il senno di Orlando non esita a volare verso la Luna. Nella coralità delle voci del romanzo Don Sidorio, per la sua fede incrollabile in questo mondo ideale e fantastico da contrapporre alle bassezze della guerra e alla slealtà umana, per i voli pindarici che lo spingono ad interpretare l'arida realtà alla luce del mito, è indubbiamente il più donchisciotesco fra i personaggi, quello che è pronto a sfidare il mondo intero pur di difendere l'esistenza del Minotauro, creatura terribile e minacciosa ma pur sempre da proteggere dalla protervia e astuzia di Don Rinaldo, almeno fino a quando non si tratti di scegliere fra il destino del mostro e quello del suo affezionato Rizieri.

Ci stiamo muovendo solo fra alcune delle innumerevoli fonti a cui Occhiato nella sua immensa opera attinge, e a cui vanno aggiun-

te quelle letture a lui contemporanee con cui sembra voler istaurare un dialogo. Rimangono da citare, per esempio, altre *opere mondo*, come *Cent'anni di solitudine* di Marquez, per la circolarità del tempo e per il realismo magico, il *Moby Dick* di Melville, o, naturalmente, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, per la consonanza di tematiche e di scelte linguistiche.

Una materia, quella di *Oga Magoga*, per alcuni versi sfuggente, metamorfica, difficile da controllare, ma abilmente tenuta insieme da Occhiato in una struttura romanzesca solida e ben orchestrata. Un'opera che chiede al lettore tempi lunghi e spazi di meditazione non sempre concessi dai ritmi frenetici e dagli impegni quotidiani. Eppure la portata antropologica, prima ancora che linguistica, culturale e storica, di questo libro è tale da non permettere oltre che esso rimanga ignorato o tenuto lontano dal *parterre* della grande letteratura nazionale. [Elena Gori]

MARCO VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pisa, Pacini Editore, 2019, pp. 270.

La monografia di V. *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis* fa della puntualità del rilievo e della chiarezza riepilogativa i propri punti di forza, affrontando "faccia a faccia" la scrittura di un nostro eccezionale poeta contemporaneo in uno dei suoi luoghi più ostici, appunto la raccolta d'esordio: *Somiglianze* (1976). La premessa dell'autore, che mette in primo piano la volontà di «tenersi lontano dall'indagine meramente quantitativa e asettica, che si accontenti della descrizione compilativa» (p. 10), si rivela pienamente rispettata: organizzando il lavoro in più parti e affiancando a una prima sezione descrittiva (la *Parte I*) l'interpretazione dei dati raccolti (*Parte II*), V. con gli strumenti della stilistica fa il punto non solo sul funzionamento per dir così interno e silenzioso del libro deangelisiano, ma scardina i meccanismi profondi di una poetica, correggendo talvolta il tiro rispetto ad alcune acquisizioni della critica precedente. Lo sguardo dell'autore, che nella prima parte del lavoro offre al lettore precisi rilievi sulla sintassi di *Somiglianze*, nei suoi aspetti più vari (dalle strutture di coordinazione e subordinazione, enucleate

isolando la frequenza e la modalità di utilizzo della paratassi, ipotassi, enumerazione, delle ellissi, interrogative ed esclamative, ecc., alla micro-sintassi, fino all'analisi dei piani temporali, delle persone verbali e della metrica del libro) si allarga infatti nella seconda parte a considerare gli effetti globali della sintassi sulla versificazione e più in generale sullo stile di *Somiglianze*. I dati raccolti e commentati si prestano allora quali utili poli di confronto e di riscontro per definire le caratteristiche fondanti della scrittura deangelisiana in questa sua fase.

In un quadro dove l'isolamento del dettaglio è sempre funzionale alla ricostruzione dell'insieme emergono più fenomeni degni di nota: la frequenza dei moduli allocutivi, ad esempio, individuata attraverso il rilievo dei segnali fatici, dei vocativi, delle interrogative retoriche o dell'«alta frequenza degli imperativi» (letta come «il fenomeno forse maggiormente caratteristico dell'allocuzione di *Somiglianze*»), porta V. a sottolineare «la predilezione per strutture drammatico-narrative» (tutte le precedenti citazioni da p. 209) nel libro e a marcire, in secondo momento, la profonda differenza di questo da *Millimetri* (1983), nel quale viceversa «crollano i segnali fatici» (p. 245) e «il dialogato non esiste» (p. 247). Allo stesso modo, lo scavo nella sintassi e in particolare il focus sull'uso delle congiunzioni avversative o coordinanti in *Somiglianze* chiarisce meglio che anche laddove la congiunzione «compai[a] a inizio periodo, senza che sia veramente chiaro il rapporto logico con quanto precede [...]», l'affiorare dei nessi argomentativi ribadisce tuttavia la presenza di un filo conduttore ragionativo» (p. 19) che fa da perno alla poetica del libro, così che quella di *Somiglianze* risulta sì «poesia di un pensiero paradossale, un ragionamento che si dà per vuoti e salti», ma non rinuncia affatto alla sua «intenzionalità dimostrativa e didascalica» (p. 244).

In questo procedimento che scomponete poi ricomporre il dettato di De Angelis, guardandolo progressivamente sempre più dall'alto, il lavoro di V. assomiglia insomma a quello dello scassinatore o del decodificatore di scatole cinesi: smontato l'ordigno, il critico lo ricostruisce pezzo dopo pezzo, restituendo al lettore la visione d'insieme del funzionamento del meccanismo. L'*Epilogo* offre appunto un riassunto efficacemente globale del-

le acquisizioni fino ad allora accumulate, ed è qui che la stilistica consente di fare il punto sulla poesia di questo primo De Angelis, ricapitolandone le caratteristiche peculiari sulla scorta dei rilievi precedenti.

