

La letteratura italiana oltre i confini



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie



# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA  
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*  
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

\*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia  
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it  
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001  
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

*Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione*  
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.  
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.  
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

\*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*  
e scaricabili gratuitamente dal sito: [www.sinestesia Rivista di Studi.it](http://www.sinestesia Rivista di Studi.it).

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione  
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile  
*online* sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

\*

Impaginazione / *Graphic layout*  
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*  
a cura di PDE s.r.l.  
presso Mediagraf Spa  
Noventa Padovana (PD)

## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

### SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

#### DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784  
(Rosalba Galvagno)

*Sommari / Abstract* 791

*Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instant shootings» di Orazio Longo.*

ORAZIO LONGO, *Instant shooting*, Efesto, Roma 2019, 92 pp.

L'indicazione iniziale del volumetto da tasca *Instant shooting* di Orazio Longo, come nei bugiardini dei farmaci, suggerisce subito come usare il libretto «per la godibilità della lettura, considerare le fotografie di ciascun racconto solo dopo aver finito di leggere il racconto stesso».

L'occhio informato, allora, del lettore che vi arriva nulla sa, sfoglia ed esegue: va sul racconto, lo compita fino in fondo, poi va sull'immagine, la guarda, e poi ritorna sul testo, e si crea subito un trafelato via vai di sguardi tra scrittura e figura, senza però che tra i due linguaggi si trovi alcuna attinenza.

Il lettore non demorde e cerca, allora, nella fodera del racconto qualcosa (almeno un lemma) che rinvii all'immagine, che la spieghi, che abbia un nesso, che stabilisca una qualche relazione. Nulla. Il testo non è didascalico della figura, né l'immagine intende "illustrare" il testo. Stanno, figura e scrittura, una accanto all'altra apparentemente ignorandosi, eppure sembrano, da qualche cenno, voler stabile una volenterosa simbiosi; ma non sono domande quelle che si fanno né tantomeno si danno risposte.

Allora l'ottimista lettore mette la mano sulle foto e legge soltanto i testi uno dietro l'altro: la raccolta ha un suo senso; poi fa lo stesso con i testi, li copre, e le foto da sole si susseguono e fanno un album che ha una sua ragione. Ma, appena scopre e mette insieme di nuovo foto e racconto torna a confondersi. Cosa sta accadendo?

A guardar meglio, sembra che le parole vogliano stuzzicare l'immagine, le vanno addosso, scuotono l'analogico, lo percorrono tutto, poi si ritirano esauste, senza essere riuscite a trascinare nulla del fotografico nell'alveo della scrittura, e così ritornano nel quadrato bianco e restano ferme, ricominciano a compitare il testo, a ridirlo daccapo. Ma anche le foto non stanno immobili: quella scrittura, messa lì accanto, sembra dare loro non poco fastidio: vorrebbe che fosse una didascalia (le foto amano le didascalie), ma non lo è: è qualcosa di superfluo e che infine diminuisce o arreca fastidio alla bellezza solitaria della figura. Ed è anche inutile chiedersi ingenuamente – pensa il lettore – chi viene prima? cosa è stata messa per prima lì nel libro? Ovvero chi comanda? Chi si mette alla cappa del racconto? *Chi ha rincorso chi* in questa sorta di registro del dare e dell'avere? Ma la domanda, quest'ultima, non è del tutto stupida; e quel lemma usato, «rincorrere», lascia lo spazio ad una illazione, lascia pensare che comunque una relazione, almeno una pertinenza tra figura e testo si possa dare in quella zona *sospesa*

in cui lo sguardo corre dall'immagine alla riga tipografica, o viceversa.

Evidentemente, talvolta, può stabilirsi un racconto appunto *sospeso*, sia esso istantaneo (una riflessione) oppure più lungo (una meditazione), o lunghissimo (un racconto) del tutto privatamente, proprio unendo, a loro insaputa, le due *sintassi* del volumetto così distanti. È come se nascesse o configurasse una sorta di amalgama tra grafia e segno che dà vita a qualcosa *che non c'entra*, a qualcosa che aleggi, che se ne va via senza congruità, con il senso dell'eccesso, del nuovo, di altro; e che, allora, tutto questo immaginare non rinvii ad una sorta di «terzo senso» (Barthes), ad un teatro figurato? Che tutto questo non faccia parte di una messa in scena? Una partitura. Non una composizione per canto e orchestra, ma teatrale. Un copione. Ecco: questo potrebbe essere un testo teatrale, un testo da recitarsi: dove le parole usano, a modo loro, le foto come fondali, adagiandovi sopra, ben messa, una storia, e per tutto il tempo non fanno altro che *raccontare* la propria vicenda nel fondale delle figure. Ne nasce tutto un rimescolio, un confondersi dei dialoghi, una distribuzione delle parti, un gioco di ruoli. Il racconto sembra allora darsi una ragione (e anche le due pagine dirimpettaie) allorché il testo uscendo dal suo letargo tipografico se ne va sull'immagine e si tramuta in attori, attrici, luoghi, colori, e dove ogni parola va a calcare la scena messagli

accanto, e così entrambi (fotografia e scrittura) in un assolo, finiscono col declamare insieme le storie, i fatti, i destini privati o meno di tutti noi. Manca il suono, ma il teatro può senz'altro cominciare.

(*Epifanio Ajello*)

VALERIA GIANNANTONIO, *Le autobiografie della Grande guerra: la scrittura del ricordo e della lontananza*, Società editrice fiorentina, Firenze 2019, 368 pp.

*Le autobiografie della Grande guerra: la scrittura del ricordo e della lontananza* è il titolo del saggio di Valeria Giannantonio edito nel 2019 dalla Società Editrice Fiorentina, con il contributo del Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze Sociali dell'Università "G. D'Annunzio" (Chieti-Pescara). Si tratta di un articolato e complesso volume, in cui vengono ripercorsi disastri e gli stravolgimenti provocati dalla Grande guerra – anche se non mancano accenni alla Seconda guerra mondiale – e il modo in cui essi sono stati vissuti e raccontati dagli scrittori e dagli intellettuali. La Storia viene trasferita nelle storie di ogni individuo, viene trasfigurata, per essere colta nel momento in cui si fa racconto, e ancora di più nel momento in cui viene recuperata nella lontananza della memoria. Per comprendere questo saggio, la sua struttura e la dialettica ad esso interna, due aiuti imprescindibili sono il sottotitolo, *La scrittura del ricordo e della lontananza*, e l'epigrafe scelta dall'autrice, *l'Avvertenza a Lessico familiare* di Natalia Ginzburg. Essi, infatti, sono rispettivamente un commento e un invito: il primo fornisce il criterio in base al quale la studiosa ha scelto gli scrittori e le opere da analizzare; mentre l'e-

pigrafe orienta la lettura ricordando che bisogna leggere come un romanzo quello che viene raccontato «benché è tratto dalla realtà». Infatti, sebbene le diverse storie che sono state raccontate in questo saggio siano sempre storie collettive, riguardanti cioè tutta l'umanità ugualmente stravolta dai conflitti, è pur vero che ogni autore si fa portavoce della sua personale esperienza e del proprio modo di vedere e interpretare gli eventi. Una materia ampia da trattare, visti i tanti lavori che sono stati prodotti e costruiti intorno alla tematica della guerra, ma che la studiosa è ben riuscita a catalogare, procedendo per macrosezioni, ognuna dedicata a un aspetto particolare della Grande guerra.

Giannantonio sceglie di dedicare il primo capitolo alla città di Trieste e alla produzione giuliana, e se questa può apparire in un primo momento una scelta anomala, è in realtà perfettamente funzionale alla logica del saggio soprattutto per la travagliata storia della città adriatica che ha combattuto 'una guerra nella guerra' poiché, mentre imperversava la Grande guerra, essa ha dovuto lottare anche per vedere riconosciuta la propria italianità.

In perfetto accordo con il titolo, *Le autobiografie della Grande guerra*, il primo autore analizzato è il triestino Scipio Slataper che, nella sua autobiografia lirica intitolata *Il mio Carso*, non si limita a descrivere il paesaggio carsico, contrapponendolo alla città, ma descrive anche se stesso. Il titolo

originario dell'opera, che – come ricorda giustamente la studiosa – avrebbe dovuto essere *Il mio Carso e la mia città*, avrebbe rischiato di mostrare in maniera preponderante la dicotomia fra il Carso con «la moralità e l'autenticità dei suoi valori» e Trieste con «la sua corruzione e mancanza di umanità» (p. 47). E questo sarebbe stato un errore perché, si osserva nel saggio, c'è un'altra ambivalenza che merita di essere evidenziata: quella interna alla figura stessa dello scrittore che appare ugualmente scissa, dilaniata «da un conflitto tra il desiderio di azione e l'esigenza di solitudine, la ricerca di un approccio vitalistico alla realtà e il rifiuto del mondo esterno» (p. 47). Non è ovviamente questa la sede per parlare diffusamente dell'opera dello scrittore triestino, ma è importante rilevare che, come acutamente specifica Giannantonio, Slataper è in grado di descrivere, a guerra non ancora cominciata, quel senso di inquietudine che domina i primi decenni del secolo, in cui l'uomo è costretto a dover trovare e costruire la propria identità, mentre crollano tutte le certezze fino a quel momento possedute. Se Slataper morì poco dopo lo scoppio della guerra e non riuscì, dunque, a partecipare a quel cambiamento di cui pure aveva percepito l'entità; Saba invece, il secondo autore trattato, non soltanto conobbe l'esperienza del fronte, ricordata ne *I versi militari*, ma riuscì anche ad attraversare i difficili momenti del dopoguerra e quelli,

ancor più difficili, che precedettero la Seconda guerra mondiale. Chiaro è, allora, che, nel passaggio da Slataper a Saba, Giannantonio segue un ordine cronologico, rispettando tale criterio anche nell'analisi del poeta del *Canzoniere*, opera di cui la studiosa delinea l'evoluzione collegandola strettamente al percorso umano e spirituale del poeta in cui un ruolo importantissimo è stato sicuramente svolto dalla cura psicoanalitica – che già secondo Lavagetto aveva guidato la sistemazione del *Canzoniere*<sup>1</sup> – e la promulgazione delle leggi razziali nel 1938, che lo costrinsero ad una vita errante fra Milano, Firenze e Roma.

L'ultimo componente di questa macrosezione è Giani Stuparich: egli ebbe un ruolo di primo piano nella Primo conflitto mondiale – tanto da essere insignito della medaglia d'oro al valor militare – ed è questo il motivo che, in un crescendo di intensità di partecipazione alla guerra, ha portato Giannantonio a dedicargli la parte finale di questo capitolo. L'esperienza bellica è, infatti, assolutamente dominante nella produzione di Stuparich, cosa che la studiosa non ha affatto ignorato, dedicando un paragrafo ad ognuna delle sue opere sul tema: *La trilogia della guerra, Ritornarono, L'isola, Il ritorno del padre e I ricordi istriani*. In

<sup>1</sup> Cfr., M. LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1989<sup>2</sup>.

particolare, mi sembra opportuno ricordare almeno il racconto principale de *L'isola, Guerra del '15*, in cui Stuparich ricostruisce, con l'aiuto di un taccuino, «la vita di trincea trascorsa col fratello Carlo» (p. 76). La scrittura di questo racconto, tramite l'aiuto di taccuini e appunti stesi durante la guerra, ha permesso a Stuparich di trattare un avvenimento passato rispetto al tempo della scrittura come se fosse presente, amplificandone dunque il suo potere evocativo.

