

Recensioni

॥ *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, Actes du colloque international (Aix-en-Provence, 21-22 janvier 2011), éd. par P. Abbrugiat, numero monografico di "Italies", XVI, 2012, 677 pp.

La rivista francese "Italies" dedica un ponderoso numero monografico (xvi, 2012) a raccogliere gli atti del convegno *La plume et le crayon. Calvino, l'écriture, le dessin, l'image*, organizzato dal Centre Aixois d'Études Romanes (CAER) nei giorni 20-22 gennaio 2011, presso l'Università di Aix-Marseille. Gli obiettivi delle giornate di studio sono esposti in sede preliminare dalla curatrice, Perle Abbrugiat, che firma anche due dei trenta saggi contenuti nel volume: l'introattivo *Graphismes calviniens* (pp. 3-23) e "Tutto in un punto". *Un point, c'est tout* (pp. 79-93), inserito nella prima sezione degli atti (*Des textes à lire entre les lignes*, pp. 29-162). Spiega Abbrugiat che il convegno – al cui comitato scientifico hanno preso parte, tra gli altri, Mario Lavagetto, Claudio Milanini, Anna Dolfi e Giovanni Tesio (p. 8) – fu pensato per mettere a fuoco «la parenté de l'écriture calvinienne et du dessin dans la représentation du réel, et de mettre au jour le rapport entre Calvino et les artistes de son temps» (p. 5). Se il legame tra l'opera calviniana e determinate tradizioni letterarie, prosegue la curatrice, ha costituito negli anni uno spazio ampiamente frequentato dalla critica, lo stesso non si può dire del dialogo dello scrittore con le arti visive

– di qui la scelta del nucleo tematico attorno cui articolare gli interventi. Non si è trattato, tuttavia, di procedere a una semplice catalogazione delle fonti iconografiche, né di fornire una mappa dei luoghi calviniani in cui il dialogo con le arti visive appare più limpido; si è piuttosto incoraggiata l'analisi di «tous les graphismes calviniens: les géométries intérieurs de Calvino, ses structures mentales et scripturales, ses images de préférence appartenant à d'autres créateurs et métabolisées dans ses textes...» (p. 22).

A queste premesse, la cui traduzione in termini pratici (o scientifici) può non apparire immediata, fanno seguito gli altri ventinove saggi della raccolta. Si parte con il contributo di Brigitte Urbani, «*Il Visconte dimezzato* de *Cellini à Zorro* (pp. 29-48): facendo tesoro di un indizio contenuto in una pagina di Calvino su Carlo Collodi – «alla letteratura italiana è mancato il romanzo picaresco (forse solo la *Vita* del Cellini potrebbe essere chiamata a riempire la casella)» (I. Calvino, *Carlo Collodi, «Pinocchio»* [1981], in Id., *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 801-2) –, l'autrice ritrova nell'autobiografia di Benvenuto Cellini quella che potrebbe essere la prima matrice figurativa del *Visconte dimezzato*: durante il Sacco di Roma, l'artista centrò un soldato spagnolo con un colpo di cannone, spaccandolo in due – «si vidde il ditto uomo diviso in due pezzi» (B. Cellini, *Vita*, a cura di E. Camesasca, Rizzoli, Milano

2007, p. 174). Il riscontro, notevole, motiverebbe la ricerca di altri accordi visuali o semplicemente narrativi tra il romanzo di Calvino e la *Vita* dello scultore; ciò che accade, in effetti, sebbene l'indagine di Urbani tenda a scongiurare i rischi di un accanimento esegetico (pp. 37-42; che Cellini e Calvino convergano nel fornire immagini «souvent animalisées» di certi personaggi, come si illustra alle pp. 40-1, mi pare tuttavia un rilievo non decisivo). Meno convincente, perché basata su raffronti troppo vaghi (o su alcune scelte di prospettiva discutibili), è invece la seconda parte del saggio (pp. 41-6). A giudizio dell'autrice, la ripetitività esibita da Calvino nel *Visconte* ricalcherebbe la logica figurativa dei fumetti, in cui «chaque fois que le même personnage apparaît, il est forcément [...] représenté avec les mêmes traits et figé dans la même attitude» (p. 41). Ma quando Calvino spiega che «la tecnica della narrazione orale nella tradizione popolare risponde a criteri di funzionalità», cioè «trascura i dettagli che non servono ma insiste sulle ripetizioni» (dalla seconda delle *Lezioni americane*, *Rapidità*, menzionata da Urbani a conforto della sua lettura), si riferisce evidentemente (ed esplicitamente) a un tratto tipico di tutte le letterature popolari in quanto esperienze vincolate, per l'appunto, a una trasmissione non scritta: la celebre *tecnica formulare* – l'accordo sistematico, cioè, tra determinati epitetti e determinati personaggi, utile alla memorizzazione delle storie.

Il capitolo *Visibilità*, dalle *Lezioni americane*, è forse il luogo calviniano più citato nella raccolta di studi (e si capisce perché); soprattutto il passo in cui Calvino rivela che è da «un'immagine visuale» – espressione forse non felicissima – che i suoi racconti traggono la prima matrice (lo stesso è ripetuto nella *Postfazione a «I nostri antenati»*). Dall'*immagine visuale* prende le mosse, perciò, anche la riflessione di Judith Obert sul *Cavaliere inesistente* (*L'écriture du corps dessiné*, pp. 49-

76). L'obiettivo è ambizioso: «L'approche charnelle de l'écriture comme dessin nous permettra de montrer comment un corps objet d'écriture est porteur de sens et dévoile les desseins cachés de l'auteur» (p. 60). L'autrice si sofferma quindi sui giochi figurativi e concettuali alimentati, quasi automaticamente, dall'invenzione del non-corpo di Agilulfo (pp. 60-9) e del suo «reflet inversé», Gurdulù (pp. 69-72); interessanti le pagine sulle schiere dei paladini, dietro la cui fisionomia Obert riconosce il modello di *drôleries* proto-surrealista («Calvino crée des êtres fantastiques, que l'on pourrait trouver dans des toiles de Bruegel, de Bosch ou de Savinio»: p. 74). Perle Abbrugati, rileggendo *Tutto in un punto* (pp. 77-93), mette a frutto alcune intuizioni di Mario Barenghi (si veda *Italo Calvino, le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 115-6) ed entra nel vivo dei paradossi – narrativi, descrittivi – cui dà vita lo scritto calviniano. Pur con qualche ingenuità («comme expression du féminin italien, [il personaggio di Ph(i)Nk_o] va exprimer un désir tout italien de gourmandise et d'altruisme, autrement dit d'amour», pp. 85-6), l'autrice coglie il nesso che nel racconto unisce *creazione* e *nostalgia* (p. 88), e ne ricerca le occorrenze in altri testi di Calvino (pp. 88-93); gli sviluppi meta-narrativi di tale intreccio si impongono da sé: «Tout artiste ne se perd-il pas dans le processus de la création improbable dont il accouche?» (pp. 88-9). Ai motivi e alle tecniche dell'*ekphrasis* è dedicata l'ampia rassegna di Sandrine Granat-Robert, *Icasticità des «Città invisibili»* (pp. 95-120); segue il saggio di Luisa Bianchi (*Il grafico e la mappa. Astrazioni e deduzioni in «Ti con zero»*, pp. 121-40), in cui si indaga con buona perizia esegetica – pregio non diffusissimo tra i contributi della raccolta – la resa narrativa dei paradossi spazio-temporali che costituiscono il cardine ideologico di *Ti con zero* (si vedano in particolare le analisi proposte da p. 128 in poi). Chiudono la prima parte del volume le osservazioni di Agnès Morini sulla strategia rappresenta-

tiva di *Palomar* (*La géométrie de Monsieur Palomar*, pp. 141-62).