I risultati non sono affatto di poco conto per la critica deangelisiana, dal momento che lo studio di V. contribuisce non solo a «riempire alcuni vuoti nelle pur fitte maglie della letteratura critica sull'opera in questione», come premesso dall'autore nell'*Introduzione* al lavoro (p. 7), ma può anche gettare un ponte verso nuove possibili linee interpretative rivolte al De Angelis successivo. A *Somiglianze e le altre raccolte* sono infatti dedicate le pagine finali del lavoro (pp. 245-261), durante le quali si considerano i mutamenti e le riprese delle caratteristiche sintattiche predominanti nella prima raccolta fino a *Biografia sommaria* (1999), non senza qualche incursione in *Tema dell'addio* (2005). Emergono allora i tratti di una sorta di «parabola» della poesia deangelisiana, per cui dopo un esordio qui definitivamente sottratto a quella linea (neo-)orfica o (neo-)ermetica «alla Mallarmé» alla quale poteva sembrare vicino, dato il sistema chiuso e straniante dei versi, nelle raccolte degli anni '80 l'*obscuritas* si va infittendo insieme all'«incremento più o meno vertiginoso del tasso metaforico» (p. 255) e all'utilizzo delle «configurazioni binarie [...] per la produzione di choc semanticici» [p. 256] (ma i fenomeni indicati sono più moderati in *Terra del viso*, 1985, «sorta di pausa tra le sintesi surrealistiche del libro precedente e il nuovo analogismo spinato di *Distante un padre*» – p. 258).

Rilevando il diverso funzionamento della sintassi tra *Somiglianze* e le raccolte successive, recuperando cioè gli elementi isolati e interpretati nelle sezioni precedenti per un confronto comparativo (ad esempio guardando al diverso sfruttamento delle coppie binarie o dei moduli argomentativi in *Millimetri*), l'autore riesce con efficacia a ricostruire le oscillazioni della prima poetica deangelisiana tra surrealismo e analogismo, ordinamento metonimico e ordinamento metaforico, simbolismo e non simbolismo.

In conclusione, il lavoro di V. si conferma quale utile «strumento di filologia e di critica», come recita il titolo della collana che lo accoglie, per leggere quel «libro di culto per molti poeti italiani delle nuove generazioni» (p. 7, citando dall'introduzione di E. Affinati

a M. De Angelis, *Poesie*, Milano, Mondadori, 2008, p. vii), *Somiglianze*, al quale finalmente si vede dedicato il primo studio monografico complessivo che, nonostante la specificità del suo oggetto, aiuta senz'altro a muoversi con un po' più di sicurezza anche nella difficile poesia del De Angelis degli esordi. [Federica Barboni]

STEFANO DAL BIANCO, *Distratti dal silenzio. Diario di poesia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 168.

È ben raro che a un poeta tocchi in sorte di esordire con un *noi*, dimostrandosi peraltro anche interprete sicuro dei suoi versi. Il libro di D.B. dà conto di questa duplice, privilegiata condizione. E il lettore che abbia a cuore i problemi più essenziali della poesia italiana degli ultimi trent'anni (e non solo), potrà trovarne qui una lucida disamina, nella quale il rigore della critica stilistica precipita, verrebbe da dire, non soltanto negli immediati dintorni della vita, ma ancor più nell'esperienza del tempo che si posa fra le pagine, distanziandole e, insieme, accrescendone il respiro.

Nello scritto liminale (*Distrazione e silenzio*, pp. 7-11) l'autore fa luce sull'apparente paradossalità del titolo, interrogandosi sulla possibilità (o sulla necessità) per chi scrive di accettare e, prima ancora, di immaginare «una dimensione silenziosa che nasca dalla distrazione stessa» (p. 10, la questione verrà poi approfondita nell'ultimo dei *Cinque pensieri*, p. 67 e in *Un autocommento*, p. 99), unica, forse, in grado di garantire quella «certa dose di silenzio interiore», senza la quale non può sussistere alcuna poesia (p. 9), per poi soffermarsi su alcuni dei temi su cui più si insisterà nei contributi che seguono, e che, ripercorrendo questa traccia retrospettiva, possono essere in parte già enucleati.

Innanzitutto la «prospettiva «generazionale»» (p. 9), legata alla rivista padovana «*Scarto minimo*» (fondata e diretta insieme a Mario Benedetti e Fernando Marchiori, e uscita per sei numeri fra il 1986 e il 1989: la storia della rivista verrà poi ricostruita in *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, alle pp. 134-136 e 138-142), non disgiunta dalla consapevolezza dell'eredità diretta di un «*sapere formale*» (come si dirà più avanti in *Risposte al questio-*

nario di «*Studi duemilleschi*», p. 89), da svincolare, nel suo specifico e nella sua teoresi, da pur convincenti sistemi letterari o estetici, e di una tradizione da attraversare, quella del ««grande stile» di matrice novecentesca» (riprendendo la celebre etichetta introdotta da Gian Luigi Beccaria e ampiamente sviluppata da Mengaldo), perché possa continuare a vivere (p. 10). Nel libro D.B. tornerà più volte a riflettere sulla sua idea di tradizione, sostenendo a più riprese che quella della poesia italiana contemporanea non può che provenire dal versoliberismo novecentesco, così da prendere le distanze da chi, facendo propria una «prospettiva neoclassica o postmoderna», e impiegando forme chiuse (in sostanza, «i sonettisti d'oggi»), della tradizione non sposi il suo «principio dinamico», e finisce per intenderla «come cosa morta» (*Metrica libera e biografia*, pp. 106-107 e *L'autore, il genere e il pubblico*, p. 154).

I ventuno interventi raccolti, sviluppandosi cronologicamente fra il 1986 e il 2017, documentano «un percorso trentennale» (Nota, p. 12) che viene ad affiancare l'attività di poeta e di critico dell'autore, e ne costituiscono una radiografia puntuale, anticipando, il primo di essi, dal titolo *Due generi della rappresentazione* (pp. 13-15), il suo libro d'esordio, *La bella mano* (Milano, Crocetti, 1991), con quello conclusivo, *Stratagemmi e scommesse di un «syntaxieur» contemporaneo* (pp. 161-168), che segue di qualche anno l'uscita dell'ultima raccolta, *Prove di libertà* (Milano, Mondadori, 2012).