Quando si parla di Trieste, però, non è possibile tralasciare i territori limitrofi, in particolare l'Istria, terra natale di due importanti scrittori come Pier Antonio Quarantotti Gambini e Fulvio Tomizza. Tuttavia, Giannantonio giustamente chiarisce che, sebbene la letteratura istriana non possa essere del tutto assimilata alla letteratura triestina<sup>2</sup>, è pur vero che se si parla di Trieste non può essere tralasciato l'apporto dato dalla letteratura dei territori vicini. Molti autori istriani, infatti, si sono formati nell'alveo culturale triestino, come Quarantotti Gambini, nato a Pisino d'Istria nel 1910, ma formatosi a Trieste, città in cui conobbe Saba e Stuparich, autori coi quali fu legato da una profonda amicizia. Non è un caso che Giannan-

tonio scelga di analizzare Quarantotti Gambini perché egli racchiude in se stesso questa ambiguità e ambivalenza fra Trieste – città a cui deve la sua formazione – e l'Istria – la terra che gli ha dato i natali e in cui pure ha trascorso gran parte della sua infanzia. E proprio l'infanzia dello scrittore, trascorsa nella campagna di Semedella, diventa nella finzione letteraria l'infanzia di Paolo Brionesi, il protagonista di un ciclo di romanzi, raccolti e riuniti, con il titolo *Gli anni ciechi*, da Alvisè Quarantotti Gambini, dopo la morte dello scrittore. Paolo è un bambino, di cui Quarantotti Gambini segue la crescita di romanzo in romanzo, ma è anche la voce narrante di tutti gli avvenimenti: è Paolo che racconta la guerra e il modo in cui questa sconvolge la campagna istriana; però Paolo racconta la guerra nel modo in cui può comprenderla un bambino, ed è questo fattore a rendere *Gli anni ciechi* un'opera del tutto particolare nella letteratura bellica. Giannantonio sceglie di analizzare *Le trincee*, un racconto lungo che, pubblicato prima da solo, venne poi inserito nella raccolta intitolata *I giochi di Norma*, insieme *Alle saline* e *La lettera*. Come il titolo lascia presagire, in questo racconto viene effettivamente combattuta una guerra, sebbene sia un gioco fra Paolo, Norma e gli altri bambini della campagna di Semedella. Il gioco però si fa incredibilmente serio nel momento in cui Paolo pensa davvero di aver ucciso Norma: sono, quelli, attimi concitati

<sup>2</sup> Ovviamente questa terminologia è utile ai fini di una maggiore chiarezza espositiva, poiché la questione della letteratura triestina e istriana è talmente dibattuta che meriterebbe di essere sviluppata in modo disteso.

in cui il bambino descrive, nel modo in cui le descriverebbe un bambino, le proprie emozioni e i propri sentimenti.

La macrosezione successiva, uscendo dal territorio giuliano, è dedicata al modo in cui la guerra viene raccontata da Carlo Emilio Gadda, e agli sconvolgimenti che provoca nella campagna e nel paesaggio delle opere di Carlo Pastorino e Beppe Fenoglio. Per quanto riguarda Fenoglio, Giannantonio ha preso in considerazione *I racconti del parentado*, un'opera composita in cui domina l'ambiente delle Langhe, profondamente modificato dalla Grande guerra sia sul piano economico che su un piano più strettamente umano. Giannantonio scrive che Fenoglio «si fa interprete di una religiosità apotropaica, riscoperta nella densità del suo rapporto con la terra e con i connotati parentali della storia della propria famiglia» (p. 119). Dunque, se in questo caso al centro dell'indagine c'è il rapporto tra lo scrittore, la guerra e il proprio territorio, il discorso su Fenoglio prosegue attraverso l'analisi di *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale*, racconto in cui il protagonista Osvaldo, appartenente ai Fenoglio di Murazzano, adombra lo stesso Fenoglio. Giannantonio, che si concentra proprio sulla componente autobiografica, non solo rimarca il legame tra Osvaldo e Fenoglio, ma coglie acutamente il modo in cui Fenoglio cerca di ritrovare se stesso nei propri antenati, nella sua storia passata.

Un tipo particolare di autobiografismo, quello di Fenoglio, che viene analizzato fino alla conclusione della sua parabola narrativa, per poi dedicarsi ad un altro tipo di autobiografismo e di racconto di guerra, attraverso l'opera di Carlo Emilio Gadda. In particolare, oggetto di analisi, sono *Il giornale di guerra e di prigionia* e *Il castello di Udine*. Le due opere che Giannantonio prende in considerazione non possono essere scisse poiché nella seconda viene recuperata l'esperienza raccontata nel *Giornale di guerra*, in cui a parlare non è tanto la voce dello scrittore, quanto piuttosto quella del soldato: essa è, infatti, il risultato delle pause del soldato Gadda al fronte. Sebbene pubblicato parzialmente nel 1955 e con alcune aggiunte nel 1965, e nonostante una parte sia andata perduta, quest'opera è un'importante testimonianza non solo della speranza con cui Gadda si è accostato alla guerra, ma anche della sua delusione nel momento in cui egli

prese atto dell'inettitudine dei comandanti, dell'insensatezza dei comportamenti umani, volti al male e guidati da impulsi distruttivi, dell'inconcepibile sacrificio di tante vite umane, che gli fecero percepire l'inutilità della esistenza propria e degli altri (p. 132).

Dunque, se Gadda inizialmente ha intravisto nella guerra «l'occasione di esternare la propria volontà rigenera-

trice [...], l'esigenza del rigore di una disciplina militare, del rinvenimento di un ordine nella realtà, che sopprime alle numerose crisi psicologiche dell'uomo» (p. 132), in un fase successiva ha dovuto invece fronteggiare «la paura del pericolo cui va incontro e la coscienza della propria debolezza, che talora lo gettano in uno stato di prostrazione fisica e psichica, alternando stati di gioia a momenti di dolore» (p. 136). Certo, il *Giornale di guerra* di Gadda è la storia del soldato Gadda, ma è anche vero che, seppure da una prospettiva individuale, la guerra è osservata e 'sentita' in tutte le sue difficoltà, in tutti i suoi rischi e in tutte le sue insensatezze: l'esperienza individuale dello scrittore acquista ancor più valore in quanto esperienza universale.

Anche per Carlo Pastorino la guerra è stata «l'espressione autentica di una generazione, non tanto e non più distinta nei suoi elementi sociologici, quanto accomunata da una sorta di fraternità spirituale e dall'esigenza vitalistica della urgenza stessa della guerra» (p. 150). E il suo romanzo più famoso, *La prova del fuoco*, è strettamente connesso con l'esperienza dello scrittore al fronte, direttamente impegnato a Rovereto per frenare l'avanzata austriaca e, infine, catturato dai nemici e deportato prima a Birmebaum, poi in Boemia. Anche in questo caso, allora, è evidente come l'esperienza vissuta anima l'esperienza raccontata, e infatti Giannantonio ricostruisce il

*modus scribendi* di Pastorino, che era solito rielaborare le relazioni stese al fronte in qualità di ufficiale e le lettere inviate in quel tempo ad amici e parenti. Eppure, la studiosa precisa che *La prova del fuoco* non è del tutto assimilabile alla più generale memorialistica della Grande guerra, perché le scene della guerra non sono sempre riprodotte in primo piano, ma

spesso si inseriscono in un tessuto narrativo appena accennato, in cui il racconto piano e lineare cede il passo a inserti episodici, che rimarkano la distanza dell'autore dalla rappresentazione oggettiva degli avvenimenti (p. 161).

La Prima guerra mondiale, però, è stata avvertita da non pochi intellettuali anche come una necessità e di questi, tra cui spicca Gabriele D'Annunzio, Giannantonio dà contezza nel IV capitolo delle *Autobiografie della Grande guerra*. D'Annunzio, che come scrive la studiosa non «si lasciò coinvolgere in un informe anonimato» (p. 169), registra gli alternanti stati d'animo della guerra nel *Notturmo*, preannunciato e in qualche modo anticipato non solo da interviste e articoli di giornale, ma anche dalle prose *Faville del miglio*, *Langoscia*, *Lo sgomento* e *La preghiera*, apparse sul «Corriere della Sera» il 26 agosto, il 14 e il 24 settembre 1914. Del resto, D'Annunzio, rispetto ad altri intellettuali, ha mantenuto il suo accesso interventi-

smo anche dopo la fine del conflitto, anzi le sue energie si sono concentrate nell'impresa di Fiume, impresa che giustamente Giannantonio riconduce «alla trama storica della formazione letteraria e libresca dell'autore, che negli anni tragici del conflitto mondiale trovò il modo più consono e adatto per esprimersi e tradursi in un impegno diretto e convinto» (p. 173). Anche la visione della morte di D'Annunzio differisce da quella degli altri intellettuali poiché per lui la morte si configura come «il simbolo dell'eternarsi dell'esistenza»:

Essa è la manifestazione della bellezza della vita, che sarebbe rimasta tale anche quando alle pagine del *Notturmo* D'Annunzio avrebbe affidato il lamento delle condizioni presenti di esistenza, legate a una vicenda tragica e fisica di dolore (la perdita di un occhio), procurata appunto dalla guerra. Anche allora, più che il ripiegamento su se stesso e la concentrazione sulle brutture della guerra, che avrebbero al contrario alimentato il disincanto di tanti intellettuali soldati, [...], D'Annunzio avrebbe elevato il suo inno alla vita. (p. 179)

Questa minuziosa analisi della guerra letteraria coinvolge, insieme a D'Annunzio, anche Aldo Palazzeschi, a partire dall'articolo *Neutrale*, pubblicato su «Lacerba» il primo di-

cembre 1914, «in cui il poeta si definì amante del quieto vivere borghese e pacifista tra i vili, all'interno di una guerra solitaria combattuta sempre e solo contro se stesso» (p. 194). In particolare, oggetto di analisi nel capitolo è l'opera intitolata *Due imperi...mancati*. Anche in questo caso, la scelta di Giannantonio di affiancare, anzi contrapporre, D'Annunzio e Palazzeschi si rivela particolarmente efficace poiché essa è, in realtà, una contrapposizione tra i concetti di «militarismo» e «pacifismo», di cui i due scrittori sono rispettivamente portavoce. E D'Annunzio è anche uno dei bersagli di Palazzeschi, che lo attacca direttamente e duramente, indicandolo come il responsabile «di tutto ciò che c'è di deleterio in Italia»<sup>3</sup>. Un'accusa precisa che si concretizza in un'accesa polemica non solo «contro la mistificazione superomistica della guerra», ma anche «contro l'atteggiamento polemico e distruttivo nei confronti del passato, proprio dei futuristi milanesi, che, con toni ben più accesi e polemici rispetto all'avanguardia fiorentina, avevano innalzato il loro incondizionato inno alla guerra e al rinnovamento del futuro» (p. 213).

Ad entrare di diritto nella narrativa di guerra sono, poi, i romanzi che indagano l'atmosfera al termine del conflitto e nel corso del dopoguerr-

<sup>3</sup> A. PALAZZESCHI, *Due imperi...mancati*, Mondadori, Milano 2014, p. 172.

ra. Tra questi Giannantonio prende in esame le *Trincee* di Carlo Salsa, stampato da Sonzogno nel 1924. Il romanzo si contrappone alla retorica di guerra ed infatti *trait d'union* del capitolo sono l'antimilitarismo e il tono anticelebrativo degli autori qui analizzati, cioè Salsa e Frescura. In particolare, Salsa, specifica la studiosa, è parecchio lontano da D'Annunzio, e il suo romanzo si configura come una riflessione sulla guerra, sui motivi che hanno portato a questo enorme massacro, ma esso è anche un atto di denuncia nei confronti della classe dirigente «insensata, ottusa e irresponsabile, e che fu la reale artefice dei massacri e delle azioni colpevoli del generale Cadorna» (p. 222).