Le trait de Calvino (pp. 165-273), seconda sezione degli atti, prende corpo a partire dall'*Intervista impossibile a Calvino* di Silvio Perrella (pp. 165-76): assumendo i panni della lettore di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Perrella prova a ripercorrere, con leggerezza, i motivi autobiografici sparsi nell'opera calviniana. Denis Ferraris (*Le monde dans un regard*, pp. 177-98) apre la sua analisi dando notizia del divenire redazionale della *Spirale*, dodicesimo testo delle *Cosmicomiche* – ma la doppia conclusione del racconto, annunciata in apertura (p. 179), non è poi oggetto di ulteriori approfondimenti. Il saggio di Ferraris si indirizza invece verso spazi concettualmente impervi: «La finalité de cette contribution est d'examiner les origines possibles et les caractéristiques de la longue relation que Calvino entretient avec les phénomènes et les notions d'image, de simulacre, de représentation» (dal *résumé* posto in calce al volume: p. 668). Un accordo sottile lega l'intervista di Perrella allo scritto di Sarah Amrani (*Lecture d'un souvenir tracé dans les lignes*, pp. 199-218), a sua volta interessata a scoprire i motivi autobiografici – qui, i ricordi d'infanzia – che si celano sotto l'involucro della narrativa di Calvino. Amrani focalizza l'attenzione sulle modalità descrittive messe in atto in *Dall'opaco*, testo edito in «Adelphiana 1971» (Adelphi, Milano 1971) e oggi leggibile nel terzo dei volumi di *Romanzi e racconti* pubblicati da Claudio Milanini (*Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, edizione diretta da C. Milanini, Mondadori, Milano 1994, pp. 89-101). Un buon numero di dati filologici, in effetti, consente di ritrovare agevolmente la matrice autobiografica del racconto: basti citare il titolo alternativo *Paesaggio ligure*, appuntato da Calvino in una delle copie dattiloscritte del testo – come segnalato negli ottimi apparati di Milanini, a p. 1212 dell'edizione citata (dagli stessi apparati si apprende, tra l'altro, che Calvino avrebbe

voluto riproporre *Dall'opaco* in un libro con identico titolo: «come "racconto" eponimo? O come sequenza rifiuta in un più vasto organismo?»; si veda ivi, p. 1211). Ma all'autrice preme piuttosto ritrovare la «clé, cryptique à défaut d'être oulipienne», con cui scoprire «entre les lignes la trame d'un dessin/dessein, plus ou moins visible, qui puise dans les "profondeurs mythiques de l'écrivain", son irrésistible force d'inspiration comme la particularité de son tracé», e così via... (p. 203). Francesca Irene Sensini passa al vaglio la produzione di Calvino con l'obiettivo di isolare le occorrenze – o meglio, le concrete applicazioni – della «métaphore rabelaisienne des "paroles gelées"», percepibili alla vista e al tatto, ma silenziose (*Paroles gelées. Les images entre parole et silence chez Italo Calvino*, pp. 219-35). Se ne ricava uno scritto vivace, e ben impostato, in cui al puntuale riepilogo della *longue durée* dell'immagine metaletteraria (da Omero a Jean Paul, con particolare interesse per Rabelais: p. 221-4) fa seguito una riflessione sui limiti rappresentativi del linguaggio *chez* Calvino – in altri termini, una panoramica sul pensiero dell'autore circa la teoria dei segni. *Le trait de Calvino* – seconda, complessa sezione della raccolta di saggi – trova compimento con i contributi di Stéphane Resche (*Art de l'écoute et image sonore*, pp. 237-57) e di Alessandro Marignani (*Représentations de l'irreprésentable dans l'œuvre de Calvino*, pp. 259-73): il primo dedicato, ancora una volta, al dialogo tra realtà e trasfigurazione letteraria, ma con un'inedita attenzione ai motivi del suono (inteso a sua volta come generatore di immagini); il secondo al *topos* – irrinunciabile – dell'ineffabilità, qui individuata nel non-essere di cui partecipano i protagonisti della trilogia *I nostri antenati* (il saggio, tutto sommato piacevole, tende tuttavia a farsi un po' opaco al momento della concreta analisi testuale). Un più marcato interesse documentario anima, quanto meno nelle intenzioni, la terza parte del volume: *Calvino et le peintres, plasticiens, architectes* (pp. 275-426).

Pienamente in linea con i propositi di questa nuova sezione è l'articolo di Maria G. Vitali-Volant, *Italo Calvino et les artistes de son temps* (pp. 277-306): dalle pagine su Paul Klee (*Il mare dell'oggettività*, scritto nel 1959 e oggi edito in *Saggi*, a cura di M. Barenghi, 2 voll., Mondadori, Milano 2001, pp. 52-60) ai testi calviniani «sur les artistes de son époque réunis dans *Guardando disegni e quadri, ou Intorno alle arti figurative*» (p. 286). Questi ultimi (scritti d'occasione, per lo più, commissionati a Calvino per cataloghi di mostre o terze pagine dei quotidiani) si intrecciano ad altre riflessioni sull'arte contemporanea «éparpillées dans la totalité de [...] l'œuvre» (p. 292), di cui Vitali-Volant dà puntualmente notizia (pp. 292-3). L'autrice pubblica anche una lettera inedita di Calvino a Saul Steinberg (datata 15 aprile 1980, p. 295): riferendosi al disegno di Steinberg scelto per la copertina di *Una pietra sopra* – e riapplicato all'edizione francese di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, riprodotta tra le pagine del saggio –, lo scrittore giunge a rivestire l'immagine di un valore spropositato: «Come copertina, c'è un tuo disegno nel quale identifico la storia della mia vita: un cavaliere parte alla caccia dei mostri e viene travolto da una valanga che ha la forma del mondo e tutto il suo peso» (*ibid.*); e la studiosa è brava a mettere a fuoco le forzature prodotte da Calvino nella lettura iconografica del disegno, e ad intuirne le ragioni (pp. 295-7). *Le regard "blank"* di Isabelle Lavergne (pp. 307-24) segna un ritorno alle atmosfere più rarefatte, per così dire, della seconda sezione di saggi: i pensieri di Calvino attorno alla produzione di Shusaku Arakawa motivano la messa a punto di alcune tesi lacaniane sullo sguardo pittorico, e sulle arti figurative in genere. Anche Ilaria Splendolini (*Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication*, pp. 325-47) non abbandona i temi della riflessione dell'opera su sé stessa, della moltiplicazione e della frammentazione dell'identità autoriale... argomenti carissimi alla maggior parte degli autori e

delle autrici che hanno partecipato al convegno. Ciò non toglie che la sua analisi del nesso concettuale che lega il *Disegno geometrico* di Giulio Paolini (1960) alla strategia rappresentativa di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* sia svolta, in definitiva, con apprezzabile controllo (la scoperta di un legame tra le due opere non è invece una novità: si vedano in particolare le considerazioni di B. Falchetto, *Note e notizie sui testi. «Se una notte d'inverno un viaggiatore»*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, edizione diretta da C. Milanini, 3 voll., Mondadori, Milano 1991-94, II [1992], p. 1383). Giovanni Palmieri (*Du dessin du texte au dessin du monde. L'effet Escher dans le dernier Calvino*, pp. 349-68) imbocca la via più battuta («Chez Calvino [...] est présente une vraie obsession figurative et une tendance à rendre iconique le signe verbal», p. 351) e non manca di riferirsi, già nelle prime pagine del suo studio, alla famosa *immagine visuale* di cui si è già detto (p. 353). Un'altra «riflessione meta-poetica cruciale» è consegnata – va da sé – alla «lettura pubblica con la quale Italo Calvino gratificò una retrospettiva di Giorgio de Chirico a Parigi nel 1983»: questo l'oggetto dell'indagine di Nathalie Roelens (*Calvino e le città metafisiche di de Chirico*, pp. 369-86), svolta senza grosse illuminazioni («La città metafisica si rivela una "città del pensiero", solo accessibile ai filosofi, una "città ideale" o teorica», p. 375). La dialettica tra verticalità e orizzontalità costituisce uno dei nuclei fondamentali del contributo di Ulla Musarra Schröder: in sostanza, un fitto catalogo di passi accordati al motivo dello sguardo dall'alto sulla città, e ai suoi (prevedibili) effetti teatrali (così l'autrice, leggendo *Dall'opaco*; si veda il saggio *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, pp. 387-410: 391). Anche qui l'analisi procede senza particolari scosse: «La forma triangolare della piazza sembra rispecchiare [per Calvino] la struttura prospettica propria della percezione visiva [...] e potrebbe forse essere letta anche

come una *mise en abyme*, come un piccolo specchio in cui si riflette tutta la città che, nella sua estensione verticale e triangolare, è fiancheggiata a est e a ovest dalle montagne dell'Appennino e verso sud è aperta sul mare» (si parla di Piazza Caricamento, a Genova: p. 392). Musarra Schröder volge quindi lo sguardo alle *Città invisibili*, luoghi in cui «si delinea chiaramente una preferenza per le dimensioni verticali su quelle orizzontali» (p. 395) – e perché? Perché «la verticalità appartiene ai sogni, all'immaginazione, mentre la realtà della città è diversa» (p. 397). Philippe Daros – e siamo al fine della terza parte – non rinuncia a cimentarsi con l'*immagine visuale*, «sans origine identifiable», da cui prendono vita i racconti di Calvino; ma l'interesse per le implicazioni più latamente antropologiche del processo di invenzione permette un approccio sostanzialmente nuovo, quanto meno in rapporto alla maggioranza dei saggi che compongono la raccolta (*L'image refermée*, pp. 411-26, di cui si veda, in particolare, l'ultima parte: pp. 418-26). La penultima sezione del numero monografico di “Italies”, *Illustrer Calvino* (pp. 427-515), si apre con un breve scritto di Yan Nascimbene, sapiente interprete figurativo delle opere calviniane scomparso pochi mesi fa – all'artista si devono inoltre gli ottimi schizzi che vivacizzano il volume, realizzati in tempo reale durante le comunicazioni dei conferenzieri (a parere di chi scrive, le immagini migliori si possono ammirare alle pp. 48, 95, 325, 411, 439, e in copertina). Nemmeno Nascimbene, che pure deve aver maturato un rapporto piuttosto stretto con la scrittura di Calvino, riesce a evitare espressioni di una certa ovvia («Calvino serait donc une sorte de paparazzo, avec cette différence qu'il ne s'intéresse pas aux stars et aux people [...] mais aux étoiles qui brillent dans le ciels, aux fourmis, ou à une vague»; *Italo Calvino, la vérité de l'image*, pp. 429-38: 434): e ciò nonostante il suo scritto conserva un andamento gradevole, soprattutto quando il discorso si sposta, finalmente,