D.B. è scrittore che procede per accumulo, ma questo, lunghi dal limitare la portata delle pagine, ne accresce al contrario la coesione. La ricorsività di alcuni passaggi, infatti, ne mette sempre più a fuoco la rilevanza, consentendo di individuare una tramatura fitissima la quale, tuttavia, non costituisce affatto una «gabbia» per il lettore, ma opera dall'interno uno «sfondamento» simile a quello ritenuto dall'autore come «il fondamento o uno dei fondamenti dell'atto sociale dello scrivere» (*Metrica libera e biografia*, pp. 108-109).

In nome di un classicismo da intendersi come rinuncia a «uno stile individuale» che salvaguardi una sempre più minacciata «dimensione comunitaria della scrittura» (*Cinque pensieri*, p. 66), viene nettamente respinta ogni forma di espressionismo che punti sol-

tanto sull'eversione lessicale (per una valutazione dell'esperienza neoavanguardista in Italia, si leggano *La questione dello sperimentalismo*, pp. 94-96 e *La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, pp. 136-141), e non concentrati i propri sforzi verso la resa di quei «procedimenti ritmico sintattici» i quali, provvedendo dal corpo, ed essendo quindi pertanto riconducibili alla sua voce e al suo respiro, sfuggono al livello meramente referenziale e comunicativo della lingua naturale, così da mostrare quella «mancanza», per lo più rimossa, che giace al fondo di essa. Mancanza in cui può risiedere «l'essenza della mortalità, o della temporarità», che è quanto di più si avvicina «al significato antropologico dello stare al mondo» (*Manifesto di un classicismo* pp. 17-18 e *Il suono della lingua e il suono delle cose*, pp. 76-77).

L'«assolutizzazione del momento formale» (p. 11), vissuta non come sterile esercizio di maniera, ma quale ineludibile approccio conoscitivo, e la necessità della comunicazione appaiono istanze tutt'altro che antinomiche, integrandosi a vicenda, e garantendo entrambe un'apertura etica della scrittura in versi, specie perché, argomenta D.B., la vera poesia civile è quella che incrementa il grado di consapevolezza, nell'ascolto del mondo e degli altri, da parte di chi scrive e di chi legge. Fosse soltanto quell'unico lettore – evocato di frequente da Wallace Stevens (poeta a cui il passo sembra alludere) – alla creazione del quale, nella speranza di reinventarsene uno, l'autore si rivolge più volte in queste pagine (*La poesia di questi nostri giorni*, pp. 71-73).

Scandiscono il libro, infine, alcuni interventi autocritici, che non sorprendono certo in «uno dei poeti recenti che più hanno ragionato sulle ragioni e sui fini della propria scrittura» (*Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a c. di G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciachchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Sossella, 2005, p. 897), e, mostrando l'evoluzione della sua poetica, si ricongiungono nuovamente ai centri focali esaminati, partendo da affondi specifici.

Sono in particolare le «auto-analisi» dedicate alle poesie «*Platano*» e «*Per la mattina dopo del mio amore...*», testi esemplari di *Ritorno a Planaval* e di *Prove di libertà*, a permettere a D.B. di introdurre la nozione, davvero cruciale, del «rallentamento lirico» (cfr.

Il suono della lingua e il suono delle cose, pp. 78-80, *Un autocommento*, pp. 97-102 e *Metrica libera e biografia*, pp. 109-114). Quell'indugio imposto a chi legge o a chi ascolta, cui corrisponde una difficoltà nell'esecuzione, difficoltà che in genere dipende da «un prolungamento "artificiale" della quantità o durata delle vocali», e alla quale possono aggiungersi increspature sul piano semantico, propizio da un particolare profilo intontivo combinato con un inatteso ordine sintattico dei costituenti dell'unità versale (*Il suono della lingua e il suono delle cose*, p. 77). È in questo modo, costringendo cioè la lingua a una torsione introflessa, che si potrà percepire quella «mancanza», di cui si è già discusso, insinuata fra le sue smagliature. L'essenza del tempo, che si configura come la «quantità di silenzio che i versi convocano, portano con sé» (*La lirica, il silenzio, la nausea del verso*, p. 123). [Simone Ruggieri]

MATTEO MARCHESINI, *Casa di carte. La letteratura italiana dal boom ai social*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 275.

Casa di carte è l'ultima raccolta di saggi di M., critico, poeta e romanziere, che segue di cinque anni il precedente *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia* (Macerata, Quodlibet, 2014). La storia editoriale di questo libro è, come ricorderà chiunque frequenti un minimo il *lit-web* italiano, piuttosto accidentata: previsto inizialmente in uscita per Bompiani nell'aprile 2018, il testo non era poi stato pubblicato perché M. aveva rifiutato di omettere, come richiestogli da Antonio Franchini, le pagine assai critiche su Antonio Scurati, Antonio Moresco e Giuseppe Montesano, autori della medesima casa editrice. Questa rottura è stata tanto più inaspettata in quanto improvvisa, essendo arrivata a bozze chiuse, copertina pronta e data di uscita fissata. M. aveva, all'epoca, denunciato l'accaduto sui social, dando il via a numerose discussioni e riprese online. È dunque un sollievo vedere che il libro ha trovato sede nel catalogo di un editore altrettanto prestigioso e forse anche più attento, come il Saggiatore; ed è un piacere constatare che né autore né editore sono tornati su questa spiacevole vicenda a fini promozionali, il che testimonia,

casomai ce ne fosse stato bisogno, la serietà di entrambi.