La guerra, allora, non si esaurisce nel momento in cui si posano le armi, ma lascia strascichi evidenti, che devono essere ugualmente affrontati anche dopo la sua conclusione. Per questo motivo, trova spazio nel saggio anche l'importante tema della rieducazione dei reduci alla vita quotidiana, attraverso le opere di Stanghellini e Scortecci. In particolare, Arturo Stanghellini, nella sua *Introduzione alla vita mediocre*, si concentra proprio sul ritorno alla vita normale di coloro che avevano creduto o comunque preso parte alla guerra. Non è affatto casuale che Giannantonio confronti Stanghellini e Giuseppe Scortecci, l'autore de *La città effimera*, che ha invece raccontato la condizione di prigionia. Non è un caso perché i soldati

che tornano alla loro “vita mediocre” sono, in realtà, gli stessi ad aver vissuto eventi drammatici, ad aver conosciuto le privazioni, la sofferenza, il dolore e ad aver visto da vicino la morte. Come a dire che non potrà esserci più nulla di mediocre nella vita di chi ha subito la guerra e la prigionia. E infatti nel romanzo di Scortecci

l'annichilimento del prigioniero è sempre accompagnato [...] da un forte senso di inquietudine, che genera un profondo sconforto, rendendo ora tetre le mura della prigione, quando il reduce è in preda ai morsi della fame, ora schiarendone le pareti, se giunge qualche pezzo da mangiare (p. 263).

È la stessa condizione di bestialità, osserva Giannantonio, che prima si riscontrava nelle fasi del combattimento e ora, invece, si trasferisce nella detenzione. Ma la condizione del prigioniero, rileva la studiosa, è forse ancora più drammatica di quella del soldato poiché questo si trova improvvisamente spogliato «di ogni dignità, anche quella di valoroso combattente» (p. 264).

Se fino al VI capitolo Giannantonio si concentra sulle testimonianze di chi la guerra l'ha in qualche modo conosciuta nella sua realizzazione concreta, quindi su chi in maniera diversa a questa ha preso parte; nel VII capitolo la studiosa presenta una

testimonianza femminile: la friulana Giuliana Morandini, deceduta lo scorso luglio. L'opera della scrittrice, nel capitolo accostata a Mauro Covacich, è *I cristalli di Vienna*. Protagonista del romanzo è una donna, Elsa, che «alla macerazione del ricordo attraverso il quale nostalgicamente si riallaccia all'infanzia, sovrappone il livello narrativo sia interiore che esteriore del ricordo della guerra, ricomponendo le fila di una storia tragica legata al cospetto di eventi apocalittici» (p. 279). Si tratta di un romanzo che, a ragione, Giannantonio definisce «inquietante» (p. 279), perché descrive una realtà estremamente lontana dalle certezze e dalla stabilità che caratterizzavano la regione della Morandini negli anni precedenti alla guerra. Con lo scoppio della guerra si apre una crepa tra le certezze precedentemente possedute e l'instabilità imperante durante il conflitto, instabilità di cui si occupa anche Covacich ne *La città interiore* – in cui, nel contesto della Seconda guerra mondiale, viene ricostruita la parabola esistenziale del protagonista, prima bambino, poi diventato un uomo. Questo protagonista si muove in un «itinerario temporale», scrive Giannantonio, che

dalla conclusione della seconda guerra mondiale e dalla costituzione della Zona B di Trieste (amministrata dagli anglo-americani, fino alla sua restituzione all'Italia nel 1954), giunge all'agosto 1972,

in cui si delinea la doppia identità, palestinese e israeliana delle due zone della città (p. 281).

La «doppia identità», la «sovrapposizione di piccole patrie, in cui l'elemento serbo-bosniaco si confonde con quello serbo e croato, allontanando il cittadino dalle sue radici e privandolo di identità storica» (p. 285) è uno degli elementi principali che viene messo in risalto nella scrittura di Covacich. Ma non solo: Giannantonio registra anche il difficile clima che si respirava tra gli istriani per la perdita delle proprie terre, tra cui Capodistria che tra queste è stata quella che ha mutato più volte la sua bandiera: ad essersi alternati sono stati, infatti, i colori dell'Impero asburgico, quelli del Regno d'Italia e ancora quelli della Jugoslavia. Senza dimenticare l'orrore delle foibe, Covacich descrive quel dramma nel dramma, quella guerra nella guerra, che termina «solo con la liberazione a opera dei partigiani, con la corsa del narratore verso i salvatori, rimarcando il profilo di Trieste come coacervo di culture, di popoli, di interesse persino turistico» (p. 290).

Prima di concludere, con un capitolo su Corrado Alvaro, Giannantonio dedica un ulteriore momento alla riflessione sulla guerra di Panzini e Prezolini. Quest'ultimo, con *Dopo Caporetto (1917)*, si inserisce

nel dibattito storico con pagine, in cui il filtro letterario veniva combi-

nandosi con indicazioni bellicistiche, espresse in imperativi morali, promuovendo una significativa superiorità del registro soggettivo e riflessivo e, dunque, secondo la definizione di Leo Spitzer, dell'io narrante rispetto all'io che vive e aveva vissuto, anche se l'impianto individualistico legittimava un'apertura a tutto quanto fosse da riportare alla conoscenza della realtà esterna (p. 326).

Nell'opera di Prezzolini c'è una delle prime e delle più profonde riflessioni sulla guerra e sul modo in cui questo evento ha cambiato e modificato il modo di vivere, ma anche di pensare, dell'uomo, gli stravolgimenti insomma che l'esperienza bellica ha impresso sulla sua psicologia. Anche Alfredo Panzini, in un atteggiamento di continuità con Prezzolini e Palazzeschi, si inserisce nella narrativa di guerra con il *Diario sentimentale della guerra*, in cui lo scrittore diventa portavoce «non neutrale di fronte alla guerra, ma cautamente disimpegnato, che teneva conto del punto di vista di intellettuali, letterati e giornalisti, falsificatori assai spesso, questi ultimi, di notizie» (p. 328). Il romanzo di Panzini si compone di due parti che seguono per intero gli sviluppi bellici: nella prima parte (luglio 1914 – maggio 1915) egli si concentra sugli elementi che determinano un conflitto, un conflitto in cui si contrappongono «due civiltà, quella latina e quella te-

desca» (p. 330): «l'una naturalmente militarista, l'altra sostanzialmente pacifista» (p. 331). Nella seconda parte (maggio 1915 – novembre 1918) egli denuncia gli speculatori e gli affaristi «che lucravano sulla guerra», fino poi ad arrivare «alla dichiarazione della liberazione di Gorizia, che generò la speranza del ritorno a una civiltà liberale, cristiana, e fondata sul diritto, opposta a quella germanica, materialistica, industriale, scientifica e tecnica» (p. 336).

Nell'ultimo capitolo, infine, in un continuo crescendo di adesione al reale, il racconto della guerra viene affidato al docu-romanzo di Corrado Alvaro, intitolato *Vent'anni*, il cui protagonista, il giovane Luca Fabio, viene descritto nei suoi primi dolori e primi amori. Tuttavia, i primi amori e i primi dolori di Luca Fabio vengono sperimentati nel contesto bellico. Alvaro, come viene rivelato da Giannantonio, racconta la storia di un itinerario spirituale compiuto, guidato e sicuramente modificato dalla guerra, e dal clima di distruzione e di morte che il giovane ragazzo direttamente sperimenta.

Insomma, *Le autobiografie della Grande guerra* è un saggio sicuramente non semplice, ma di grande completezza. Giannantonio è riuscita ad attraversare la narrativa di guerra in tutte le sue forme. È stata sicuramente ben pensata, vista l'enorme mole della materia trattata, la scelta di costruire il saggio aggregando ad ogni sezione

un diverso nucleo tematico. La studiosa, infatti, non si è affatto lasciata scoraggiare dall'ampiezza del tema e, al contrario, ha restituito pienamente il variegato ventaglio delle emozioni e dei sentimenti registrati negli anni dei conflitti mondiali dagli scrittori e dagli intellettuali, i quali hanno prodotto testimonianze, documenti, che non sono affatto meno veri perché letterari, ma acquistano maggiore forza e veridicità proprio in virtù della loro letterarietà. Come all'inizio, come nell'epigrafe:

Ho scritto solo quello che  
   [ricordavo [...]]  
 Benché tratto dalla realtà penso  
 che si debba leggerlo come un  
   [romanzo.  
 (N. GINZBURG, *Avvertenza a  
 Lessico familiare*)

(Marika Boffa)

ATTILIO SCUDERI, *Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale*, Donzelli, Roma 2018, VI-186 pp.

Analizzare la figura del libertino è un compito arduo, data la natura sfuggente e stratificata dell'argomento in questione. Non trovando sintesi in un preciso movimento o scuola di pensiero, il libertino rifugge intenzionalmente ogni categorizzazione come limitante, rendendo il lavoro del critico estremamente complicato. Considerata tale premessa, il primo merito di Scuderi è quello di proporre un saggio originale, coerente e ben organizzato, che accompagna il lettore dalle origini etimologiche del libertinismo alla diffusione di questo fenomeno nell'Europa del Cinquecento, avanzando – in sede conclusiva – considerazioni sulla trasformazione strettamente contemporanea del libertino come figura narrativa. Attraverso le opere e l'influenza culturale di Machiavelli, Scuderi fa emergere temi come la libertà di pensiero, il rifiuto delle verità imposte (sia in senso religioso che politico), l'ambiguità e la doppiezza, tutti ambiti che rimandano all'individuo moderno e che dunque rendono l'argomento del saggio di interesse non limitato agli storici della letteratura. Dal punto di vista strutturale, il volume si presenta diviso in tre sezioni.

Il primo capitolo, *Il libertino: il nome e la cosa*, è dedicato alla gene-

alogia del termine e alle sue prime apparizioni nel discorso letterario, insieme ad una serie di imprescindibili riflessioni sulla condizione storico-politica della Firenze rinascimentale. Qui emerge una triplice definizione di libertino, scaturita dai concetti di anomia politico-religiosa (il rifiuto di dogmi religiosi e tabù morali imposti dalla società), autonomia mentale (l'autodeterminazione e la costruzione del sé tramite la priorità conferita alla libertà di pensiero e azione) e di post-antropocentrismo materialista, data la costante attenzione che il libertino riserva all'estinzione della specie ed al contatto con ciò che non è umano. Uno dei fili conduttori di questa sezione è un'interpretazione "democratica" del libertinismo come forza che contribuisce a scardinare assunti politici, religiosi e sociali. Attraversando numerosi ambiti del sapere in contesti storici e geografici differenti, la figura del libertino simbolizza la cancellazione delle separazioni sociali, venendo incarnata da nobili e intellettuali, ma anche da mendicanti e prostitute. Affrancarsi dalle catene autoimposte dall'uomo spinge a riconsiderarne la funzione nella sfera metafisica e nel rapporto con una divinità che, da oppressiva, diviene liberatoria, posizione coraggiosissima se storicizzata nel contesto del Cinquecento europeo.