su un piano autobiografico (pp. 436-8). A un altro illustratore dell'opera calviniana è dedicato il saggio di Alina Kreisberg, «Le città invisibili» nell'immaginario di Italo Calvino e nelle immagini di Pedro Cano (pp. 439-58). Catarina Vaz Warrot studia il ritratto surreale di Italo Calvino incluso da Gonçalo M. Tavares nel progetto «graphico-littéraire» *O Barrio* (“Il quartiere”): una raccolta di libri brevi, intitolati ciascuno «à un “Monsieur”, un auteur» (p. 461), e accompagnati dal disegno di un agglomerato urbano fantastico; *O Senhor Calvino* è il titolo di uno di questi quaderni (edito a Lisbona nel 2005): se ne ricava un'immagine dello scrittore ligure forse più grottesca che divertente (*Le projet graphico-littéraire du «Quartier» de Gonçalo M. Tavares. «Monsieur Calvino et la promenade»*, pp. 459-73; si vedano in particolare le pp. 466-72 per vari estratti dal testo di Tavares). Luana Minato propone un'analisi degli accordi strutturali tra la sperimentazione attuata nell'*Origine degli uccelli* (in *Ti con zero*) e la tecnica rappresentativa dei fumetti (*Quand la littérature emprunte à la bande dessinée*, pp. 475-92). L'idea di fondo è sempre la stessa (ciò non esclude, sia ben chiaro, che si tratti di un'idea corretta): potenziamento “figurativo” del linguaggio come compensazione di una perdita gnoseologica – «L'insuffisance du seul langage verbal (celui de la littérature) est dénoncée ici» (p. 485). *L'image au pied de la lettre?* di Anne Boulé-Basuyau (pp. 493-515) chiude la penultima parte del volume sulle atmosfere incantate del *Cavaliere inesistente* di Pino Zac, sbalorditiva riduzione cinematografica del romanzo di Calvino prodotta dall'Istituto Luce nel 1969 (alle pp. 501-2 torna, puntualissimo, un breve omaggio all'*immagine visuale* che è all'origine di tutte le storie; la lettura della trasposizione di Zac è poi svolta con abilità: pp. 506-15).

Si giunge quindi agli ultimi cinque saggi del volume, raggruppati in una sezione esplicitamente dedicata al rapporto di Calvino con le arti “popolari” del suo tempo: *Les*

arts de la modernité: photographie, cinéma, chanson (pp. 517-621). Matteo Palumbo impiega poche pagine, sobrie, per rileggere *Autobiografia di uno spettatore*, prefazione calviniana ai *Quattro film* di Federico Fellini ("Quell'altro mondo che era il mondo". *Calvino e il cinema*, pp. 519-37). Che «andare al cinema diventi [...] l'immersione fisica in una dimensione a parte, che altera la percezione del tempo e confonde i ritmi ordinari delle abitudini» (p. 523) non è forse una sorpresa (né stupisce che «il reale all'improvviso si schiuda, si allarghi sorprendentemente e possibilità ignote o mai attese catturino l'immaginazione», p. 525). È invece notevole il riconoscimento della sensibilità "rituale" che accompagnava, per il Calvino degli anni Trenta, i primi ingressi nelle sale di proiezione (si veda p. 523); e l'analisi delle posizioni dello scrittore sul nuovo pubblico che circa un ventennio più tardi iniziò a confrontarsi con il linguaggio cinematografico (pp. 528-32). Tornando a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, José Pagliardini prova a isolare i debiti del sesto *incipit* – *In una rete di linee che s'allacciano* – con le tecniche narrative del cinema di *suspense* americano: «l'action est préférée aux descriptions, les événements sont rapportés en temps réel, il n'y a pas d'ellipse et seule une brève analepsis vient interrompre momentanément le continuum chronologique» ("In una rete di linee che s'allacciano". *Au croisement de la littérature et du cinéma*, pp. 539-51: 544). Vincent D'Orlando si ingegna per scovare tracce di *visions photographiques* nella narrativa di Calvino – la fotografia in quanto tale non è mai oggetto di esplicita meditazione da parte dello scrittore (*La tentation du refus. Italo Calvino et la photographie*, pp. 553-81). La composizione «de textes mis en musique» è al centro del breve contributo di Giovanni Privitera (*Calvino et les «Cantacronache». Une nouvelle redessinée et mise en musique*, pp. 583-95), in cui spicca l'ottima lettura metrico-stilistica di *Canzone triste* (pp. 591-3). Laura Di Nicola propone uno scritto appassionato sugli ul-

timi movimenti delle biblioteche, materiali e «mentali», di Calvino (*Il disegno della letteratura. La forma di un desiderio*, pp. 597-621). Completano il volume una ricca sezione di recensioni (pp. 623-62) e l'indice dei saggi, di cui è utilmente fornito il riassunto (pp. 663-77).

La plume et le crayon contiene una messe di idee e di spunti interpretativi che difficilmente potrebbero ridursi in una formula sintetica. Affiora tuttavia una certa inerzia nella scelta dei materiali e, soprattutto, nei modi dell'approccio esegetico: i testi narrativi calviniani – o meglio, gli scritti d'invenzione *lato sensu* – sono letti, in molti casi, alla luce della sola saggistica calviniana (e viceversa); raro invece che l'indagine si estenda oltre il *corpus* fissato nei «Meridiani» curati da Claudio Milani. Il metodo non è sbagliato, ovviamente; solo, cela il rischio di produrre un certo numero di ripetizioni (soprattutto in un volume di 621 pagine – contando solo la sezione dei saggi) e, nel peggio dei casi, di mettere in scena un continuo assenso tra il Calvino narratore, il Calvino saggista, e l'estensore del contributo. La tautologia, insomma, è spesso in agguato: e se è vero che questa «può essere intesa come gioco di specchi o come la manifestazione più incontrovertibile della verità», è altrettanto vero che «nell'un caso e nell'altro ha il potere d'incantare; basta entrarci e non si vuole più uscirne» (I. Calvino, *La quadratura* [1975], in Id., *Saggi*, cit., p. 1988).

Luca Fiorentini

■ Laura Di Nicola, *Intellettuali italiani del Novecento. Una storia discontinua, "Parole diverse"*, 1, Pacini, Ospedaletto 2012, 192 pp., € 18,00.

Dopo essersi dedicata ad alcune delle più apprezzate voci del Novecento italiano, Laura Di Nicola ricomponete i tasselli della sua ricerca in un percorso che attraversa cinquant'anni circa di storia letteraria; e

che, privilegiando in particolare l'esperienza di Alba de Céspedes, tocca le vicende di figure pur diverse come quelle di Lalla Romano, Paola Masino, Melania Mazzucco. Ne deriva un itinerario in apparenza spezzato, *discontinuo*, come suggerisce infatti il sottotitolo del libro: a emblematicizzare così una presenza, quella delle donne, che nel canone sembra farsi quanto mai rarefatta (si pensi ai programmi ministeriali per le/gli aspiranti docenti di scuola media e superiore impegnati nel concorso bandito nel settembre del 2012: programmi che prevedono, per la letteratura italiana, la conoscenza dell'opera di una sola donna, Elsa Morante); e che invece si scopre sotterraneamente florida e vitale; frastagliata, sì, ma anche ramificata in misura sorprendente, e in grado quanto meno di problematizzare la visione d'insieme consueta.

È lo stesso spazio editoriale che ospita il lavoro di De Nicola a muoversi in una direzione tutta tesa a valorizzare itinerari interpretativi non scontati, a partire da quelli prospettati appunto dagli studi di genere e dalla critica postcoloniale. Il progetto che anima infatti la collana "Parole diverse", diretta da Lucinda Spera e pubblicata da Pacini, punta (come ovvio, già dal nome) a rintracciare e proporre «chiavi di lettura adatte a spiegare il nuovo» senza con ciò dover rinunciare a tutta una tradizione di studi umanistici ricca e stratificata; e, allo stesso tempo, intende far fronte all'emersione di modelli culturali generati sia da un uso aggressivo, deviante del linguaggio, sia, con un richiamo al Calvino delle *Lezioni americane*, dall'«indeterminatezza» e dalla «genericità falsamente globalizzante», causa entrambe di un depauperamento conoscitivo ed espressivo della parola (le citazioni sono tratte dall'intervento con il quale, nel volume, Spera presenta la collana: *Parole diverse. Appunti per un programma culturale*, pp. 7-14: 7-8).