Come il volume precedente, *Casa di carte* raccoglie interventi usciti negli ultimi anni su giornali, riviste e volumi collettanei, e riprende tre pezzi di *Da Pascoli a Busi* (uno su Umberto Saba, e due satire sugli intellettuali e i poeti del Novecento, su cui si tornerà poi). La divisione del materiale segue criteri più o meno cronologici: dopo una premessa in frammenti, si apre una prima sezione su autori del secondo Novecento e del Duemila (Bassani, Carlo Levi, Morante, Pasolini, Fortini, Ottieri, Calvino, La Capria, Rea, Arbasino, Cavazzoni, Fiori, Siti); una seconda su «tre ingiustizie del canone», in cui M. propone rilettture e rilanci di autori a suo parere ingiustamente sottovalutati dalla critica (Foscolo, Saba, Casola); una terza sezione dedicata invece a modelli di saggismo letterario (Cases, Garboli, Baldacci, Berardinelli); e la quarta sezione, quella della discordia con Bompiani, che contiene satire, imitazioni, parodie e stroncature di autori del passato prossimo e dell'immediato presente. In chiusura, viene proposto «un esempio di critica tematica» su letteratura e vergogna.

Il materiale, come si vede, è vario, e denuncia la natura di raccolta, e non organica, di questo testo. Ciononostante, ci sono almeno un paio di costanti argomentative che ricorrono di saggio in saggio – il tentativo di svelare la falsa coscienza del letterato italiano passato e presente; e l'intenzione programmatica di rovesciare i canoni letterari del nostro Novecento, imposti «col braccio armato dei programmi universitari» (p. 135). Dalla prima viene l'insistenza di M. su autori che rifiutano l'integralismo ideologico (Bassani, Calvino, Arbasino), o lo abbracciano ereticamente e con disperazione (Fortini), opposti al modello del letterato-chierico politicamente impegnato e partitamente schierato che ha fatto e continua a fare danni gravi e ingentilissimi. Al contrario, M. puntualizza saggiamente che «l'unico impegno dello scrittore è la massima aderenza ai suoi oggetti. Il resto è un impegno che gli si richiede in quanto essere umano, come lo si richiede a tutti gli uomini», mentre «chi confonde l'atto di scrivere con l'atto di portare il proprio aiuto in una mensa per cittadini poveri è un impostore» (p. 14).

La seconda costante che attraversa il testo

è invece non tanto la tensione alla creazione di un contro-canone, quanto un suo sommovimento interno, che passa attraverso un ampio spazio dedicato ad autori (presunti) minori, se non altro nei summenzionati programmi universitari (Rea, La Capria...), rivisitazioni critiche di autori invece ampiamente canonici, ma forse per i motivi sbagliati (è il caso del saggio su Calvino, sottratto tanto all'idolatria dell'accademia e della scuola quanto alla facile iconoclastia dei suoi detrattori presenti), e ridimensionamenti polemici di autori intoccabili, tra i quali spicca, per il numero di riferimenti, Gadda. Si tratta, come nota bene l'autore, non di riscrivere la storia o di imporre percorsi alternativi, ma di «capire di cosa sono sintomo, a livello non solo letterario ma culturale e sociale [...] la repentina rimozione di un autore, la monumentalizzazione di un altro [...]», lo sbiadire di un classico nelle aule di scuola, l'ipertrofica bibliografia accumulata su un contemporaneo e l'inerzia esegetica mantenuta su un nome al quale in apparenza si tributa più o meno la stessa stima» (p. 128).

M., da grande lettore dei classici quale è, dà il meglio di sé sugli autori del Novecento, o su un monumento del nostro presente letterario come Siti. Tra i profili della prima sezione, spiccano per profondità e complessità quelli su La Capria, Rea, Cavazzoni e Siti; e il pezzo su Arbasino «ritratto con il suo stile» è un commento in forma di imitazione insieme critico, partecipe e appassionato del meglio e del peggio dello stile di Arbasino. Il saggio su Saba, ancora, è ammirabile per ispirazione e profondità di lettura. La prosa di M., nei suoi momenti migliori, è nitida e rigorosa, affollata di *callidæ iuncturæ* che si fanno foriere di grandi aperture ermeneutiche. La scrittura di Siti, per esempio, è definita «insieme bulimica e stenografica» (p. 124) – una scelta aggettivale ossimorica, evocativa e allo stesso puntuale che descrive con rara precisione lo stile sitiano. Ma gli esempi si sprecano, e chiunque abbia un interesse, accademico o personale, in qualcuno degli autori summenzionati dovrebbe procurarsi questo volume, e rileggerlo con la lente attenta di M.

Uno dei problemi del libro (perché, sfortunatamente, ce ne sono diversi) è che non sempre la penna di M. è così felice, o meglio, non sempre M. sembra avere voglia di insistere e di spiegarsi, accontentandosi del riassun-

to commentato (come per Bassani) o del bozzetto. Cosa dice per esempio il profilo di Fortini, due pagine e mezza in cui, partendo da una lamentela su letteratura e impegno nel Ventunesimo secolo, si passa a due versi fortiniani commentati in poche righe e a «un brano quasi sconosciuto su Paolina Leopardi» – cosa dice a chi non conosce nulla di Fortini, e cosa aggiunge a chi invece lo conosce già? Qual è il pubblico di queste pagine, qual è il loro scopo? Perché, se è vero che questi saggi nascono come articoli di giornale, quello che si ha tra le mani non è l'inserto culturale del *Foglio*, ma un libro. Verso la fine del pezzo su Calvino, il lettore si trova stupefatto davanti a questa affermazione: «A questo punto il mio discorso dovrebbe allargarsi e verificare nel dettaglio i suoi presupposti; invece è ora di chiuderlo, e quindi non mi resta che tentare un riassunto molto approssimativo» (p. 56). Difficile non chiedersi perché sia ora di chiudere il discorso, dal momento che si stenta a crede che il Saggiatore faccia problemi per qualche pagina in più; le scuse per il poco spazio a disposizione vanno bene sui quotidiani o alle conferenze, ma sono ingiustificabili in un libro. Ancora, e a questo proposito, disturbano un po' certe ripetizioni (lo stile di Manganelli è sempre «mantecato»; e per due volte si ricorda la perfida sentenza di Raboni per cui Pasolini era stato poeta in tutto fuorché nelle sue poesie) che danno l'impressione di trovarsi davanti a saggi nati d'occasione e rimasti tali, non amalgamati in un volume unico.