La seconda parte abbraccia due capitoli: *La rivincita di Geta* e *Il viaggio di Machiavelli*. In questa sezione Scuderi applica la definizione di liber-

tinismo alla biografia e alle opere di Machiavelli, ricostruendone l'influenza sulla produzione letteraria di Shakespeare e Montaigne. Questi capitoli risultano di particolare interesse per l'attenta analisi retorica della produzione epistolare di Machiavelli, e per l'emergere di alcune considerazioni che sarebbero poi sfociate in ambito moderno, in particolare la costruzione perturbante di un doppio letterario e di una proiezione demoniaca dell'alterità e dello sdoppiamento di personalità che, prima ancora di arrivare al Novecento, avrebbero costituito una delle chiavi di lettura più interessanti del romanzo gotico europeo. Ciò è messo in relazione ad una rappresentazione letteraria in cui l'uso dello specchio, dell'anamorfose e della deformazione rimanda alla riflessione sull'identità ed al rapporto fra l'individuo e la società, tema che dunque dimostrava una sicura rilevanza ben prima dell'avvento della psicanalisi. Questa parte discute anche l'influenza di Machiavelli al di fuori della penisola italiana, sia grazie alla diffusione delle sue opere nel contesto europeo sia tramite i continui riferimenti alla sua figura che avvenivano all'estero e lo rappresentavano come una sorta di nume tutelare (è il caso di Christopher Marlowe) o come simbolo di ambiguità, doppiezza e molteplicità (soprattutto nel teatro di Shakespeare). A ciò si aggiunge un sicuro valore politico delle opere e della figura di Machiavelli, particolarmente popo-

lare fra eretici, repubblicani e chi, sostenitore di libertà individuali, era perseguitato politicamente. Proprio l'insistenza sul tema della libertà decisionale è centrale nell'analisi di Scuderi e, in riferimento ad alcune fra le più celebri pagine di Shakespeare, l'autore rimarca l'importanza «della teoria machiavelliana del libero arbitrio, per la denuncia che la resa al potere dispotico ha sempre un elemento di "servitù volontaria"» (p. 154), e fa emergere un Machiavelli "moderno", precursore di molte battaglie culturali dei secoli a venire, ma anche «coscienza inquieta del repubblicanesimo», inadatta a una retorica acritica della libertà.

La terza sezione del volume è intitolata *Spettri di Machiavelli*. Di particolare interesse è l'interpretazione del personaggio di Don Giovanni come figura che, ispirandosi storicamente all'autore del *Principe*, viene additata di ateismo, ma che nel caso di Molière assurge a simbolo di affrancamento da tutto ciò che, imposto arbitrariamente, diventa credenza cieca. *Fil rouge* del testo è infatti il ruolo – storico e filologico – di Lucrezio e del suo *De rerum natura*: non a caso trascritto e chiosato dal giovane Machiavelli, riletto da Montaigne nei suoi *Essais* e infine fonte d'ispirazione del dramaturgo francese in pieno Seicento. Sotto l'egida di Lucrezio e dei suoi richiami alla libertà mentale, sostiene Scuderi, si forma e struttura la nozione moderna di individuo, frammen-

tato, ambiguo, talora menzognero dinanzi al potere ma insieme geloso della sua libertà interiore e della sua capacità di dire il vero.

La parte conclusiva del libro attualizza il tema del libertinismo indicando alcune riproposizioni contemporanee del tema, particolarmente la riscrittura – in chiave parodica – del tema di Don Giovanni operata dal sudafricano Coetzee in *Vergogna*.

Il volume di Scuderi presenta numerosi ed innegabili pregi. Su tutti, un'attualizzazione del discorso sul libertinismo e su Machiavelli, volta a rendere il tema appetibile non solo agli studiosi di storia della letteratura, ma anche a chi si occupa di ambiti più strettamente contemporanei. Basti pensare alla riuscitissima connessione che Scuderi stabilisce fra la letteratura e i campi delle neuroscienze (riguardo al processo decisionale studiato in chiave neurologica) e dell'ecocritica, frontiere che hanno di recente mostrato un enorme potenziale di comunicazione con le scienze umanistiche. Da un punto di vista più strettamente letterario, il *close reading* di diversi passi di e su Machiavelli evince una enorme mole di lavoro documentario, da cui emerge come particolarmente convincente l'invito a interpretarne la figura come strumento per una teoria degli opposti nell'ambito della relazione fra individuo e potere, tema che Scuderi ha già trattato nel suo precedente saggio su Elias Canetti. *Il libertino in fuga* riesce dunque nel compito più

arduo, quello di occupare uno spazio non ancora esplorato nel contesto dello studio di Machiavelli. Considerata la particolare attenzione di cui l'autore del *Principe* ha tradizionalmente goduto in ambito anglosassone, il saggio di Scuderi si pone anche come valido candidato ad una traduzione in lingua inglese.

(Angelo Castagnino)

*A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità*, a cura di ILARIA CROTTI, BENIAMINO MIRISOLA, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2017, 120 pp.

Cibo e letteratura sono stati al centro di un convegno dal titolo *A tavola con le Muse*, tenutosi all'Università Ca' Foscari di Venezia il 29 e 30 ottobre 2015: le comunicazioni dei vari relatori sono poi confluite nell'omonimo volume di atti.

Oltre all'introduzione di Ilaria Crotti, l'opera si compone di otto saggi, i quali propongono numerose immagini riconducibili all'arte culinaria, apparse in svariati scritti della letteratura italiana dal Settecento fino ai giorni nostri. La miscellanea si conclude poi con una *Tavola rotonda* curata da Beniamino Mirisola e con lo scritto teatrale *Con il pretesto del cibo...* di Paola Daniela Giovanelli.

A inaugurare questa galleria di "ritratti enogastronomici", è una delle bevande più conosciute: il caffè. Nel suo saggio *Bere la modernità. Vino o caffè?*, Pietro Gibellini delinea il ruolo della celebre bevanda, divenuta il simbolo di un'Italia del XVII secolo, caratterizzata da un ritrovato fervore culturale. Il caffè diviene così un «luogo ben illuminato in cui [...] entrano e dialogano non solo i letterati, ma i commercianti e gli imprenditori, i professionisti e gli scienziati; dove ci si aggiorna con le gazzette, si discute di politica e di economia» (p. 13); un

luogo dove «si degusta il caffè, bevanda che stimola la mente senza ottunderla, come fa invece il vino» (p. 13).

Ecco, quindi, come sia il caffè che il vino non indicano solamente la preferenza di gusto di chi li sorseggia, ma vengono assunti quali simbolo di appartenenza sociale: come sottolinea Gibellini, se l'osteria è «cara al popolo» (p. 14), «il caffè [è] prediletto dai borghesi» (p. 14). Aspetti ben descritti dalla rivista dei fratelli Verri o nella goldoniana *Bottega del Caffè*, come pure dalle liriche del Porta e di Giuseppe Gioachino Belli, i cui sonetti «dimostrano che nella Roma ottocentesca il luogo per eccellenza della socialità popolare è l'osteria» e «sotto la protezione della maschera popolare, si rivelano portavoce delle sue idee di scrittore colto e anticonformista, mosso da sdegno moralistico e da spirito egualitario» (p. 15).

Il cibo può essere «simbolo di un rapporto affettivo o sociale» (p. 20): è quanto rimarca Cristina Benussi nel suo *Cibo e storia nel romanzo italiano moderno*, citando i casi dei *Promessi Sposi* e delle neviene *Confessioni di un italiano*, dove l'autore dimostra attenzione nel tratteggiare gli angoli della cucina del castello di Fratta, dove il personaggio di Carlino Altoviti si trova a riflettere sul «proprio riscatto futuro» mentre si occupa dello spiedo (p. 21). Il cibo è al centro dei *Malavoglia* con i numerosi proverbi alimentari, mentre nel capolavoro di Antonio Fogazzaro *Piccolo mondo*

*antico* i pranzi regolano il ritmo narrativo del romanzo, fino ad acquisire «un'importanza centrale, come rito di aggregazione» nel *Mulino del Po* di Bacchelli (p. 23). La presenza delle pietanze in letteratura non viene meno neppure tra le pagine dei capolavori novecenteschi: se nel tozziano *Con gli occhi chiusi* il rifiuto del cibo enfatizza il complesso rapporto tra un padre e il figlio, protagonisti della vicenda, nella gaddiana *Cognizione del dolore* gli alimenti metaforizzano il peccaminoso, mutano in sinonimi di «distruzione, furto, addirittura morte [...] di punizione» (p. 25). Nel suo saggio Benussi cita il romanzo pavesiano *La luna e i falò*, le pasoliniane *Ceneri di Gramsci*, *Le terre del Sacramento* di Jovine, il pratoliniano *Metello*, ma anche alcuni racconti di Beppe Fenoglio: dalla *Paga del sabato* alla *Malora*, fino al *Giorno di fuoco*.

La cucina del castello di Fratta citata da Benussi ottiene ampio spazio di analisi nel saggio *Lo spiedo di Carlino. Il cibo nelle «Confessioni» di Nievo* di Monica Giachino: un luogo enigmatico e denso di significato, «luogo dell'anima e della memoria che neanche la scrittura autobiografica sembra voler scalfire», una cucina «sottratta al volgere dei tempi e delle cose, esclusa, almeno sul piano descrittivo, dalla progressiva decadenza del castello che il romanzo testimonia» (p. 34). Se larga eco ottengono le abitudini culinarie veneto-friulane, allo stesso modo predomina la posizione enigmatica di

una cucina sottratta «ad ogni costo all'usura del tempo, implicita anche nel recupero memoriale» (p. 35).

Tiziana Piras, dal canto suo, si ferma sulla scrittura di Fogazzaro nel contributo *A tavola con i personaggi di "Piccolo mondo antico"*, enfatizzando il «significato sociale e simbolico» dei pranzi, dal ruolo «catalizzante e anticipatorio di eventi spesso tristi se non addirittura tragici» (p. 46). Nel saggio di Piras, viene dedicato un intero paragrafo ai vini, impiegati da Fogazzaro ad assurgere a simbolo di nuove esperienze politico-sociali dei personaggi: pertanto, i vari prodotti enogastronomici non vengono intesi dallo scrittore vicentino quali espedienti narrativi di contorno alla vicenda narrata, bensì sono elementi dalle «valenze ulteriori», al centro di un costante interesse di carattere socio-antropologico (p. 55).

In «*Pane e coltello*». *Leonardo Sciascia e il cibo* di Ricciarda Ricorda, l'alimento connota una certa predilezione dell'autore per le tradizioni popolari e, al contempo, diviene il metro emblematico di giudizio sociale: il cibo, inoltre, simboleggia «una memoria che appare condannata addirittura a scomparire» (p. 61). Ciò che contraddistingue l'approccio sciasciano nei confronti della sfera gastronomica è anche l'abilità nell'attivare «una vasta area sensoriale, che non si esaurisce nella sfera del gusto, ma tocca la vista, l'olfatto, il tatto» (p. 62). Significativa, inoltre, la descrizione del vino

siciliano, «un vino che non beve, ma degusta con gli occhi» (p. 67).

La cucina ritorna protagonista in «*Odori e ardori culinari*». *Le cucine di casa Bettiza* di Michela Rusi, dove il linguaggio musicale contribuisce a porre in luce la particolarità e l'elaborazione dei piatti della tradizione dalmata, dando prova di quanto il cibo possa essere motivo di un certo virtuosismo letterario. La funzione conoscitiva delle varie specialità viene citata anche da Alberto Zava in *Parametri gastronomici d'indagine nella cultura sovietica negli scrittori-viaggiatori italiani del secondo Novecento*: stavolta sono gli articoli di giornale dagli anni trenta ai novanta del Novecento a divenire testimonianza di quanto la cucina assurga a strumento di conoscenza della cultura sovietica. Tiziano Terzani, Carlo Levi ed Enrico Emanuelli vengono citati a tal proposito: nel caso specifico di Emanuelli, il ristorante costituisce il luogo più opportuno «per trattare questioni di fondamentale importanza nella gestione politica e amministrativa dell'unione» (p. 83). Ma anche la voce femminile di Gina Lagorio conferma come le pietanze quotidiane siano lo «specchio fedele, tra vita presente e tracce del passato, di una realtà sociale e umana toccata da una vena di tristezza e di provvisorietà» (p. 84).