Uno dei sostanziosi che si incontra con maggiore frequenza nelle pagine di Di Nicola è, probabilmente, *frammenti*. Non certo in

omaggio al frammentismo di vociana memoria: quanto, piuttosto, per richiamare una modalità che – in circostanze disparate, e seguendo prassi ugualmente eterogenee – connota sensibilmente l'abitudine delle donne alla parola scritta. Appunti, diari, lettere, sequenze che il più delle volte non hanno nulla di compiuto, nulla di manifestamente letterario: brani di scritture private che si accumulano senza progettualità apparente, e che in realtà concorrono a fondare il nucleo più solido dell'opera di molte autrici. Al punto che *su frammenti* si fonda l'ossatura di libri anche di una certa mole, regolarmente editi e, magari, destinati a incontrare il favore della critica e del pubblico. *Ai frammenti* ci si richiama poi, metatestualmente, per evocare potenziali genealogie che esulano da rinvii a generi codificati e largamente attestati nel canone. *Per frammenti*, infine, si intesse lo stesso discorso critico: il quale, come accade in questo caso, a ciò che nasce e procede per spezzature e innesti fa riferimento sia come oggetto di studio sia, in qualche modo, come esempio modellizzante.

Tre sono le sezioni nelle quali si suddivide lo studio di Di Nicola. La prima, *Le forme del narrare*, è dedicata a quelle esperienze che, accogliendo e rielaborando le istanze proprie delle scritture di sé, sono approdate ad altrettante metamorfosi della forma romanzo classica. L'autrice si può così soffermare sugli sconfinamenti e le oscillazioni tra la forma narrativa lunga e la forma narrativa breve (*Fra romanzo e racconto*, pp. 21-32). Sconfinamenti e oscillazioni i cui esiti – classificabili sulla base di tre linee di tendenza: il *romanzo breve/racconto lungo*, i *racconti di romanzi*, i *romanzi di racconti* – costellano la migliore tradizione letteraria del Novecento. E infatti, per esemplificare i tre filoni, Di Nicola si riferisce tra gli altri a *Prima e dopo* di de Céspedes; *Ettore va al lavoro* e *Nove lune* di Beppe Fenoglio (da *La paga del sabato*); *Palomar* di Italo Calvino.

Sempre a de Céspedes sono intitolati i due capitoli successivi. Nel primo, *Raccontare*

la Resistenza (pp. 33-62), è ricostruita la vicenda biografica della scrittrice sotto l'occupazione tedesca, specie nelle settimane da lei trascorse in Abruzzo, nel bosco della Defensa, durante la fuga da Roma con il futuro marito Franco Bounous. Si è trattato di un'esperienza tale da incidere profondamente sulla coscienza politica e civile di de Céspedes, che a più riprese ha fissato nero su bianco gli avvenimenti di quei giorni. Alla scrittura diaristica – in parte ripresa, rielaborata e proposta sulla rivista «Mercurio» sotto la dicitura *Pagine dal diario* – si è affiancato in tal modo il progetto intitolato *Il Bosco*, mai ultimato. La scrittrice ha tentato, in buona sostanza, «espressioni narrative diverse, che si modificano rispetto ai fini che il testo si pone: la scrittura per sé (il diario), la documentazione resistenziale (*Pagine dal diario*), l'impegno letterario (*Il bosco*)» (p. 52). Proprio in virtù di tale eterogeneità, il vaglio dei materiali d'archivio permette a Di Nicola di fare luce su «una sperimentazione letteraria – attualmente inedita – che documenta la ricerca di uno stile o, meglio, la fondazione di un nuovo stile, maturata nelle contraddizioni – proficue sul piano dell'elaborazione – di una crisi intellettuale e perciò letteraria» (p. 35). La Resistenza, dunque, va qui intesa non solo come avvenimento/momento di formazione di cui de Céspedes ha voluto dare una testimonianza attendibile: ma anche, se non soprattutto, come banco di prova di una vigorosa tensione formale che avverte come inadeguate e/o parziali tanto le soluzioni che insistono sulla componente esclusivamente documentaria quanto quelle puramente finzionali.

Il binomio Resistenza/scrittura privata si ritrova anche nelle pagine successive, su *Il romanzo fra memoria e confessione. «Dalla parte di lei» di Alba de Céspedes* (pp. 63-82). E questo perché, da un lato, i diari personali e le lettere dell'autrice illuminano riguardo all'ideazione e alla stesura del romanzo di Alessandra; dall'altro, la narrazione è come noto condotta/strut-

turata in forma di un'articolata memoria difensiva della protagonista, il cui gesto clamoroso – l'omicidio del marito Francesco, figura chiave nella lotta clandestina contro gli occupanti tedeschi – non può essere spiegato da altri che da lei. Gli anni in cui Alessandra subisce il processo sono lontani dal momento in cui, finalmente, la magistratura sarà accessibile anche alle donne: sicché il suo delitto, lì per lì ingiustificabile, è metaforicamente leggibile come la frase o l'atto d'inizio di una requisitoria/confessione riguardante il «delitto morale» commesso non solo da Francesco, ma da tanti altri mariti come lui. «Nella filigrana dell'opera il motivo della scrittura [...] svela tutte le maglie dell'intreccio: alimentata dal silenzio della coscienza di una individualità femminile, la scrittura ricomponne, nelle forme del desiderio e dell'attesa, il sogno fusionale fra il maschile e il femminile dando voce all'altro da sé in un dialogo immaginario» (p. 66).

«Verità come fantasia»: «Le parole tra noi leggere» di Lalla Romano (pp. 83-102) ricostruisce genesi e struttura dell'omonimo libro della scrittrice piemontese: un'opera che è, allo stesso tempo, «un romanzo, un anti-romanzo, un contro-romanzo che si compone di tanti romanzi» (p. 92). Di Nicola evidenzia come l'intreccio di storia collettiva e storia individuale (ma si potrebbe anche dire *duale*, riferita alla coppia madre/figlio) nelle pagine di Romano si avvalga di una prassi calibrata a sua volta su scritture dissimili, frammentarie, in parte anche diaristiche ed epistolari: l'ordine diacronico del racconto oggettivo è incrinato dall'io narrante, la cui soggettività impone alla memoria un andamento originale. Com'è intuibile, anche lingua e stile giocano un ruolo delicato nella genealogia compositiva del testo: individuati con puntualità i procedimenti impiegati di volta in volta dall'autrice in relazione anche all'età e all'appartenenza geografica dei personaggi narranti, si evince come la lingua delle *Parole tra noi leggere* coincida in realtà con una nutrita campionatura di

«lingue che esprimono non solo l'eterogeneità dei materiali ma anche la particolarità dei rapporti che nel montaggio di essi s'istituiscono» (p. 102).

Anche una scrittrice come Mazzucco – *Il romanzo come genere aperto. «Lei così amata» di Melania Mazzucco* (pp. 103-12) – non può che deviare rispetto a un'idea consolidata di romanzo. Il suo libro su Annemarie Schwarzenbach, in particolare, oltre ad attingere e contaminare tra loro elementi, gusti, tendenze proprie di tradizioni e generi disparati – romanzo storico, romanzo psicologico, romanzo sociale, romanzo di formazione, letteratura di viaggio ecc. – tematizza apertamente l'assenza delle donne dal canone letterario e, di contro, rimarca la centralità dello scavo d'archivio per restituire loro l'attenzione che dovrebbero meritare: di modo che il dialogo instaurato con l'autrice svizzera prematuramente scomparsa e dimenticata, pur se frutto «di una doppia mano e di un doppio mondo poetico», tende a diventare «una vera e propria fusione» (p. 109), traducendosi in «una scrittura in cui si perdonano i confini dell'appartenenza» (p. 108).