Anche i processi summenzionati (il disvelamento della falsa coscienza e il sovertimento del canone) presentano non poche problematicità, dal momento che passano attraverso giudizi spesso tracciati con frettoloso sarcasmo e ansia liquidatoria. È il caso, lampante, di Gadda, che riappare in svariati saggi come pietra di paragone negativa, come autore ingiustamente incensato da una critica troppo disposta a scambiare l'ornamento e la goliardia per complessità satirica; un autore su cui, per esempio, a proposito delle sue critiche a Foscolo, si dice che «a vituperare il primo sterniano d'Italia, capace di fine umorismo e di satire acute, è un ultimo nipotino di Sterne che ha ridotto la divagazione ad alibi e l'umorismo a un vocabolaresco spirito di patata, nascosto ma non riscattato dai fioriti involucri formali» (p. 130). Un giudizio simile po-

trebbe anche essere condivisibile, volendo: ma non è un po' frettoloso? Altrove si dice che «quando Gadda tira il fiato tra un virtuosismo barocco e l'altro, ecco che spuntano fuori la goliardia e il dannunzianesimo» (p. 135). Forse è vero, ma senz'altro è indimostrabile, perché nessun saggio è dedicato a spiegare il perché e il percome di questa sopravalutazione e del necessario ridimensionamento di Gadda (e già in *Da Pascoli a Busi*, una «Antigaddiana» era relegata in due pagine secche – una e mezza se si conta lo spazio bianco sotto il titolo). In un altro passaggio, il lettore può trasecolare davanti alla rapidità e all'acuta ed elegante superficialità con cui vengono messi insieme e liquidati autori vastissimi e diversissimi come Eco, Derrida e Severino, nei quali, secondo M., «quell'attitudine a mettere in relazione i fenomeni più diversi che, se utilizzata bene, è un tipico segno d'intelligenza saggistica, diventa un modo per eludere le differenze, e per affogare ogni oggetto in un'oratoria uniformemente irenica o minacciosa, divulgativa o barocca» (p. 185). Insomma, quando M. definisce quella di Arbasino, acutamente, «un'esattezza negligente da surfista» (p. 94), verrebbe da dire che l'espressione non starebbe male, a tratti, nemmeno a lui.

Questo problema ha a che fare naturalmente con l'orizzonte epistemologico entro cui M. si pone – o meglio, con la natura manifestamente anti-accademica della sua postura. È significativo che il libro si apra con una sezione, intitolata "Humanities", composta da aforismi, battute, brevi paragrafi argomentativi e satireggianti, in cui l'intento di somigliare a Kraus o a certo Arbasino si unisce all'abilità di M. di «battutista» sui social. Scrivo queste parole senza ombra di ironia: M. ha una grande capacità comica che pratica spesso online, e i suoi motteggi sono spesso di rara eloquenza (strepitoso per esempio questo Valéry 2.0, riadattato sulle ansie di impegno civile declinato giallisticamente della nostra letteratura: «Mi rifiuto di scrivere "Il narcotrafficante uscì alle cinque"», p. 12). Allo stesso tempo, questo procedere per suggestioni e battute indica già in apertura che quella che si pratica è una critica diversa da quella universitaria, con meno pretese positivistiche ma più libera e fluida. È molto eloquente che il libro cominci proprio con un attacco ai gesuitismi della critica accademica,

alle sue formule ripetitive e alle sue tassonomie di comodo: «L'angelo della storia ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una montagna di tesi, monografie e manuali critico-filosofici, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua interpretazioni idiote di Walter Benjamin e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare la morta verità dei testi e ricomporre un discorso sensato. Ma una tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine universitarie e del citazionismo imbecille sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo *humanities*, è questa tempesta» (p. 11). È eloquente anche, e non in senso positivo, che nel libro non si torni mai su cosa queste *humanities* siano, e perché siano tanto perniciose.

Quello di M., insomma, vuole essere un saggismo libero dalle maglie retoriche spesso insopportabili della critica universitaria (bibliografie, note a margine, *peer review*), e dalle sue categorie ermeneutiche, dal momento che con la dicitura inglese di *humanities* immagino che l'autore intendersse attaccare la diffusione «di moda» dei *cultural studies* nella critica letteraria contemporanea (ma, a proposito di falsa coscienza, mi chiedo se immagina quanto si trovi d'accordo con buona parte degli accademici di questo paese). I modelli che indica per il proprio lavoro (Cases, Garboli, Baldacci e Berardinelli) sono esempi di una tradizione di indagine saggistica alta, profonda, e molto personale – una tradizione che non mi sognerei mai di definire meno che illustre, e nella cui scia M. si pone spesso con grande successo. Allo stesso tempo, c'è forse qualcosa di nevrotico nei continui attacchi all'accademia che affollano il libro e nel loro inusitato rancore, tanto più che, di nuovo, non si accompagnano ad un'analisi ragionata della presunta crisi dei nostri studi umanistici, ma si risolvono in tirate denigratorie più astute che intelligenti: «I dipartimenti universitari nei quali, con l'aria di ricordare un'ovvietà, si ripete ogni giorno che ormai la biblioteca di Monaldo è esplosa da secoli, e che quindi il canone è fatalmente plurale, sono gli stessi che sfornano eserciti di diligenti tecnocrati dell'umanesimo il cui retroterra di letture è più uniforme di quello dei dotti scolastici medievali: Bachtin, Auerbach, Benjamin, Barthes, Genette, Jameson, Said, Orlando, Moretti... Per capire la natura pato-

logica degli odierni «studi letterari», questo sintomo basta e avanza» (p. 19).

Questi attacchi sono tanto più sospetti perché M. li fa sempre a porta vuota, per così dire: senza fare mai nessun nome, senza prendersela mai in maniera esplicita con nessun accademico recente, ma al massimo qualcuno convenientemente defunto da decenni. Si ravvisa forse un'ombra di qualunque in questa continua schermaglia con gli anonimi *professoroni*, che non è poi suffragata da un'argomentazione che non sia satirica. Come scrive M. stesso parlando di Berardinelli, «le sue polemiche apparivano troppo generiche, troppo asistematiche e povere di proposte» (p. 181). Di nuovo, questo può valere in pieno anche per la saggistica di M., che tanto sa andare a fondo nel penetrare l'opera degli autori, quanto rimanere sul vago quando si tratta di argomentare uno sdegno o un rifiuto.