Anche negli anni Duemila le pietanze assumono varie sfumature simboliche nelle pagine letterarie: come illustra Ilaria Crotti nel *Natale altrui*.

*La mensa natalizia come verifica identitaria in Limbo di Melania G. Mazzucco*, la protagonista del romanzo identifica nella festività un'opportunità di ritorno alla normalità domestica e di evasione dal luogo di lavoro, simbolo del «non-cibo per eccellenza, quale può essere un anonimo autogrill» (p. 89). Sulla stessa scia viene costruita anche la relazione con il cibo in *Lei così amata*: le pietanze preparate consentono di riportare alla memoria della protagonista il Natale vissuto in Afghanistan, durante il periodo di una missione.

Alla luce dei testi affrontati, risulta evidente quanto il volume si sia riproposto di ricostruire il dialogo tra letteratura e cucina, uno scambio sperimentato da svariati letterati e giornalisti nella scrittura teatrale, narrativa e periodica dal Settecento sino all'epoca odierna. Un'opera in grado di fornire spunti e tracce utili per sviluppare nuove e ulteriori ricerche sul tema.

(Arianna Ceschin)

GIROLAMO COMI, *Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere*, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO, Musicaos, Neviano 2019, L-347 pp.

Curato da Antonio Lucio Giannone e da Simone Giorgino, il volume che inaugura la collana *Novecento in versi e in prosa* della casa editrice Musicaos restituisce ai lettori, a cinquant'anni dalla sua morte, le tre principali raccolte di Girolamo Comi (1890-1968), *Spirito d'armonia*, *Canto per Eva* e *Fra lacrime e preghiere*, divenute oramai di difficile reperimento, e sopperisce al silenzio critico che ha a lungo gravato sulla produzione del poeta. La sua scrittura, raffinata e complessa, è la risultante dell'incontro di numerosi riferimenti culturali, dalla letteratura alla religione, dalla filosofia all'esoterismo, e appare, per la sua singolarità, difficile da collocare all'interno di qualunque corrente della lirica italiana novecentesca. Nonostante fosse in contatto con grandi personalità della cultura europea, Comi, complice anche il suo carattere riservato, non prese parte ai movimenti culturali del tempo, restando soprattutto un appartato, condizione cui contribuì notevolmente la decisione di ritirarsi, negli ultimi anni della sua vita, a Lucugnano, paesino del sud Salento lontano dai grandi centri culturali. Ciò ha influito negativamente sulla diffusione delle sue opere, spes-

so autoprodotte, penalizzate peraltro dalla tiratura limitata.

Oltre alla riproduzione dei testi, fedeli alle edizioni originali, il volume, che tende alla rivalutazione di un autore ingiustamente trascurato dalla critica, ma di respiro europeo, è corredato da approfondimenti critici che forniscono un quadro completo della vicenda poetica e biografica di Comi: un esauriente saggio introduttivo dal titolo *Itinerario di Girolamo Comi* in cui Giannone intreccia i momenti salienti dell'esistenza del poeta con le fasi e i temi principali della sua opera, seguito da una minuziosa notizia biografica a cura di Lorenzo Antonazzo e dalla nota al testo che permette di comprendere il rigore filologico del lavoro condotto. In chiusura dell'opera sono collocati altri due saggi: *Girolamo Comi: la poesia come inno* di Fabio Moliterni, secondo il quale la poesia di Comi va ricondotta al modello della preghiera volta all'esaltazione della stretta unità fra natura, umanità e mondo divino, e *Un aristocratico isolamento: la fortuna critica di Comi* di Simone Giorgino, in cui viene delineato il complesso rapporto fra il poeta e i critici, i cui giudizi vengono vagliati con attenzione.

La formazione di Comi, avvenuta lontano dall'Italia, risente delle influenze del simbolismo e dell'orfismo francesi che si risolvono in una continua tensione verso l'ignoto e conducono a una concezione della poesia come strumento capace di collegare il

mondo fisico con quello trascendente, in linea con ciò che era stato teorizzato dal fondatore dell'antroposofia Rudolf Steiner, che esercitò grande influenza sul poeta di Lucugnano. Sulla scia di Sergio Solmi, che in una recensione non del tutto benevola nei confronti di Comi definì la sua poesia «cosmica», Giannone mette in evidenza le caratteristiche principali delle raccolte *Lampadario* (1920), *I rosai di qui* (1921), *Smeraldi* (1925) e *Boschività sotterra* (1927), riconducibili a una prima fase della sua produzione che si connota per il motivo panteistico e panico. In questi componimenti si riscontrano, frutto dell'influenza del simbolismo, un vivido cromatismo e un frequente ricorso alle figure retoriche dell'analogia e della sinestesia. Negli anni Venti, trascorsi a Roma, Comi stringe un sodalizio umano e poetico con Arturo Onofri, l'unico con cui – come osserva Giannone – si notano effettive somiglianze, a partire dal valore che per entrambi ha la parola, una valenza da assimilare a quanto scritto all'inizio del *Vangelo secondo Giovanni*: il *Logos* è preesistente a qualunque cosa ed è eterno, dunque fuori dal tempo, e rappresenta l'*archè*, l'origine di tutto. Il fulcro della poesia di Comi, infatti, è costituito dalla parola-Verbo, che è partecipe all'intima essenza di ogni elemento della realtà, motivo per cui l'uomo si rivela in tutta la sua inadeguatezza a esprimere ciò che va ben oltre l'immanenza; appare pertanto indispensabile, per supplire

a questa mancanza, una piena immersione nella natura, un'adesione dell'io ai ritmi degli elementi, che permetta di entrare in contatto con il mistero del creato e con l'ineffabilità dell'essere, per cogliere così il valore magico della parola, filtrata e purificata dalla memoria che tenta di riportarla allo stadio precedente la lingua stessa.

La parola comiana è segno di un universo linguistico coerente e preciso, che dà un senso all'ansia di assoluto che permea tutta la produzione del poeta di Lucugnano: si avverte un desiderio di totalità, una necessità di *reductio ad unum* di una molteplicità del reale che deve tornare a quello che Comi chiama «corpo-universo» (p. 14). Questa visione porta Comi a superare la sensualità panica, aprendo la strada a una poesia in cui si fa maggiormente sentire una vena religiosa, ma che è ancora intrisa di diversi riferimenti esoterici. Nei testi di questo periodo, in modo particolare a partire da *Nel grembo dei mattini* (1931), riveste sempre più importanza la luce, urgente e violenta, che è soprattutto metafora di purezza interiore.

Negli anni Trenta, grazie anche agli insegnamenti del sacerdote Ernesto Buonaiuti e al rapporto con il gesuita André de Bavier, Comi si converte al cattolicesimo, decisione di cui la sua poesia risente notevolmente, caricandosi di sfumature sempre più marcatamente spirituali e cristiane, distanti dunque da quel panteismo che aveva caratterizzato i precedenti

componimenti. L'anima del poeta ora non deve solo conformarsi all'armonia cosmica ma deve meditare su se stessa e riscoprire l'elemento divino che racchiude: prende così il sopravvento la dimensione del sacro, che accentua la particolarità della poesia di Comi, già lontana dal filone lirico in auge a quel tempo. Nei componimenti di *Cantico del creato* viene dato risalto alle figure di Adamo ed Eva, che hanno vissuto in prima persona la «rottura» (p. 102), ossia il passaggio da una condizione edenica a quella peccaminosa con conseguente perdita della loro unità originaria: diventano pertanto l'emblema del dissidio che gli uomini avvertono nella loro interiorità, consapevoli dell'«Alba» violata (p. 103) che si vorrebbe riconquistare, ma ancora troppo legati ai desideri terreni. Su questa linea continuano le liriche scritte tra il 1939 e il 1952 che confluiranno in *Spirito d'armonia* (1954), come, ad esempio, il componimento *Paganesimo di Adamo*, in cui si avverte l'incapacità dell'uomo-poeta di distaccarsi dalle pulsioni del corpo che si oppongono alla purezza della dimensione spirituale. Dalla «fame [...] di cose terrestri» (p. 121), dall'«ebbrezza» di osservare il creato (p. 131), si passa gradualmente al desiderio di totale abbandono a uno «spirito d'armonia» appunto, che sia in grado di scacciare ogni «ansia antica» (p. 145); si fa inoltre spazio il tema della morte, vissuta non in modo inquieto, ma come un evento atteso, necessa-

rio per conquistare quell'«immortalità che dal morire / erompe» (p. 139).

Fatta la sua prima apparizione in *Spirito d'armonia*, il tema amoroso rafforza la sua presenza in *Canto per Eva* (1958), restando però privo di precisi riferimenti autobiografici, tant'è che la stessa Eva del titolo è il simbolo di tutte le donne amate dal poeta. I componimenti risentono nuovamente di una forte carica sensuale e si nota anche una maggiore attenzione verso la dimensione fonica, grazie a soluzioni formali che perseguono sempre più una raffinata musicalità. L'approdo definitivo alla spiritualità si riscontra nell'ultima raccolta del 1966 *Fra lacrime e preghiere*, composta in un momento molto duro della vita di Comi, a causa del suo tracollo finanziario e dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute; se, ogni giorno che passa, il corpo del poeta «si sfalda», la sua anima conquista una fede sempre più salda ed è pronta a «rinnovarsi / assunta nella sfera di un'altra alba» (p. 262).

Sebbene si possano individuare delle fasi, la poesia di Comi, come si può notare dalle raccolte prese in esame e come mette in evidenza Giorgino, riprendendo il giudizio di Vittorio Pagano, non subisce grandi variazioni nel corso del tempo. Sostantivi, aggettivi e verbi, infatti, si possono ricondurre a famiglie semantiche che, seppur ricche di sfumature interne, sono pressoché le stesse; questa apparente immobilità viene però con-

trobilanciata dal ritmo, attraverso il quale Comi cerca di esprimere la sua vibrante tensione spirituale e di riprodurre l'armonia dell'universo.

La difficoltà, messa immediatamente in evidenza in tutti e tre i saggi contenuti nel volume, di collocare in un movimento culturale preciso la sua produzione sottolinea ancor di più la sua unicità e il suo sfuggire da ogni cronologia: come sostiene Giorgino, Comi potrebbe essere considerato un «classico» (p. 307), con la sua «inattuale attualità» di cui parla Giannone (p. xvi), espressione che rende bene il fascino della sua poesia. Non in un ultimo luogo, Comi va riscoperto per la sua fervida attività culturale che condusse una volta tornato a Lucugnano, nel 1946, fondando l'Accademia salentina e la rivista «L'Albero», cui collaborarono fra i più importanti intellettuali del tempo, ma che, in linea col temperamento del poeta, si occupò di temi esistenziali e religiosi, nettamente in contrasto con l'imperante neorealismo di quegli anni. La dedizione totale alla poesia, l'eleganza stilistica dei suoi versi e l'anelito di una purificazione dal peccato attraverso la Grazia divina rendono la scrittura di Comi capace di parlare a tutti gli uomini di ogni epoca storica: ora grazie a questo volume, meritevole di attenzione da parte della critica, quest'intento è finalmente possibile.

(Annalucia Cudazzo)

SILVIA CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Marsilio, Venezia 2017, 255 pp.

Le riviste di cultura, soprattutto nel Novecento, sono state gli incunaboli delle tendenze letterarie di un determinato periodo. Nella seconda parte del secolo si fanno assai più numerosi i periodici attorno ai quali si radunano gli intellettuali per diffondere una propria idea di letteratura. Tra i più interessanti è da annoverare il «menabò», diretto «a quattro mani» da Elio Vittorini e Italo Calvino, di cui Einaudi ha dato alle stampe dal 1959 al 1967 dieci fascicoli. Di recente Silvia Cavalli ha pubblicato un'esautiva monografia, che, attingendo a preziosi materiali d'archivio, perlopiù carteggi, offre una panoramica sull'organizzazione e sulla gestione di una rivista che ha costituito un'esperienza chiave per la nostra letteratura.