Nella seconda parte del libro, *L'impegno letterario*, lo sguardo si sposta dall'ambito prettamente creativo a quello dell'esperienza giornalistica. Proprio perché lo spettro di lavoro di autrici come Alba de Céspedes o Paola Masino non resta confinato al laboratorio della produzione narrativa ma tocca scritture che riguardano la contemporaneità nelle sue differenti declinazioni, coniugandosi dunque a esigenze di grande immediatezza comunicativa, Di Nicola dedica un certo spazio alla questione. Nel capitolo *Paola Masino e l'esperienza di «Città»* (pp. 115-32) ripercorre così la poliedrica attività giornalistica dell'autrice, dai suoi esordi letterari (connotati da un'inclinazione di Masino per il giornalismo letterario) agli anni della guerra e del dopoguerra (l'attività pubblicistica si fa abbondante in ogni campo: costume, cronaca, moda ecc.), fino agli ultimi anni di vita (che conoscono una riduzione sensibi-

lissima delle sue collaborazioni). Degna di nota, tuttavia, è soprattutto la singolare e brevissima vicenda della rivista «Città», tra il 1944 e il 1946. *Alba de Céspedes e l'esperienza di «Mercurio»* (pp. 133-49) riporta invece l'attenzione sull'autrice di *Dalla parte di lei*, il cui impegno politico – concretizzato negli anni dell'occupazione e portato avanti sulle colonne della rivista fondata nel 1944 – mira a un rinnovamento culturale e civile del paese anche attraverso la sensibilizzazione su contenuti che toccano le donne e il loro ruolo: come indica, sul doppio fronte della scrittura romanzesca e di quella pubblicistica, la questione aperta dall'esclusione femminile dalla magistratura. A de Céspedes, d'altro canto, Di Nicola dedica anche l'intera ultima sezione del suo volume, *Materiali d'archivio*. Una sezione che, raccogliendo l'edizione annotata dei *Diari di guerra*, chiude in modo sorprendentemente circolare il percorso della studiosa: il discorso è infatti ricondotto alle scritture private di De Céspedes ispirate alla fuga da Roma, a loro volta a monte della prova narrativa del *Bosco*. Ne dipende di nuovo un'impressione di singolare coesione, sempre duttile, feconda: qualità che devono molto, comunque, a un procedere per intermissioni, sospensioni, *discontinuità* appunto.

Fiammetta Cirilli

■ *Storie inglesi. L'Inghilterra vista dall'Italia tra storia e romanzo (XVII sec.)*, a cura di C. Carminati e S. Villani, Edizioni della Normale, Pisa 2011, 485 pp., € 35,00.

Nella sua *Modern Italy. A Political History* Denis Mack Smith scrive che «nei due secoli che precedettero il Risorgimento, soltanto le diverse regioni ebbero una propria storia, e questa non era spesso che un riflesso di quella dell'Europa transalpina» (trad. it. *Storia d'Italia dal 1861 al 1997*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 10), e pone così in rilievo, in un sintetico giro di frase, due elementi essenziali per comprendere

la condizione italiana tra Seicento e Settecento: la frammentazione del territorio e la soggezione al potere straniero. È un doppio piano – geografico e politico – che costituisce anche il punto di vista (europeo) con cui lo storico inglese ricostruisce la moderna storia d'Italia, unita geograficamente e indipendente politicamente.

La questione del punto di vista è al centro delle *Storie inglesi* custodite in questo volume che risultano tanto più significative perché consentono di osservare in modo critico il «riflesso» inglese della nostra storia moderna nel suo secolo forse più difficile. Gettare uno sguardo sull'Inghilterra attraverso la mediazione di storici e romanzieri italiani significa infatti ricostruire tanto il tessuto di rapporti tra i due paesi, con una valenza di storiografia della cultura europea, quanto uno dei nuclei costitutivi dell'immaginario italiano (non solo) secentesco, vale a dire la saldatura tra lo storico e il romanzenesco.

Le *Storie inglesi* sono un libro molto composito, di cui si apprezza anzitutto l'ottima cura editoriale, e fondato sulla varietà dei contenuti e delle tipologie testuali, che tuttavia trovano un piano comune nei tre riferimenti stabiliti nel sottotitolo (la geografia anglo-italiana, la storia e il romanzo). Gli otto saggi, di taglio informativo o argomentativo, che compongono la prima parte del volume rappresentano la traccia di un convegno di studi tenutosi a Pisa presso la Scuola Normale Superiore nel 2003; ad essi si aggiungono le edizioni di due testi, *Il Cappuccino scozzese* di Giovan Battista Rinuccini, a cui è dedicato anche il saggio di Martino Capucci, e *Il Cromuele* di Girolamo Graziani, supporti testuali utilissimi per completare il discorso critico e lasciare l'ultima parola agli scrittori.

Dopo una Premessa (pp. 7-10) che dà conto delle ragioni del convegno e dei testi inclusi nel volume (così come di quelli mancanti), nel primo saggio della raccolta (*La Scozia come simbolo della persecuzione cattolica nel mondo protestante: Maria Stuarda nella letteratura italiana del Sei-*

cento, pp. 11-34) Stefano Villani esamina il tema «Maria Stuarda» e i suoi risvolti simbolico-religiosi, sebbene sia soprattutto la romanzesca biografia della regina scozzese a stimolare l'immaginazione degli scrittori italiani barocchi: «la sua vita è un tale susseguirsi di colpi di scena imprevedibili e incredibili che la loro sola narrazione sembra scaturire da un romanzo barocco» (p. 18). La moltitudine di testi che rielaborano il tema appartiene a una vasta gamma di tipologie testuali – opere storiografiche, melodrammi, tragedie, poemi eroici, testi epigrammatici – i cui estremi bibliografici trascritti in nota costituiscono un ricco repertorio di libri secenteschi: l'apparato delle note si presenta come un testo nel testo ed è senz'altro un essenziale strumento di studio per gli specialisti.

Nei paragrafi 2, 3 e 4 l'autore analizza più da vicino alcuni testi scelti dal catalogo delle pagine precedenti, a cominciare dalle opere storiche, perché «la vicenda di Maria Stuarda prima ancora dei letterati appassionò i cronachisti e gli storici» (p. 19), come il cattolico scozzese George Conn che nel 1624 diede alle stampe un'apologetica *Vita Mariae Stuardae Scotiae Reginae*. È però a partire dagli anni Sessanta del Seicento che la diffusione del tema dilaga: tra il 1663 e il 1686 vengono pubblicate «una decina di opere su Maria Stuarda» (p. 21), tra cui *La Reina di Scozia* di Federico Della Valle. Il fatto più rilevante è che la distanza storica innesca un tipico tratto della letteratura secentesca, cioè la libera rielaborazione dei dati di realtà; sono infatti i capovolgimenti romanzeschi (l'«intreccio amoroso» tra Maria e il duca di Norfolk e altri «aspetti fantastici e sentimentali») della vita della regina a interessare i letterati, propensi ad allontanarsi «molto dalla verità storica» (p. 30). Villani conclude infatti che «l'attenzione su quella vicenda trasformò progressivamente la Scozia in una sorta di luogo simbolico della lotta tra cattolicesimo e protestantesimo» (p. 31); una giusta considerazione a cui si possono aggiungere due note a margine: da un lato,

il consistente rovesciamento dei rapporti di forza tra storia e romanzesco via via che ci si allontana dal tempo degli eventi, dall'altro la necessità del romanzesco per fissare la storia in un sistema di simboli.

L'agile contributo di Chiara Petrolini – *Per un regesto delle carte diplomatiche di Giovan Francesco Biondi (1609-1619 ca.)*, pp. 35-42 – è presentato come un'«indagine parziale e provvisoria» dedicata «ai 'carteggi d'azione' nati dagli incarichi diplomatici e paradiplomatici di Biondi e dalla farragine di fatti minutii» (p. 36): il breve resoconto dell'attività diplomatica che Biondi svolse in Inghilterra è accompagnato e valorizzato dal regesto di lettere e documenti conservati soprattutto a Londra, Torino e Venezia.

L'importanza della corrispondenza epistolare per ricostruire biografie e ambienti culturali di personalità rilevanti della letteratura secentesca è ribadita nel saggio di Stefania Sanna, *Londra 1632: discussioni linguistico-letterarie tra Giovan Francesco Biondi e Baldassare Bonifacio* (pp. 43-82), basato sul reperimento di alcune lettere inedite, che compaiono trascritte in appendice (pp. 69-82), insieme agli epigrammi indirizzati a Biondi da Bonifacio e che danno all'articolo anche un valore documentale. Oltre che sull'esame delle lettere «occionate dalla necessità di esaltare la propria singolarità letteraria» (p. 46) nel tentativo di conquistare la benevolenza dei letterati più illustri e quindi del pubblico, il saggio si concentra sulle idee linguistiche di Biondi e sul suo rapporto con Philip Sidney, autore di un'opera – *Arcadia* – che Biondi comincia a tradurre (senza esito positivo) a vantaggio di un possibile successo sociale presso il circolo intellettuale di Giacomo I. Nel serrato confronto tra il testo dell'*Arcadia* e la sua traduzione che Sanna conduce in alcune pagine del suo studio si apprende che lo scrittore italiano ricava alcuni stilemi da Sidney, tra cui l'aspetto più importante è «il reiterato uso del participio assoluto» (p. 49) che consente a Biondi di elaborare la no-

vità (per la letteratura italiana secentesca) di «una prosa tutta giocata sulla *brevitas* e sulla giustapposizione, tipica dello stile laconico» (p. 54). Le innovazioni proposte da Biondi nelle sue opere sono un tentativo di modernizzare la letteratura italiana dal suo esilio volontario di Londra.