Quanto detto finora riappare in maniera macroscopica nella parte dedicata a satire, stroncature e pastiche, che costituiscono la parte più succosa e sapida del volume, ma che mettono in luce tutti i limiti e la superficialità dell'argomentare di M. quando parla di qualcosa che non gli piace; ed è sintomatico che questi limiti appaiano proprio in pezzi su cui M. punta molto, e a cui la sua fama (online e cartacea) di stroncatore è legata. È singolare anche la presenza di un pezzo come «Tre luoghi comuni del presente confutati dal passato», in cui tre «vizi» individuati da M. (l'ammirazione accademica per Celati; il putinismo; la nostalgia per i partiti di massa) sono smontati tramite la giustapposizione di citazioni di autori e filosofi del passato, con un procedimento che è, a ben pensarci, eminentemente facebookiano – basta aprire la home del sito per trovare lunghe citazioni di grandi maestri a commentare la pochezza del presente, magari già direttamente sotto forma di foto con didascalia. Vale la pena di notare, per inciso, che la sezione contiene due pezzi abbastanza noti di M., e già usciti in *Da Pascoli a Busi* («Intellettuali tipici del XX secolo», «Il poeta Bovary»): tanto importante è la polemica per M. che diviene opportuno addirittura riproporre due vecchi successi per ripolpare la sezione.

Da un lato, M. smonta, giustamente e con intelligenza, alcuni miti del panorama letterario italiano, come quello del «Grande Romanzo Definitivo» (e dunque Lagioia, Scurati,

Genna, Wu Ming, Scarpa): pagine di doverosa cattiveria sono dedicate alle enfatiche tiriter moreschiane o alla *Ferocia* di Lagioia (in cui «a una gattopardesca *dynasty* pugliese è giustapposta qui una scrittura che si vorrebbe sofisticata e allucinata, ma che è solo rigida e decorativa», p. 206), o di giusto e ponderato ridimensionamento alla scrittura di Michele Mari.

Allo stesso tempo, M. si lancia in accuse a categorie concettuali complesse che vengono risolte confusamente in poche righe. Parlando della «retorica della dismisura», quindi, e dunque di un altro male endemico della letteratura italiana recente, M. mette insieme Thomas Bernhard e Aldo Busi, Carlo Emilio Gadda e Jacques Derrida, David Lynch e Carmelo Bene, Giorgio Agamben e Slavoj Žižek, Lars von Trier e Antonio Moresco, David Foster Wallace e Roberto Bolaño, Giorgio Manganelli e Michele Mari (p. 200). Ora, va da sé che chiunque conosca appena un po', per dire, Foster Wallace e Bolaño sa quanto siano diversi e quanto, pur essendo coetanei, appartengano a generazioni dello stile e dello spirito diverse; per tacere di Aldo Busi e David Lynch.

Subito dopo, M. utilizza come esempio un paragone a dir poco spericolato tra Bolaño e Moresco: «Ad esempio. Sia il talentuoso Bolaño sia il bovarista Moresco (che più alza i toni con intenti nietzschian-celiniani più somiglia a Tonino Di Pietro) si ritraggono come eroi impegnati a giocarsi nella Letteratura la Vita intera [...] e soprattutto si ritraggono impegnati a sfidare, con le loro scritture luttuose, antieconomiche e grandiose, una cultura che a loro dire accetterebbe soltanto i libri angustamente impeccabili di chi non rischia nulla» (p. 201). Chi conosce il lavoro di Bolaño potrebbe obiettare che, al contrario, pochi autori hanno recuperato la leggibilità e la narratività del romanzo tradizionale come Bolaño, buona parte dei cui libri, peraltro, è singolarmente breve, e che quindi i suoi testi non si leggono «come poemi o raccolte di aforismi», come scrive M. più avanti (p. 239); che quasi mai Bolaño si ritrae mentre fa qualcosa, e che quasi mai magnifica la letteratura come sostituzione della, o alternativa alla, Vita (sic); e che nelle sue opere, anzi, la Storia interviene *sempre* a mettere la parola fine alle elucubrazioni masturbatorie dell'invenzione letteraria, e che la letteratura, se pure resta

un mistero insondabile, non salva e non assolve. Dicevo: *si potrebbe* obbiettare tutto questo, e invece non si può, perché a queste frasi su Bolaño non seguono commenti o spiegazione, se non un rapido confronto con Miller, quantomeno gratuito, per passare a parlare della legione dei fanatici di Moresco, e poi più nulla. Non avrei nulla da obbiettare se avessi letto queste parole su un giornale, in cui brevità e velocità sono d'obbligo; ma le ho lette in un libro che si vuole saggistico, non giornalistico, e dunque brevità e velocità potevano e dovevano essere evitate, nel rispetto del lettore.

Mi rendo conto che i paragrafi precedenti sono forse eccessivamente duri col lavoro di M., che è e resta una punta di insolita qualità in un panorama, quello saggistico (accademico e non), che tende a non regalare grandi emozioni. Tuttavia, sento che questa durezza non è ingiustificata, perché troppo spesso nei saggi di *Casa di carte* si ha la sensazione di trovarsi davanti a giudizi che andavano argomentati meglio, a paragoni che andavano sviluppati, a satire che avrebbero dovuto appoggiarsi anche su un'analisi più stringente, a cose scritte a tirar via, magari perfette per la loro destinazione iniziale, ma poco adatte a un volume di critica; e questa insoddisfazione è tanto maggiore nel vedere, nello stesso volume, di cosa l'acume critico di M. è capace. Nel riprendere un saggismo novecentesco e personale, M. compie una scelta che gli permette di raggiungere risultati eccellenti e con pochi paragoni nel contemporaneo: ma deve stare attento agli eccessi e ai rischi che questa libertà comporta. [Marco Malvestio]

CARLO TIRINANZI DE' MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 320.