Il «menabò» – titolo che fa riferimento al modello di impaginazione di un libro, e che Vittorini, su suggerimento di Calvino, spiega così nell'editoriale del primo numero: «un nome legato a un'idea di funzionalità, e rapido e allegro di suono» (p. 26) – è figlio dei «Gettoni», la collana che Vittorini aveva diretto per Einaudi dal 1951 al 1958, che già alla fine del 1957 iniziava a boccheggiare: le vendite non sono soddisfacenti a causa della linea troppo sperimentale perseguita dal direttore, lontana dai gusti del pubblico; pertanto Calvino propone di

iniziare a gennaio «la nuova gestione dei quaderni trimestrali». Gli risponde Raffaele Crovi, entusiasta, perché «quel che attraverso i libri era soltanto *indicazione*, con una rivista diventerà *discorso*», evidenziando quindi lo stretto legame che intercorre tra le due esperienze editoriali; la vicinanza del «menabò» a una collana è ravvisabile anche nel mancato rispetto della periodicità, tratto distintivo di ogni rivista.

L'organizzazione del lavoro, la suddivisione dei ruoli, le competenze fanno pensare a un «laboratorio» – come lo ha definito Gian Carlo Ferretti – che muove la sua attività dalla ricerca di testi inediti (molti sono quelli che provengono dai «Gettoni»), «terreno di ricerca non tanto linguistica, ma soprattutto contenutistica: il gusto vittoriniano per la sperimentazione si fa via via più spregiudicato e si atesta come il tentativo [...] di incidere sulle tendenze letterarie del panorama italiano» (p. 14). Non è necessario che i testi presenti in ogni numero siano omogenei, ma basta che rispondano allo scopo primario di «costruire un'idea di letteratura che affronti la contemporaneità e sia capace al tempo stesso di rileggere la tradizione attraverso di essa» (p. 39). A ogni testo segue una notizia sull'autore, che testimonia lo scambio epistolare intercorso con la rivista e ripercorre la storia del testo nei vari passaggi redazionali, spiegando le ragioni delle scelte editoriali e i caratteri che differenziano

la sua voce nel panorama contemporaneo. L'acume di Silvia Cavalli non lascia in disparte le vicende dei testi, documentando con precisione l'*iter* che hanno subito nel passaggio dalla redazione alla rivista e, in alcuni casi, da questa al libro.

In un appunto di Crovi del gennaio 1958, si possono trovare i tre nuclei principali del «menabò»: la narrativa meridionalista, i racconti del secondo dopoguerra, scritture improntate al mistilinguismo. Il numero 2, che avrebbe dovuto trattare anche di letteratura meridionale, verrà dedicato esclusivamente alla poesia, raccogliendo una «campionatura della produzione in versi contemporanea» (p. 38). Sono coinvolti autori come Pagliarani, e Leonetti, Roversi, Volponi, Fortini legati alla rivista bolognese «Officina». L'influenza di quest'ultima sul «menabò» è oggetto di ampia disamina da parte della Cavalli: basta leggere i titoli dei componimenti presentati da Volponi, *L'Appennino contadino. Saggio in versi*, e Leonetti, *Il Malpensante. Commedia in versi*, per intuire che la direzione che sta seguendo la rivista di Vittorini è la stessa, ovvero la ridefinizione dei generi letterari, trasmettendola in termini accessibili al grande pubblico, nell'ottica di una generale «(in)formazione delle masse» (p. 44).

Il terzo numero (1960) è dedicato alla narrativa del Sud, in occasione del centenario dell'acquisizione del Mezzogiorno. Risulta composto da testi eterogenei (partecipano D'Arri-

go, Lunardi, Di Jacovo, Anzoino) che condividono alcuni aspetti tematici e stilistici, incorniciati dallo scritto di Crovi, *Meridione e letteratura*, posto non in mezzo ai testi come di consuetudine, ma alla fine, come fosse un risvolto. Il testo che il marchigiano Lunardi propone, *Racconto di provincia* (ma in origine era *Racconto abruzzese*, che Calvino suggerisce di cambiare perché, riferendosi a una determinata regione, potrebbe generare malcontento), induce una riflessione sull'idea che i direttori vogliono veicolare: "Meridione" è tutto ciò che è a Sud della fascia settentrionale e "provincia" è non solo la periferia rispetto ai centri urbani, ma l'intero territorio meridionale, per cui la storica dicotomia Nord vs Sud è sostituita da Centro vs Periferia. E «provinciali» vengono definiti quegli scrittori che si crogiolano nella ripresa del naturalismo – che viene aspramente condannato insieme al romanzo ottocentesco in genere – e del pavesismo. Particolare attenzione viene rivolta al dialetto: sin dal primo numero, in *Parlato e metafora* Vittorini aveva scritto che "fare metafora" è «la capacità di non parlare per frasi fatte e stabilisce che la forza del dialetto non risiede laddove esso tende a proporre stilemi espressivi consolidati [...], ma nel suo sforzo di riprodurre una lingua viva e in continuo movimento, nel suo distaccarsi dall'uso letterario per diventare uno strumento duttile, adatto a ritrarre le molte orme della realtà» (pp. 92-93).

Numero di fondamentale importanza è il quarto, dedicato a *Industria e letteratura*, segno del politecnicismo vittoriniano, nel quale si registra l'incapacità degli scrittori di calarsi nel mondo contemporaneo. Di fronte a questa situazione Vittorini e Calvino reagiscono in maniera differente. Il primo invita gli autori ad affrontare il rapporto con le fabbriche, ma sembra che nessuno rispecchi la sua visione sulla letteratura industriale: tutti forniscono esempi di un «mondo imposeduto», «cioè di un ambiente e di un argomento che non è oggetto di conoscenza reale e può essere osservato solo con occhio esterno» (p. 125), e si denota la loro incapacità di adeguare i modi narrativi alla nuova realtà circostante. L'unico esempio di scrittura industriale è *Il calzolaio di Vigevano* di Mastronardi, accolto nel primo numero, che non racconta l'industria, ma una fase di passaggio, le metamorfosi che coinvolgono la società, registrate anche a livello linguistico. Se Vittorini cerca forme nuove per rappresentare contenuti nuovi, Calvino guarda alle forme nuove anche quando il contenuto nuovo non è: l'oggetto della narrazione è indifferente, ciò che conta sono le modalità stilistiche.

Il discorso sulla letteratura industriale prosegue nel numero successivo, dove compaiono anche esponenti della neoavanguardia (Sanguineti, Eco, Filippini, Colombo, Di Marco), la cui presenza sarà maggiormente visibile nell'ottavo fascicolo.

Cavalli dà attenzione anche alla nascita e allo sviluppo di «Gulliver», numero unico di una rivista internazionale (italo-franco-tedesca) accolta nel «menabò» numero 7, definita «prova tecnica» in quarta di copertina, che ha lo scopo di ricercare «una specificità culturale, civile e *lato sensu* politica, che, riproponendosi affine di paese in paese, costituisce l'essenza stessa dell'uomo»: riconoscere, insomma, i «nessi fra le culture differentemente composte» (p. 164). Il progetto tuttavia fallirà, per la difficoltà di coordinare intellettuali con alle spalle retroterra culturali differenti e con diverse visioni letterarie.

Il sesto fascicolo ospita l'ultimo atto del dibattito su letteratura e industria, ormai sfociato in letteratura e realtà, poiché «l'industria non è altro che la "realtà ultimamente presente in noi e intorno a noi"» (p. 188). Vittorini e Calvino divengono complici di un dialogo che apra le porte della letteratura a tutte le manifestazioni culturali, dato che «materia della letteratura come disciplina è almeno di stabilire "nessi"», si legge nella premessa, «cioè verificare che ci sono (i nessi). Accorgersene. E istituirli letterariamente» (p. 187): la letteratura deve essere competitiva con le altre scienze e incidere sulla cultura, visto che sembra agire non nel mondo, ma in una specie di Riserva indiana. La volontà di creare nessi crollerà nel numero 8, allorché Vittorini dichiarerà nella presentazione: «Noi qui non

abbiamo voluto che ordire una tela di contiguità culturali» (p. 215). Dai «nessi» si giunge a rapporti che operano per contiguità di interesse; e la tela che la rivista intesse per presentarli non è detto che riesca a istituire una connessione profonda. Da qui le premesse per la chiusura dell'avventura del «menabò», che avverrà con il fascicolo 10 (1967), il quale commemora la scomparsa del direttore Vittorini, a un anno dalla morte.

(Antonio D'Ambrosio)

*L'arte esegetica di Padre Michele Bianco*

MICHELE BIANCO, *Lev Shomeà (I Re 3,9). «Un cuore ascoltante». Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria*, con interventi di saluto di EPIFANIO AJELLO, RINO CAPUTO, ANGELO FAVARO, GIULIO FERRONI, ALBERTO GRANESE, MARTA LOCANTORE, CARLO SANTOLI e GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, introduzione e cura di ANELLA PUGLIA, Edizioni Sinestesie, Avellino 2019, 716 pp.

Alla base dell'esegesi di padre Michele Bianco vi è la profonda esamina della Parola declinata all'interno del colloquio drammaticamente privilegiato dell'io e del tu/Tu nell'attenta lettura rivolta alla Storia e all'uomo. Da qui la riflessione critica esposta nell'accurata indagine documentario-filologica recante le stimmate profonde dello studioso e la ricerca inesaurita dell'orante. Ed egli di continuo interroga il testo che ha davanti e dal quale ricava i nessi di una letteratura generata dallo scontro-apparentamento dell'individuo con e tra gli individui. Ed in cui la poesia espone il *comprehendere* (afferrare la profondità delle tensioni tra idee-linguaggi-poetiche) di un'inesaurita eco rincorrente e il lettore-esaminatore e il destinatario dell'esegesi di padre Bianco. Eco che si può cogliere solo all'interno di un processo analitico di *gradatio*

ascensionale. L'estensione esegetica attivata da Padre Michele Bianco è inevitabilmente applicata sul *proprio* motivo esistente: la vocazione, che è continuo *reditus ad Deum*. E lo studioso rileggendo, pertanto, i processi speculativi-letterari e scientifici li proietta nel vasto disegno da lui predisposto con intensa ed insistita precisione, innestandoli nel portato valutativo che compone l'etica del proprio discorso-teoria. Costituendo, quindi, il superamento urgente dell'*Anschauung*, e, assieme, reinvestendo quest'ultima nel bisogno di coscienza maturato come intenzionalità di descrivere la *situazione*: il diritto di agire nella coerenza dello sviluppo di un "pensiero" deliberante la scelta di un cammino preciso dell'anima. Procedere, il suo, inteso quale flettere di continuo le ragioni del giudizio, che è promotore e promuovente l'uomo, non solo del Nocevento, ad essere *Jemeinigkeit*.

L'ampio studio *Lev Shomeà (I Re 3,9)*. «Un cuore ascoltante». Da Dante a Luzi. *Epifania del divino, ierofania e amor di Patria* riordina la raccolta analitica di modi e metodi operati da Padre Michele Bianco lungo il proprio procedere nel decifrare l'ente e l'opera da esso prodotta lungo quasi sette secoli di letteratura. Nell'ampio tragitto delineato nel testo si evince come le elaborazioni dei metodi e degli strumenti assunti e desunti da vari indirizzi teoretici siano serviti quale punto decisivo di scelta, nell'operabilità cogente che la serietà critica

impone, al di là di fatue retoriche dogmatiche.