Sul rapporto tra realtà storica e istituto romanzesco si concentrano i saggi di Martino Capucci e Lucinda Spera, che si inoltrano nelle strutture di alcuni esemplari di romanzo anche per ricavarne indicazioni di carattere storico-culturale o teorico-letterario. In *Verità, eresia, conversione nel "Cappuccino scozzese" di Giovan Battista Rinuccini* (pp. 83-95), un'opera sospesa tra «storia panegirica» e «biografia edificante», Capucci sottolinea come il nucleo romanzesco sia costituito da «un' *historia vera*», a conferma del fatto che nel Seicento italiano il romanzo è «un genere molto flessibile» (p. 83). I due tratti fondamentali del libro, comparso in tre diverse stampe nel 1644, sono da un lato la «sua singolare fortuna editoriale», durata fino al 1863, dall'altro «la sua tendenza a collocarsi sempre (nel sistema degli affetti privati e delle idee religiose e sociali, nello stile e nell'elaborazione formale) su posizioni mediane» (p. 84), anche se la contrapposizione netta tra l'etica cappuccina che «concentra in sé tutta la verità cristiana» e l'eresia calvinista, cui è attribuito «tutto l'errore» (p. 85), semplifica e al contempo estremizza i termini ideologici del discorso di Rinuccini. La lotta tra verità ed errore, dagli esiti del tutto scontati, costituisce il cuore del *Cappuccino scozzese*, ma il suo messaggio risulta di grande efficacia – conclude Capucci – soprattutto per il «grigiore» spirituale di un «lettore poco problematico» (p. 95).

Il contributo di Spera affronta sin dal titolo – *Una sfida secentesca: la legittimazione del romanzo attraverso la storia* (pp. 97-113) – una questione estetica fondamentale nella storia del romanzo italiano, supportata dall'analisi mirata di due testi romanzeschi, la *Rosalinda* (1650) di Bernardo Mo-

rando e la *Marchesa d'Hunsleij* (1677) di Antonio Lupis, entrambi di ambientazione inglese. Dopo aver descritto sinteticamente i principali eventi storici compresi tra lo scisma anglicano e la decapitazione di Carlo I, Spera esamina la complessità romanzesca del libro di Lupis, abile poligrafo dotato di «una grande capacità di ordinare schemi narrativi» (p. 100), osservando tuttavia che le analisi storiche dell'autore sono basate su «un sistema oppositivo di evidente matrice controriformistica, in cui ai buoni – i cattolici – si contrappongono i malvagi e perfidi protestanti» (p. 103). Un punto di vista ribadito anche nella *Rosalinda*, in cui la trama di impianto barocco costruisce la forma dell'«impegno moralistico di Morando» che accompagna i due giovani protagonisti del romanzo «alle soglie del convento, anziché del matrimonio» (p. 108), in aperta polemica con il protestantesimo cui l'Inghilterra – «sentina esecrabile d'Eretica perversità» (p. 109) – ha aperto le porte. Nell'ultima parte del suo saggio Spera argomenta la questione del rapporto tra verità storica e invenzione romanzesca, senza però abbandonare il suo stile critico fondato sulle prove testuali, così che argomentazione e analisi dei testi risultano sempre intrecciati. Ciò di cui si deve prendere atto è la necessità di Morando e Lupis, così come di molti altri romanzieri del Seicento, di «legittimare quanto narrato e di attestarne la veridicità» mediante il «frequente rinvio a fonti, sacre e profane, o a misteriosi personaggi che avrebbero fornito notizie o manoscritti preziosi»; proprio il bisogno di legittimazione avvicina il romanzo a un ideale di «medietà dello stile», per lo più funzionale «alla volontà di difendere la storicità degli avvenimenti narrati, il loro legame col vero» (p. 111).

Le conclusioni di Spera saldano la scelta storistica del soggetto alle questioni stilistiche del romanzo: «esiste un problema stilistico (medietà, umiltà, rozzezza) ed uno contenutistico-tematico (tendenza a un aggancio con la storia, in questo caso

inglese e pressoché contemporanea); ma esiste anche una correlazione tra le due problematiche: nell'ottica di questi romanzieri è infatti impossibile scindere il nesso che, sul piano retorico e poetico, lega i *modi* dell'espressione con l'*oggetto della narrazione*» (p. 112). Proprio nell'impiego delle vicende della storia inglese, tuttavia, emergono una volta di più i limiti del romanzesco italiano del Seicento, incapace di comprendere davvero la realtà perché totalmente vincolato all'ideologia del letterario.

Nel cuore del volume è collocato il saggio di Pietro Messina, *Santi e libertini. Gli storici italiani del Seicento e la "rivoluzione puritana"* (pp. 115-69), che spicca per la consistenza dei dati storici e per la solida struttura argomentativa. L'autore studia i limiti conoscitivi degli storici italiani secenteschi, la cui interpretazione degli eventi inglesi risulta distorta dall'impiego di strumenti storiografici di stampo rinascimentale e perciò inadatti alla loro complessità e alla loro diversità rispetto al contesto italiano. Oltre all'«incapacità di scorgere più profonde connessioni tra i semplici "fatti"» così che le loro opere mancano di compattezza e unità, gli storici come Gualdo Priorato o Bisaccioni non sono in grado di «comprendere il fenomeno rivoluzionario nel suo complesso» perché il loro maestro resta Guicciardini, dal quale recuperano «non solo i moduli storiografici, ma anche l'amara visione antropologica» (p. 116): la categoria interpretativa dominante, se non l'unica, è quella dell'interesse individuale, sostenuto dalla cupidigia e dall'inganno. È una visione moralistica della storia che si accompagna a un'interpretazione esclusivamente politica della Rivoluzione inglese, di cui gli storici italiani non colgono la dimensione biblico-teologica, limitati dall'idea che la religione fosse in sostanza un «fondamentale *instrumentum regni*» e per questo motivo non andava modificata (p. 124). Denunciando la miscela tra calvinismo, idee democratiche e ceti sociali bassi, i nostri

autori riuscirono però a mettere a fuoco il valore di programma politico più vasto che la religione aveva assunto in Inghilterra e come essa prendesse la forma di un «figmentum» finalizzato anche a rovesciare l'ordine costituito (p. 129).

In questo contesto la figura di Cromwell divenne, per molti storici del tempo, il paradigma di un'impostazione storiografica fortemente influenzata da Machiavelli, tanto che le accuse che gli vengono rivolte ricalcano il modulo di analisi politica che si fonda sullo stereotipo del principe immorale. Si tratta però – come osserva Messina – di un «Machiavelli falsato, svilito, ridotto a meschino suggeritore di intrighi, una figura che non era altro che lo specchio della cattiva coscienza di un'epoca» (p. 134): un errore storiografico cui si sottrae uno storico come Bisaccioni, dotato di idee politiche più sofisticate. Sul modello di Machiavelli egli preferisce una politica autonoma dalla presenza della Chiesa e della sua morale e, seguendo lo schema del *Principe* senza distorsioni o fraintendimenti, individua in Cromwell le virtù del politico: capacità di simulare e dissimulare, di usare le varie forze sociali e religiose solo in funzione dell'utilità per il potere. Una posizione condivisa da Gualdo Priorato, nei cui giudizi su Cromwell emergono categorie machiavelliane quali «necessità» e «occasione», oltre al binomio concettuale Fortuna-Virtù (p. 150). L'insegnamento di Machiavelli costituisce la griglia interpretativa mediante cui Gualdo Priorato legge la rivoluzione inglese e i suoi protagonisti, mantenendo la cultura italiana nel solco della grande storiografia europea, «ma con pensieri che sono costretti a dissimularsi facendosi schermo del proprio contrario» (p. 158). Il machiavellismo di Gualdo Priorato s'impone in questo modo come «uno dei canali vivi della cultura italiana: un canale attraverso il quale ci si poté porre in positivo contatto con la lezione rivoluzionaria inglese» (p. 162), trovando una chiave di decifrazione della società anglosassone del Seicento at-

traverso un classico della tradizione umanistica.

A una «storia generale dell'Inghilterra» (p. 174) è dedicato il contributo di Franco Barcia (*La "Storia" come romanzo: il "Teatro britannico" di Gregorio Leti*, pp. 171-86), in cui viene ricostruita la figura di Leti, con particolare attenzione alla sua espulsione dal suolo inglese dopo la stesura dei primi due volumi del *Teatro britannico* nel 1683, un'opera completata in seguito in Olanda in cinque volumi. L'autore, che ambiva al «prestigioso titolo di storiografo reale e di una pensione» (p. 175) presso la corte di Carlo II, si lasciò andare al desiderio del pubblico di conoscere pettegolezzi e intrighi di corte, attratto dalle «laute fonti di profitto» che la vendita del libro gli avrebbe procurato (p. 179), e trasfigurò i fatti storici mediante gli ornamenti delle invenzioni romanzesche che sono caratteristiche dei libri di storia di Leti.