Basta sfogliare la lunga bibliografia posta a termine del lavoro per rendersi conto dell'altezza del compito che T. si è assegnato, accostandosi alla stesura di questa panoramica sulla narrativa italiana dell'ultimo trentennio. E scorrendo le pagine, si incontrano effettivamente tutti i problemi che un'operazione del genere comporta, e che l'autore stesso ammette: su tutti, la necessità di non declassare

lo studio a un semplice elenco di nomi ritenuti più o meno rilevanti. Ostacoli resi forse ancor più ardui dall'esplosione narrativa degli ultimi anni, che ha visto il genere del romanzo prendersi sempre più il centro della scena letteraria, nell'ambito di un progressivo aumento del numero di pubblicazioni annuali. Ma tralasciando queste problematiche probabilmente insormontabili, l'obiettivo di fondo ci sembra raggiunto: gli sforzi dello studioso di fornire una mappatura dei romanzi dei tre decenni in considerazione sono sorretti da alcune chiavi metodologiche che gli consentono di assolvere al compito in modo brillante, e che sono esposte nel corso della trattazione.

La prima chiave: *Il romanzo italiano contemporaneo* si discosta da altri libri sulla contemporaneistica italiana (dall'ormai celebre *Ipertmodernità* di Donnarumma al più recente *La letteratura circostante* di Simonetti) perché T. riesce a trovare il giusto equilibrio tra il rigore dello storico letterario e quello del critico. Il suo obiettivo è tracciare un'evoluzione storica e ideologica insieme; da qui l'attenzione anche a generi e forme narrative di minor fortuna e le notazioni critiche volte ad analizzare al meglio i romanzi che finiscono sotto la sua lente, o perlomeno a dare spunti agli specialisti per affrontarli da nuovi punti di vista. Ogni parte del libro comincia con un riepilogo dei più importanti avvenimenti storici accaduti nel periodo in questione, e anche per quanto riguarda la letteratura sfoggia un'inasuale attenzione alla ricezione da parte del pubblico e ai mutamenti dei rapporti di forze nel campo letterario. I saggi che seleziona dal dibattito critico, soprattutto riguardante gli anni Zero, sono integrati coerentemente in una trattazione che li pone in dialogo l'uno con l'altro.

È dalla notifica di una "rivoluzione" dei rapporti letterari che prende le mosse la sua disamina: nell'introduzione, infatti, si soffrema sulla descrizione della nascita – con diversi decenni, se non secoli di ritardo – di una *koiné* romanzesca in Italia. Questa nuova comunità è fondata principalmente, secondo T., su tre aspetti: il primo, la caduta dei confini tra cultura alta e cultura bassa, tipica del postmodernismo, che l'autore legge come crollo di due *koiné* precedenti caratterizzanti la cultura italiana (quella del «romanzo sperimentale» e quella del «romanzo medio»); il secondo, l'esclusione dall'orizzonte letterario

di primo piano dello sperimentalismo; il terzo, la fine del cosiddetto «canone del proibito», ovvero la tendenza a non reputare più l'innovazione e l'originalità come caratteristiche qualitative peculiari per l'apprezzamento artistico di un'opera. A partire da questa situazione, nella prima parte analizza le varie istanze letterarie che emergono nel corso degli anni Ottanta, delineando un quadro complesso e fertile.

Sebbene l'affresco sul decennio del “riflusso” punti soprattutto sugli autori principali del periodo, non manca di esaminare scrittori e opere che diventano seminali per ciò che seguirà. E in effetti, come ulteriore chiave per delineare il metodo con cui conduce la sua analisi, T. utilizza una metafora scientifica: «[è detta] “punteggiatura” quella dinamica macroevolutiva per cui si assiste a un improvviso incremento della variabilità genetica in un lasso di tempo abbastanza breve [...], cui segue una fase di “stasi” priva di grandi mutazioni» (p. 29). Degli anni Ottanta mette in evidenza, per l'appunto, le forme più «produttive» nel vasto panorama del periodo, tra cui spicca il romanzo storico, il cui successo segna la seconda metà del decennio; al tempo stesso, mette in evidenza il carattere iperletterario di alcune opere, segnalando uno scontro fra testi che mirano a una bassa finzionalità e testi che invece ostentano la propria natura letteraria, scontro che segnerà più marcata mente i decenni successivi.

Nella seconda parte, quella sugli anni Novanta, l'autore pone l'accento sulla nascita del cosiddetto “secondo tempo” del postmodernismo italiano, i Cannibali, la letteratura pulp e quella di genere, la non fiction. Per l'autore, tutto ciò è il frutto dei mutamenti e della familiarizzazione degli scrittori con ciò che è accaduto nella nostra letteratura durante il decennio precedente; molte di queste trasformazioni trovano la loro origine nel modificato rapporto tra scrittori e pubblico (e, più in generale, tra letteratura e società) e nell'adozione, in ambito letterario, di tecniche e procedimenti tipici di altre espressioni artistiche, come la crescente attenzione al montaggio narrativo e l'incorporamento di fotografie e immagini nei libri. Come già detto, si rinnova e inasprisce il conflitto tra iperfinzionalità e iperrealismo, che trova sfogo in alcuni aspetti «particolarmente significativi [...]: l'idea che il romanzo possa render con-

to di aspetti della realtà senza far ricorso al realismo; la fiducia dei narratori nel proprio medium; la preminenza [...] di una nuova cultura a sfondo pop» (p. 114). Alla luce di questo mutamento ideologico, T. ripercorre i protagonisti della narrativa anni Novanta, tratteggiando velocemente ma con efficacia la parola dei Cannibali, indagando il campo del noir italiano e volgendo lo sguardo al postmodernismo italiano (di cui eleva a campione Michele Mari). Sul versante opposto, invece, ricostruisce la genesi della non fiction, che inizia a riscuotere un certo successo alla fine del decennio.