L'esame parte dalla garanzia (presupposto dell'essere dell'ente a voler esserci e pensarsi come "convintamente pensato" ad essere) di un ascolto continuo del Testo-persona: da qui scaturisce e viene applicandosi la "réverie della reminiscenza" diremmo, e la sua evocazione, creando nella lettura di Padre Michele Bianco osmosi repentina tra ciò che il testo gli offre e le implicazioni esposte dalla *societas* in cui esso è stato sgravato. Saldo passaggio tra vari campi del sapere, che fa muovere il lettore tra l'*attuale* e l'*attualità* (*wirklich - wirklichkeit*). *Praxis* e *pathos* sembrano nell'arte interpretativa ed enunciativa di Padre Michele Bianco rincorrersi costruendo un'attenta geografia dell'anima e degli intelletti inquietante e smuovente le esigenze dell'io allocutivo (quello degli Autori esaminati e dello stesso esegeta), che dalle origini della letteratura italiana giunge al poeta della luce-voce, Luzi. Entro un'attenta ricezione dei temi inerenti l'esposizione del Sacro e quelli di una "meta" da cui partire e a cui giungere. Identificabile nella Voce che anima i percorsi del Grande Codice: Voce che lo nomina quale "traduttore privilegiato" del mistero che narra nel mentre interpreta: «Padre Michele Bianco ha dottrina sapienziale e, dantescamente, è di "spirito profetico dotato". La sua profonda, intensa ed estesa, cultura

biblica gli consente ogni slargo sull'“allegoria dei teologi”, sempre accompagnato dal “fervor” dell'Uomo e dello Studioso» (R. CAPUTO a p. 35).

Tutto ciò è frutto di un lungo “cogitare” flesso primariamente nell'*oratio*, come già riferito, la quale è in sé ascolto e continua declinazione drammatica di risposta di senso, sfociante nell'esercizio dell'interpretare di Padre Bianco. Esperienza letteraria-speculativa e costruzione dei processi gnoseologici ricavati dal confronto-scontro realtà-storia/persona-interiorità formulano il nucleo di scavo di tale formulazione etico-estetica dell'Interpretare. Tale procedura è il rovesciamento dell'interiorità dell'esegeta, il quale si pone in contatto con l'Oltre ed il “qui” nell'equidistanza germinativa tra testo e contesto

L'intera opera di padre Bianco (filosofica, storica, teologica e letteraria) è una vera e propria “sinestesia delle arti”, come si può dedurre dalla sinestesia del titolo *Lev Shomeà* “un cuore ascoltante”, che rivela, appunto una concezione metafisica e religiosa come centro unico e condiviso di una totalità etica e culturale interdisciplinarmente contro la scissione di tante sfere separate di valori della postmodernità che né la religione né la fede hanno più le risorse per unificare in un senso unico e in un quadro che, per dirla con Max Weber, è contrassegnato da “poli-

teismo dei valori”, che determina la separazione della “totalità”, che, in passato, aveva caratterizzato anche la cultura (A. PUGLIA a p. 11).

Testo e contesto sono gli strumenti-campi d'indagine primari di un procedere per tappe logico-argomentative entro esercizi esaminativi induttivi-deduttivi, i quali creano l'asse diegetico della parola che informa il lettore del claudicante Dante, così come della repentina sua ascesa dall'errore alla Luce, attraverso la *statio* purgatoriale, che lo immetterà all'ascolto del silenzio (mistero) di Dio.

La critica dantesca antica e moderna viene esposta all'attenta escoriazione di una lettura coinvolgente nomi e metodi porgenti soluzioni esaminative ora prettamente filologico-linguistiche, ora preminentemente teologico-filosofiche, ora recanti il raffronto tra discipline analitiche diverse, ma tutte promosse da un recupero del segno-poesia giungente alla codificazione più possibile vicina alla “realtà del Vero”. Ed ecco la restituzione da parte dell'esegeta Bianco di una lettura della *Commedia* da eseguire nella pluralità dei metodi d'indagine incanalati da un individuato segno partoriente, che è e si identifica nel nesso salvezza-speranza.

Alla concezione di un Dante filosofo-teologo-erudito, la cui viva umanità espone la caratterialità terribile del gesto punitivo o di assoluzione (Villani), nel mentre il canto muove

all'elargizione altamente sintetica delle modalità dottrinarie-politologiche, proprie della visione insistentemente sottolineata dai contemporanei del Poeta, e proseguita in modalità complesse lungo i secoli, fa riscontro la concezione della poesia pura dell'Ottocento. Per la quale la fantasia e la struttura narrativa fanno da substrato alla creazione del "Sacro Poema". Unitamente alla scuola storico-filologica promuovente il dato biografico e la ricerca storica degli avvenimenti eseguiti sulla e nella teologia dottrinaria-escatologica. Se la poesia del *Paradiso* è vista quale splendida *summa* delle indicazioni dogmatico-speculative e rifulgente di una luce diffusiva attinta all'ascolto-studio dei Padri e dei maestri medievali, confinata quasi esclusivamente entro l'atto di dire il Vero-Bello-Buono, nella rarefatta e purissima musica frutto di sublime retorica, con il Curtius e poi con l'Auerbach, il Singleton e lo Spitzer, pur su piani differenti, l'esegesi novecentesca elargisce l'instaurazione del rapporto *topos* (ricorrente nella poesia-civiltà europea)-figura (di derivazione vetero e neotestamentaria)-modello insostituibile del viaggio-allegoria-anagogia (Beatrice-Cristo)-stile/forma. Oltre il superamento dell'estetica crociana, esposta nella divisione netta tra poesia e non poesia. Per il quale superamento il sintagma forma-contenuto di derivazione desanctisiana (largamente ripreso in modalità differenti dai critici) soprattutto il *Paradiso* è

stato inteso nella onnicomprensiva-totalizzante adesione alla teologia, scalzante, pertanto, qualsiasi modulo di musica-poesia. Concezione, questa, che, pur attenuatasi a partire dallo stesso Croce<sup>1</sup>, si è imposta in "formularità diverse" prima e subito dopo il secondo conflitto bellico.

Soffermiamoci sulla tramatura esegetica di padre Bianco e tentiamo di esplorare la *ratio* mediante la quale egli indaga il percorso dantesco e ce lo porge entro un ascolto-voce attinto dalla verifica epistemica ed emozionale di una avvertita sacralità che l'esegeta rintraccia dentro il rapporto *respondens* e *opponens*. Viene offerta, così, la lettura di una modalità del poetare che vive e si muove tra la recettività gnoseologica tutta tesa a dare testimonianza della severità delle tappe per le quali viene rivelata e le stanchezze depositate, spesso, dalle sconfitte del peso-evocazione delle stesse, creando osmosi repentina della parola-esistenza. In questo senso la *Commedia* è intesa quale corpo vivo: un esistere palpitante, che diventa vita vissuta e condivisa. La *pietas* dantesca così come la *Revelatio* non sono avulsi dal concreto rapporto persona-mondo, ma si esprimono dentro il processo, redatto nella figuralità analogico-anagogica della metaforizzazione, di mimesi Creatore-creatura detta alla

<sup>1</sup> B. CROCE, *L'ultimo canto della Commedia* (1938), in ID., *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1940.

Luce diffusiva del Verbo incarnato. Da tale scelta di lettura, che è in sé profonda scelta di vita ancorata alla concretezza di una fede complessa, masticata nel dramma di esistere, la poesia di Dante letta e meditata da Padre Bianco non è frutto di astrazione mistificheggiante, movente alla decifrazione della datità letteraria di un sogno assurto a gnosi, ma di estasi orante sì, così come il credo di Dante professa e dice di professare: «il Poema che Dante chiama “sacro” e “sacrato” (e l’aggettivo mi sembra più proprio di quel “divino” che ha avuto immensa fortuna) nasce da una “mirabile visione” che corona il suo trasognato romanzo giovanile» (p. 97).

L’operazione ermeneutica prodotta da Padre Bianco si addentra nei meandri più profondi del nesso realtà-finzione, e ci porge la credibilità dell’*intencio auctoris* non nella fideistica e radicale adesione dell’interprete in quello che anch’egli dice di credere, così come propone il poeta, ma l’asse valutativo di Padre Bianco scopre la veridicità dei suoi asserti nello smontare la *peregrinatio*. E verificarla al passaggio del dramma di quell’esserci, che è assieme la prova ontologica e la prova logica dalle quali non si può che tenere in debita considerazione la giuntura d’equilibrio cui pervengono nel contatto germinativo: Parola e vita, smascherati i fantasmi di un falso credo, dicono la fantasia quale capacità di elevarsi dalla terra e di essa parlarne osservando la pro-

fondità del cuore. A tal proposito, ci vengono alla mente, proprio a soccorso di tale esecuzione rigorosa, l’esegesi di una importante dantista, la Chiavacci Leonardi<sup>2</sup>, la quale, sollecitata dalla riflessione del Güntert sull’intenzione di Dante di far passare per vere le nozioni del suo poetare quale credo convintamente detto, appunto, nel canto, rispondeva che Dante non avrebbe potuto che esprimere nel mentre lo narrava il vero, ossia la realtà del proprio credo. Pertanto, non avrebbe potuto sopravvivere nella *fictio*, articolatamente detta, una scissione netta tra mito (racconto) poetico e mito (racconto) religioso. Tutto ciò relazionato al gesto profetico e alla scelta politologica dell’*exul immeritus*. La distinzione tra mito poetico e mito religioso, entro un riassumere di istanze teologico-filosofiche, si fa strada quale teoria di “relatività” dei rispettivi ambiti (esposta sin dalle origini dell’esegesi dantesca), che andrebbe, poi, a condensarsi in una scelta dogmatica. Promossa dall’epoca e dalla cultura nelle quali e per le quali Dante opera. La base sacra del verso non si riduce in una tendenza a

<sup>2</sup> Sulle visioni rispettivamente della Chiavacci Leonardi e di Güntert cfr. G. GÜNTERT, *Dante autobiografo: dal mito religioso al mito poetico*, in *Dante. Mito e poesia*, Atti del secondo Seminario dantesco Internazionale, Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997, a cura di M. PICONE e T. CRIVELLI, Franco Cesati Editore, Firenze 1999, p. 120 e A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Discussione della relazione di Güntert*, ivi, pp. 129-131.

rendere ecumenico nel canto il messaggio evangelico, perché *istituzionalizzato*. A sovrintendere il rapporto di relazione tra i due “miti” è, invece, l'*esistenza* del Dante uomo, dalla quale la *fictio* non può prescindere e per la quale l'*inventio* si conforma all'*esistere* della persona che crede, e che tenta di essere *inverato* dalla ricerca del conoscere il Cristo nella sua completa realtà. Scindere così come uniformare il mito poetico da quello religioso significa parimenti svilire entrambe le sfere, ridurre i contenuti dei rispettivi “ambiti” al solo scopo di negare la vitalità dell'intima natura di colui che concretamente cerca. E, dall'altra parte, relegare negli amplessi speculativi di altissimo impianto teorico i tecnicismi di un canto che “disegna” ed esamina la *figura* (nel suo complesso) come onanismo della propria autoreferenzialità. Entro un contesto critico che si dichiara oppositore di costruzioni “concettuali” tendenti a negare l'unione delle sfere diegetiche (i due piani “mitologici”), assumendo in fine la visuale mediante cui si osserva solo il concetto acquisito della fede, come “puro” dato sociale e non come elemento soggettivo, il quale si comunica, poi, alla società da cui riceve conferme o smentite. Ecco che teorie di tale impianto sono andate affermandosi, suffragate anche, ma non sempre, da pur “salde” sistemazioni scientifiche, non tenendo, però, sempre in debita considerazione la “coscientizzazione” dell'io nei riguardi

dei propri percorsi, o meglio la riduzione dei piani ad un solo “sviluppo” interpretativo. Padre Bianco si pone di registrare tali percorsi e verificarli sempre dentro la filologia raziocinante che la parola-suono scandaglia. In tal modo, analessi e prolessi ermeneutica espongono i moti germinativi della letteratura quale scaturente da un'esperienza di vita: frutto di una chiamata e progetto proveniente da un ascolto, che sovrasta, nel “di più” del proprio essere, il destinatario accogliendolo e mai negandolo. E poiché non si può separare nella sua totalità l'arte dalla vita è chiaro che il poeta (così come l'ermeneuta) non può che costruire il mito a partire da se stesso e dagli interrogativi che si pone: non può che “poeticizzare” la sua stessa vita. Dante viene letto da Padre Bianco nell'atto della presa di coraggio di unire cielo e terra (secondo una linea che, pur non rinnegando un “titimismo poetico” altamente efficace - De Sanctis, Croce giungente al Montano) e la rivisitazione degli studi danteschi offre modalità proiettive di soluzioni diversificate, pur non smentendo l'idea di fondo dell'esegeta Bianco: rapporto salvifico uomo-Dio.