La politica lascia il posto alla storia materiale nell'ultimo saggio del volume, *Sulle orme del principe. Viaggi di tecnici toscani in Europa negli ultimi decenni del Seicento* di Francesco Martelli (pp. 187-213), un testo documentale e utile a valutare l'importanza della tecnica nell'Italia secentesca. Esemplare del disegno dell'autore è il primo paragrafo in cui è tracciato il profilo di Pietro Guerrini, «un giovane tecnico e disegnatore fiorentino» al servizio del Granduca di Toscana, in viaggio attraverso l'Europa (e fino in Inghilterra) sia per completare e affinare la propria istruzione sia per osservare in presa diretta le tecniche di «applicazioni di tipo civile» (p. 188), che Cosimo III riteneva essenziali per il progresso del suo Stato. Le «lettere» e i «disegni» inviati negli anni da Guerrini compongono una mole enorme di documenti, conservati in 878 carte che risultano di straordinario interesse storico-tecnologico: tutto ciò doveva costituire un inventario di soluzioni in grado di «soddisfare l'esigenza concreta di adeguamento delle strutture tecnologiche e produttive della Toscana, attraverso le nuove applicazioni

della tecnica» sul modello di quelle messe in opera nei più avanzati Stati europei (p. 189). Se il progetto di Cosimo era quello di istruire e aggiornare il proprio personale, l'intento di Martelli e del suo grande lavoro di documentazione (e di valorizzazione degli Archivi Medicei) «è stato quello di mettere pienamente a disposizione degli studiosi un materiale di lavoro unico e inedito», con valenze che vanno dalla ricostruzione dei decenni di governo di Cosimo III «alla storia della scienza, della tecnica e dell'economia italiane ed europee» (p. 190).

La serie dei saggi è completata dalle edizioni dei testi del *Cappuccino scozzese e del Cromuele*, che chiudono questo volume di ricerca nel segno del romanzesco. Clizia Carminati, curatrice del romanzo di Rinuccini, descrive nella Nota al testo (pp. 217-26) le tre edizioni pubblicate nel 1644 a Macerata, Fermo e Bologna: il testo è presentato nell'edizione maceratese, criticamente riveduta e ritenuta la «*princeps* dell'opera» (p. 223). Tra i criteri di edizione più interessanti si rileva la scelta di rispettare «la distinzione grafica con il solo corsivo del discorso diretto e del particolarissimo indiretto libero» dello scrittore: una distinzione che, nella sua singolarità in rapporto alle consuetudini secentesche, rappresenta «un tratto stilistico meritevole di attenzione» (p. 226). *Il Cromuele* è edito a cura di Fasce (in collaborazione con Girotto) ed è dotato di una ricchissima Nota al testo (pp. 305-28), con la descrizione delle tre edizioni a stampa e l'analisi delle testimonianze, nonché di un'Introduzione (pp. 299-303) che serve a contestualizzare il testo sul piano storico-letterario; i temi della politica e del potere, di cui l'opera si occupa, sono inseriti entro una «trama fortemente romanzesca», sebbene costruita su una fitta rete di rimandi a «fatti e situazioni storiche ben precisi» (p. 299) che tuttavia non erodono la «dimensione fantastica» (p. 303) e originale della tragedia di Graziani.

I due testi sono *Storie inglesi* che restituiscono tutta la complessità del rapporto tra

storia e romanzo alle origini del *moderno* italiano: se la narrazione veritiera degli eventi, costitutiva della storia, garantisce la legittimità del romanzo, l'immaginazione romanzesca, a sua volta, consente alla realtà storica di diventare parte dell'immaginario collettivo. È così che, in assenza di strutture politiche forti, il romanzo italiano si incarica di trasformare la traccia in immagine e di costruire una memoria culturale, tanto più che – suggerisce Mazzucco (www.treccani.it/webtv/videos/Int_Melania_Mazzucco_romanzo_storico.html) – «non c'è niente di più romanzesco di un documento sopravvissuto alla strage dei secoli».

Alessandro Giarrettino

■ M. A. Terzoli, *Nell'atelier dello scrittore. Innovazione e norma in Giacomo Leopardi*, Carocci, Roma 2010, 231 pp., € 25,50.

Questo volume leopardiano di Maria Antonietta Terzoli raccoglie nove saggi, che, fatta eccezione per l'ultimo contributo ancora inedito, sono stati precedentemente pubblicati in sedi diverse. L'ordine di presentazione dei testi, illustrato anche nell'introduzione, conferisce al libro un'armoniosa organicità, rendendolo un percorso originale attraverso aree della leopardistica ancora da scoprire, rimaste finora ai «margini». È quanto mai appropriato, dunque, che il volume, diviso in tre sezioni, esordisca con il trittico di saggi usciti in progressiva successione proprio sulla rivista così intitolata, «Margini» (<http://www.margini.unibas.ch>), offrendo uno studio pionieristico di come Leopardi assorbì e ricodificò la tradizione della pratica dedicatoria nel corso della sua carriera letteraria. Diretta da Terzoli, la rivista «Margini» rientra in un progetto in corso presso l'Università di Basilea finalizzato alla creazione di un archivio informativo delle dediche letterarie nella tradizione italiana. Nei tre saggi della prima parte del volume, intitolata *Strategie di offerta e creazione letteraria* (pp. 15-90),

la studiosa osserva come il rapporto di Leopardi con le dediche alle proprie opere si evolva nel tempo, e ne distingue appunto tre momenti.

Una prima fase, a cui è dedicato il saggio di apertura della raccolta, *Dediche leopardiane I* (pp. 15-38), prende in rassegna i testi dell'infanzia e dell'adolescenza leopardiana scritti tra il 1808 e il 1815. Durante questo periodo Giacomo si avvicina alla produzione letteraria con componimenti di natura diversa – scrittura religiosa, versi scherzosi (come il sonetto bernesco) o a imitazione di forme metriche settecentesche – e si rivolge a interlocutori “familiari”: la madre, il padre, la nonna Virginia Mosca, i precettori. Caratteristica di questa fase ancora fortemente legata alla tradizione della scrittura dedicatoria è l'esaltazione del dedicante attraverso la *captatio benevolentiae* del dedicatario, che fa dichiarazione di umiltà. Terzoli, che ricorda anche come molti altri documenti di dedica risalenti a questo periodo siano con probabilità andati perduti, sottolinea la natura liminare di queste forme di scrittura dedicatoria in Leopardi (p. 33), veicolata dalla oscillazione di genere e stile (epigrafe, lettera, versi), di lingua, che alterna l'italiano al francese al latino, e addirittura di firma, che varia da quella individuale di Giacomo a quella, per così dire, collettiva, che include cioè i fratelli Carlo e Paolina. La fase successiva dell'analisi si estende fino al 1825 e copre il secondo capitolo del volume, intitolato *Dediche leopardiane II: lavori eruditi e falsi dell'adolescenza e della giovinezza* (pp. 39-56). Questo periodo, che affronta dediche per lavori di natura filologica ed erudita, è caratterizzato da ciò che Terzoli descrive come «un passaggio da una sperimentazione variegata a una notevole omogeneità di forma» (p. 39). Le dediche di Leopardi infatti assumono prevalentemente la forma della lettera dedicatoria. Ne sono esempi la dedica del *Saggio sopra gli errori popolari* ad Andrea Mustoxidi, del *Discorso sopra la vita e le opere di M. Cornelio Frontone* ad Angelo Mai, e del

falso *Inno a Nettuno* a un anonimo «Cavaliere dell'Ordine Gerosolimitano» (p. 53). L'epigrafe in latino con cui vengono dedicate a Georg Niebuhr le *Annotazioni a Eusebio* offre l'unica eccezione al genere dell'epistola. L'appello all'affinità intellettuale tra dedicante e dedicatario e al loro comune amore per le belle lettere mantiene comunque una contiguità emotiva tra l'epigrafe e la forma dell'epistola.