Nell'ultima parte, dedicata agli anni Zero, T. constata che nel corso del primo decennio del nuovo secolo si assiste a una fase quasi manierista delle innovazioni esposte nei capitoli precedenti. In particolare, evidenzia il declino dell'*high postmodernism* e riprende l'idea di Donnarumma di un “ritorno alla realtà” da parte degli scrittori, problematizzandolo anche alla luce delle dichiarazioni di poetica di vari autori (Wu Ming, Lagoia). E citando Giglioli, elabora due poli letterari: «sembra infatti che la *koiné* letteraria degli anni Zero si organizzi intorno a due diverse modalità narrative: una che aderisce agli eventi insistendo sulla propria *veridicità* [...], un'altra che evidenzia la *convenzionalità* su cui si basa la narrativa d'invenzione» (p. 190). Così, esamina dapprima i dispositivi letterari a disposizione degli scrittori in questa fase: marche, oggetti d'uso quotidiano, personaggi e luoghi reali, strumenti finalizzati a conferire ai testi che li ospitano “effetti di vero”; dopodiché, conclude il suo percorso esaminando tre testi da lui indicati come esemplari per l'equilibrio tra forma e tema da essi raggiunto: *Resistere non serve a niente* di Walter Siti, che «trasforma» il realismo alla luce delle «tensioni tra vero e falso» (p. 236); *L'ubicazione del bene* di Giorgio Falco, i cui racconti segnalano che «la dimensione sociale, collettiva della vita di paese [...] è una finzione» (p. 238); *Piove all'insù* di Luca Rastello, in cui «il bisogno di uno sguardo comprensivo è restituito dalle dorsali metaforiche [...] e tematiche [...], ma esse trovano forma e realizzazione solo all'interno di una struttura pienamente romanzesca» (p. 255).

Il lavoro si chiude con un epilogo che prova a fornire una primissima elaborazione di alcuni aspetti della narrativa anni Dieci, anche

se, come scrive l'autore stesso, è priva di «alcuna pretesa di sistematicità»: si segnala soprattutto una sorta di «manierismo [...] per cui il recupero di forme e stilemi romanzeschi è vissuto senza strappi o drammi» (p. 258), e un'avanzata dell'intermedialità, con l'elevazione culturale di forme narrative precedentemente confinate nella cultura bassa, come ad esempio la serialità televisiva.

In sostanza, il lavoro di T. si distingue per il merito di avvicinare un tema così complesso e variegato. Il lavoro è ammirabile per la qualità e la precisione delle analisi proposte; questo, assieme alla visione di fondo dell'evoluzione letteraria che traspare dallo studio identifica questo lavoro, probabilmente, come uno dei più seri tentativi di riorganizzare il discorso critico su un arco temporale che ha visto la letteratura cambiare profondamente, e con essa tutto ciò che le ruota attorno. [Simone Giorgio]

linguistica italiana dai suoi albori, con particolare attenzione alle vicende e ai fattori sia linguistici sia extra-linguistici che hanno permesso alla lingua italiana di diventare lingua nazionale.

Con l'occasione dell'uscita dell'ultima edizione completa dei Siciliani e dei Siculo-toscani (*I Poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 2008), l'autore affronta uno dei temi cari alla sua produzione, nel breve contributo *I Siciliani*. Pur nell'apprezzamento della pregevole edizione, lo studioso non manca di notare alcune piccole incongruenze (soprattutto di natura ecdotica, a p. 23) e lievi mancanze (in particolar modo riferendosi alla ricchezza di note intra- e intertestuali che a volte non lascia il dovuto spazio alla necessaria esegeesi, p. 25).

Il terzo saggio della raccolta (*Cultura e lingua a Milano nel Trecento*) delinea l'evoluzione della situazione culturale della Milano viscontea, individuando nel passaggio del Petrarca verso la metà secolo (1353-1361) uno dei fattori che influirono sulla maggior vivacità culturale registrata nella seconda metà del Trecento, pur senza manifestazioni di spicco, che rivelano la Milano del sec. XIV quale «centro di cultura e di arte complessivamente modesto» (p. 40).

In *I prodromi teorici della prima edizione del Vocabolario della Crusca*, l'autore analizza le circostanze teoriche che portarono alla redazione della «prima Crusca»: la soluzione bembiana della questione cinquecentesca della lingua, il fiorentinismo vivo dell'Accademia fiorentina e, con la sua proposta di una distinzione concettuale fra lingua e stile, il tentativo di conciliazione fra le due tesi ad opera di Benedetto Varchi, la cui lezione ebbe fondamentale importanza per la riflessione e la prassi di Borghini e di Salviati.

Il quinto saggio è un omaggio ad alcuni fra *Gli studi sul Settecento di Gianfranco Folena*: quelli sulla lingua di Goldoni, sull'italiano di Voltaire e di Mozart, il *Rinnovamento linguistico del Settecento italiano e i Lombardismi tecnici nelle "Consulte" del Beccaria*.

Nel sesto scritto del volume (*Manzoni e i manzonisti*), l'autore sottolinea come le teorie di Manzoni e dei suoi seguaci abbiano avuto un positivo influsso teorico e pratico negli svolgimenti della storia della lingua italiana, per quanto, nella contrapposizione Ascoli-Manzoni sulla questione dell'unità

LINGUISTICA ITALIANA

A CURA DI MARCO BIFFI

MAURIZIO VITALE, *Divagazioni linguistiche seconde. Saggi, commemorazioni e ricordi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 140.

Il volume, seguito della miscellanea di scritti *Divagazioni linguistiche dal Trecento al Novecento* (Firenze, Franco Cesati, 2006), raccoglie un gruppo di undici saggi di argomento storico-linguistico, sparsi o inediti, e un insieme di tre commemorazioni e due ricordi, tenuti dall'autore in momenti diversi della sua attività scientifica.

Il primo saggio, dal titolo *La lingua italiana e l'unità nazionale*, affronta il tema del rapporto fra lingua e identità, scorrendo la storia

SPE.D. ABB. POST./45%
Art. 2 comma 20/B/legge 662/96 filiale di Firenze
in caso di mancato recapito inviare all'Ufficio P.T. di Firenze CMP,
detentore del conto, per restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa

€ 100,00