Dediche leopardiane III: opere in versi della giovinezza e della maturità (pp. 57-90) è il titolo dell'ultimo capitolo della prima sezione. Esso verte sulle lettere dedicatorie delle prime canzoni – *All'Italia, Sopra il monumento di Dante* e *Ad Angelo Mai* – e dell'edizione fiorentina dei *Canti* (1831). Dedicate rispettivamente a Vincenzo Monti, Leonardo Trissino e, con breve e struggente epistola, «Agli amici suoi di Toscana», questi testi svelano il superamento del *topos* della modestia per porre invece l'accento sulla forza e l'importanza della comunanza intellettuale, emotiva e affettiva tra Leopardi e i suoi dedicatari. Nei tre saggi di apertura del volume, dunque, Terzoli esplora la tensione tra quanto Leopardi raccoglie da, e mantiene di, una tradizione letteraria che conosceva in profondità, e la determinazione con cui si propone di distinguersi da essa, adottando una voce assolutamente originale e inequivocabilmente sua. Il confronto con la tradizione veicola l'ansia di affrancarsi dall'autorità codificata, ma tradisce così anche un disagio psicologico più personale e profondo, nato dall'educazione familiare e frutto dell'interiorizzazione di una frustrante autorità patriarcale. Non a caso da queste dediche trapela il bisogno del giovane poeta di poter contare su una fratellanza culturale e sentimentale con i propri dedicatari, su una condivisione da cui sono implicitamente esclusi coloro che non sanno partecipare di queste emozioni intellettuali, compreso il padre. È significativo e rivelatorio che, dopo l'infanzia, il poeta scelse di non dedicare più nulla a Monaldo.

La seconda sezione del libro, *Nell'atelier dello scrittore* (pp. 91-175), prosegue nell'esplorazione del rapporto problematico e conflittuale con la tradizione (tradizione che incarna concettualmente il principio di autorità) con tre capitoli dedicati a manifestazioni diverse dell'ansia leopardiana di affrancamento e della sua continua e tenace ricerca di originalità. Il capitolo intitolato *I buoi del sole e l'ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Leopardi* (pp. 93-138) ripropone l'importante saggio che accompagna *Autobiografie imperfette e diario d'amore*, l'edizione con riproduzione fotografica degli scritti autobiografici di Leopardi curata dalla stessa Maria Antonietta Terzoli e pubblicata nel 2004 per Cesati. Gli abbozzi autobiografici di Leopardi – *Alla Vita abbozzata di Silvio Sarno*, *Alla Vita del Poggio*, *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta*, e soprattutto il testo comunemente noto come *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* – sono studiati dal punto di vista delle strategie di occultamento e dissimulazione messe in atto dall'autore sul proprio materiale. Il saggio propone un'analisi puntigliosa e un rigoroso confronto filologico tra questi testi e gli altri scritti di Leopardi (lettere e *Zibaldone* compresi) messi in relazione a precisi passi della letteratura classica, tratti dall'*Eneide* (l'episodio del duello tra Enea e Turno), l'*Iliade* (la vendetta di Achille per la morte di Patroclo) e l'*Odissea* (la morte dei compagni di Ulisse puniti per aver sacrilegamente ucciso e mangiato i buoi del sole). Su questa piattaforma di testi Terzoli approfondisce lo studio del conflitto tra il narcisismo insito nel genere autobiografico e lo sforzo di autocensura che la criptica scrittura autobiografica e pseudo-autobiografica di Leopardi tradisce. In un'accattivante analisi dove precisione filologica e acume psicologico si intrecciano, la studiosa esplora come si manifesta il «narcisismo negato» (p. 107) di Giacomo e come la sua scrittura tradisca la lacerante tensione tra l'impulso giovanile al protagonismo e una prepotente

autocastrazione. Terzoli conclude che la segretezza e riservatezza di Leopardi, che si risolse nella mancata realizzazione di un romanzo autobiografico o pseudo-autobiografico, cela un desiderio represso di parricidio, l'ansia di recidere il nodo che lo lega alla forte autorità del padre.

Il riferimento contenuto nei *Ricordi d'infanzia e di adolescenza* all'episodio omerico della sacrilega uccisione dei buoi del sole – principio di vita – che si risolve nella morte dei compagni di Ulisse, consente a Terzoli di collegarsi alla riflessione sulla morte in vita a cui, secondo Leopardi, sono votate le giovani che scelgono o subiscono la monacazione. Il riferimento alle monache, già contenuto nel saggio sull'autobiografia appena esaminato, funge così da ponte al capitolo successivo del libro: *Diderot, Leopardi, Manzoni e le monache* (pp. 139-54). Il saggio analizza le circostanze che possono aver indotto Leopardi a passare sotto silenzio la sua lettura del romanzo di Diderot *La Religieuse*, testo portavoce di una vigorosa protesta contro gli abusi della religione cattolica. Secondo la studiosa questo romanzo ispirò a Leopardi l'idea di un progetto letterario, la «Storia di una povera Monaca nativa di Osimo» (pp. 142-3), risalente probabilmente al 1819. Terzoli osserva come il testo del filosofo francese si leghi più generalmente alla riflessione leopardiana sul significato della vita e della morte per i giovani, riflessione consegnata a numerose pagine dello *Zibaldone* oltre che agli abbozzi autobiografici. Affascinante è inoltre il confronto tra la consonanza di Leopardi con Diderot, e, invece, la manipolazione del romanzo *La Religieuse* operata da Manzoni nei *Promessi sposi*, dove il personaggio di Gertrude funge da anti-modello per il messaggio di rassegnazione e accettazione della volontà di Dio veicolato dal suo autore.

Il terzo contributo raccolto nella seconda sezione, *Un lettore dei "Sepolcri" ostinato e d'eccezione* (pp. 155-75), continua a indagare le modalità di censura e controllo più o meno consapevoli messe in atto da

Leopardi sulle opere che ne hanno ispirato la crescita artistica e intellettuale. In particolare, come appassionata studiosa di Foscolo, Maria Antonietta Terzoli analizza e ipotizza i motivi della resistenza opposta da Leopardi al riconoscimento del magistero foscoliano, soprattutto dei *Sepolcri*, che traspare chiaramente non solo da precisi echi testuali del carme nelle *Canzoni patriottiche*, ma dal generale ed esteso avvallo che Leopardi dà alle posizioni del Foscolo critico e intellettuale.

Come suggerisce il titolo *Esercizi di lettura* (pp. 177-220) l'ultima sezione del libro raccolge tre analisi e studi testuali. Oggetti di lettura sono, rispettivamente, l'epistola dedicatoria della canzone *Ad Angelo Mai* indirizzata a Leonardo Trissino, il tardo idillio *Il sabato del villaggio* e un biglietto ancora inedito destinato a un'anonima «Madama» (p. 213) nel quale Leopardi si scusa dell'impossibilità di godere, proprio malgrado, della sua compagnia. Questi *close-readings* fungono da conclusione ideale al volume per due motivi: propongono esempi concreti del modello di analisi filologica e letteraria che sottende l'intera raccolta e, attraverso lo scandaglio filologico dell'epistola dedicatoria di *Ad Angelo Mai*, chiudono idealmente un cerchio apertosì con l'indagine sull'evoluzione dell'appuccio leopardiano alla dedica letteraria. Il saggio sul *Sabato del villaggio* muove dalle considerazioni sul valore di epilogo che la poesia aveva nella prima edizione dei *Canti*, dove figurava come ultimo componimento della raccolta, per discuterne la natura di compendio concettuale attraverso la simbologia delle tre età della vita (giovinezza, maturità e vecchiaia). Le strutture simboliche del testo emergono dall'analisi del suo rapporto con una vasta tradizione letteraria e artistica, che, oltre a Orazio e Petrarca, comprende il settecentesco Tommaso Crudeli, Bernardin de Saint-Pierre, Tiziano, Giacomo Ceruti e Hans Baldung Grien. Sigilla la raccolta uno studio che attraverso un certosino lavoro di ricostruzione identitaria permette

di identificare nella gentildonna Carlotta Lenzoni la dedicataria del biglietto leopardiano sopra descritto, il cui manoscritto inedito è conservato presso la Biblioteca universitaria di Basilea. Carlotta Lenzoni, che risiedeva a Firenze proprio durante i tre periodi in cui vi soggiornò Leopardi, era nota donna di cultura, e ospitava un salotto letterario del quale Leopardi era affezionato visitatore.

Il volume di Maria Antonietta Terzoli ha il pregio di offrire un importante contributo all'approccio critico-filologico della leopardistica contemporanea. I suoi saggi tracciano nuove direzioni d'indagine nei testi del poeta e pensatore recanatese, anche grazie al supporto che gli strumenti di indagine elettronica offrono alle discipline artistiche e letterarie. Come dimostra infatti la prima sezione del libro, che copre quasi la metà del volume e rientra all'interno della ricerca legata alla creazione dell'archivio on-line delle dediche letterarie italiane, gli strumenti archivistici elettronici garantiscono un prezioso supporto alla creazione di nuovi percorsi euristici delle opere letterarie. La complessa e sottile esplorazione condotta di Maria Antonietta Terzoli nell'atelier di Leopardi, l'indagine cioè di come egli si sia appropriato e abbia manipolato, da genio quale era, l'eredità culturale del mondo classico e italiano, rappresenta un invito a raccogliere il testimone dalla studiosa italo-svizzera e continuare lungo il sentiero da lei aperto.

Coletta Veronese