La tensione di una realtà terrena intercettata dalla vibrante relazione tra autobiografismo e visione morale ha contribuito alla formazione di documenti-esamine volti ora alla costituzione del dramma del personaggio Dante ora alla vita del Fiorentino, non sempre intercettanti il sinolo po-

ematico, che, come più volte ribadito da Padre Bianco, vive nella relazione drammatica arte-vita-fede: «Il dramma sarebbe proiettato sullo sfondo di quell'ardente spiritualità che ci ha regalato le cattedrali romanico-gotiche, la Cappella degli Scrovegni, la lauda jacononica ed infine lo *Stil novo* e l'*ars nova*» (p. 100). Partendo da ciò, la tensione veritativa di Dante evoca ed ingloba nello spirito messianico del Poverello d'Assisi la profezia veteroneotestamentaria dell'Abate Gioacchino da Fiore. Ed in specifico il *Liber figurarum* approntato dal Calabrese enuncia nell'immagine-*lectio* dei tre cerchi concentrici il sistema lirico-dogmatico del canto trinitario, così come Dante ce lo porge soprattutto alla fine. L'intero "trasumanare peregrinante" è, pertanto, inteso e presentato dalla doppia enunciazione fede-scienza legati dall'Amore, per cui il libro-canto della *Commedia*, esemplato sul Grande Codice, è in sé figura e proiezione della Parola incardinata, *hic et nunc*, al tempo e ai "tempi" del Dante storico. La visione cristiana di un Dante catechizzatore viene offer-taci dal bagaglio profondo di una cultura classica sempre scoprente i nessi eziologici tra *prius ac posterius*: in tal modo le fonti quali Sant'Agostino, San Tommaso e San Bonaventura incardinandosi al *ductus* peregrinante disvelano nella povertà incarnata da San Francesco l'itinerario delle membra di una Storia movente a dire il Bene che parte da Cristo.

Conoscitore profondo della filosofia e dei suoi più arditi percorsi esaminativi, come pure della teologia e delle letterature comparate, il discorso di Padre Bianco su Dante non può che attingere alla continua enunciazione dei rapporti tra il poeta i suoi maestri. San Bonaventura, studiato e ripresentato in alta proposizione enunciativa da Padre Michele Bianco nel suo fondamentale esame: *Reditus ad Deum. Filosofia e teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*, espone - nucleo centrale della riflessione - il Dio nascosto nell'umiltà della carne. E letto dalla mente che muove i percorsi razziocinanti a disvelare l'anima. Siamo di fronte al Dio vinto dall'amore per l'uomo: una debolezza quale ricreazione tutta proiettiva per l'elevazione dell'uomo in Cristo:

Il Dio debole, vinto, impotente [commenta Giorgio Bárberi Squarotti nella *Prefazione a Reditus ad Deum*] di fronte al Male della Storia. È un confronto drammatico, doloroso, ma anche necessario. L'idea di Dio che presenta san Bonaventura è perfettamente dimostrata, precisata, illuminata partendo dall'assioma che non è neppure pensabile affermare che Dio non esista, perché è la verità intrinsecamente assoluta, e, negandolo, significherebbe negare la ragione e l'essere. [...]. Ma don Bianco sa che la filosofia e la teologia moderne partono dal punto

opposto della sua tragica concezione di Dio che “muore” alla morte degli uomini nelle guerre, nelle stragi, nei campi di eliminazione [...] l'esempio di integrità, di felicità, di esaltazione dell'anima nella contemplazione dell'esistenza di Dio [...] e per questo egli insiste sull'*Itinerarium mentis in Deum* che appare allora come l'alternativa trionfale del pensiero e dei sensi nell'aspirazione e nell'innalzamento verso la visione di Dio, che è analoga alla salita di Dante dalle infime lacune del Mondo (l'inferno) fino alle anime beate e alla candida rosa del paradiso, fino a chiudersi conclusivamente, per bocca di san Bernardo e per dono della Vergine, di essere fatto capace della vista perfetta di Dio nella forma trinitaria. Si comprende allora il fatto che don Bianco prolunghi la sua interpretazione della filosofia e della teologia di san Bonaventura, affrontando aspetti molto più difficili da confrontare con l'idea moderna del sacro; l'Amore come virtù suprema; l'ucarestia, Maria, la Trinità<sup>3</sup>.

Pertanto, lo stretto legame che per padre Bianco è fondativo, quello tra vita e visione-arte ed esistenza,

<sup>3</sup> G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Prefazione*, in M. BIANCO, *Reditus ad Deum. Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2012, pp. 10-11.

promuove una esegesi che ancora su un unico piano i diversi e complessi moti vitali dell'esistere. Per cui, l'intera impalcatura poematica si misura su tre tracciati imprescindibili alla costituzione e assieme alla verifica metodologica presentata: motivo storico-psicologico, universalizzazione lirico-esistentiva, discesa e ascesa nei meandri dell'*animus* del canto:

Il “sovrasenso” non è quindi struttura, sovrapposizione, estranea all'arte, ma partecipe dell'intuizione poetica. [...]. Il Poeta ci insegna ad amare, ad amare in modo da sublimare questa vita ed assicurarci l'altra, senz'altra rinuncia che al falso amore e alla falsa bellezza (pp. 104-105).

Beatrice è, così, pienamente intesa quale *figura Christi*, amorevolmente intenta a ripristinare in Dante l'umanità dell'antico Adamo, prima della cacciata da Paradiso terrestre. E all'influenza di una categoria-metodo, già citata, quella di un Dante giudice inesorabile, che conduce il gesto poetico all'esaltazione della punizione in nome di una redenzione disabilitata dalla non grazia, di stampo romantico, subentra la configurazione figurale-anagogica che gestisce il narrato.

L'*Auctor-Agens*, uomo del suo tempo, diventa uomo della storia sull'esempio dell'*humilitas* di Maria preconizzata dal canto dalla stessa

Beatrice-Matelda nel “lavacro” purgatoriale: «La mediazione di Maria è evocata da Dante attraverso Bernardo e Bonaventura, mentre la Passione di Cristo termina nella compassione di Maria, orfana del proprio Figlio» (A. GRANESE a p. 39). Ad avvertire il lettore a non cadere nella consueta esplorazione, fine a se stessa, del principio di inviolabilità teoretico-dogmatica concernente gli assiomi di una fede data-imposta e passivamente recepita dal fruitore, è, nel metodo di Padre Bianco, la costante rilettura del segno-suono posto sul limitare degli avvenimenti tra cielo e terra. Per Padre Bianco non si può comprendere la poesia dantesca, così come tutte le forme della realtà artistico-speculativa, se non si compie il gesto di una concreta “spoliazione serale dell’io” (denudamento ed esposizione dell’io). Di un atteggiamento, che è, poi, il sintomo chiaro della teoria di Michele Bianco, di inclusione dei dati strutturali (lessicali-grammaticali-semantic-metrici-retorici) concorrenti a dire il Vero. Così da porgerceli nell’investigazione non del banale resoconto “personalistico”, che farebbe dell’arte *reductio ad unum* di un soggettivismo miope e assai volgare trasposto, appunto, nel canto quale presupposto di falsa universalizzazione del sentire dell’io, ma capovolgimento dell’io, che sente nella storia “particolare” immersa nella comunità dei viventi la chiamata ad essere.

In questo senso, l’analisi del “credo” di Dante è lo svolgimento più diretto del particolare e dell’universale che il Pellegrino impara a conoscere assieme al lettore mentre ascolta, da esule dalla Patria, la Voce che lo invita a ritornare alla Gerusalemme celeste. Tale traccia di immissione nel portato artistico-letterario coinvolge l’intera letteratura italiana e si fa segno incontrovertibile e necessitante di una strategia esaminativa, quella di Padre Bianco, per la quale e con la quale egli insegna a scrutare la Parola-parola proprio nell’ascolta di essa.

La linea di una letteratura di specifico segno religioso si snoda lungo l’asse della letteratura italiana, costituendo il basamento e al contempo il punto di svolta al bivio delle fratture poste ai crocevia di innovazioni del linguaggio-senso di momenti letterari cogenti. La letteratura italiana, pertanto, sin dalle origini parte, e anzi diciamo pure che essa nasce con una chiara (evidente) connotazione religiosa. Sia in riferimento al contesto in cui germina, sia in riferimento alle questioni che tratta, ma anche ai motivi a cui dice di ispirarsi. Bisogna pensare ad una cultura della *religio* che a diversi titoli e scopi ha sempre pervaso mediante tratti distintivi i “momenti” letterari: da Dante a Petrarca a Iacopone, fino al Novecento, e oltre. La costituzione del nesso inscindibile Grande Codice-civiltà occidentale permea la riflessione non solo dantologica di Padre Bianco:

È la religione aspirazione al meglio, a qualcosa di più perfetto, al divino, a quello che è soprannaturale: perciò tutti i poeti sono stati religiosi: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso [...] e quelli spinti dalle urgenze del loro tempo, attesero più ad infondere sentimenti civili e patriottici, il Parini, l'Alfieri, il Foscolo, ma anche il Leopardi, se non cantarono in modo diretto argomenti di religione, perché poeti, furono religiosi nella coscienza e negli ideali, se non nella fede. Anche il Carducci, classico nella forma, squisitamente bella, di una perfetta corrispondenza con il pensiero, che, innamorato della Patria, volendola grande e forte, ammirò l'antica grandezza, greca e romana, più che cristiana, perché poeta, fu compreso del sentimento del divino e fu religioso e, direi, *naturaliter* cristiano (pp. 406-407).

Il nesso esegetico si apre all'ulteriore lettura ascoltante i nessi semantici del poetare, quelli che legano arte e vita, e il dolore per la Patria abbandonata e la nuova terra-patria intravista e non raggiunta unitamente all'*eros* non appagato, ma condensato oltre la disperazione della virgiliana Didone, propongono la via della grazia cristiana al novello Enea-Ulisse-Dante nel segno-simbolo di Beatrice-benedetta. La ripresa dell'amore giovanile del Fiorentino nel canto peregrinante

verso il Sommo Bene ci indica la missione profetizzante del credente poeta lungo il suo-nostro «*itinerarium in Deum*», per il conseguimento della soprannaturale salvezza» (p. 122). Il ricorso alla figura-opera di San Francesco accomuna tanto il poeta quanto San Bonaventura entro un'assimilazione diremmo "carnale" all'interno della devastazione fisica del Cristo povero e martoriato, poi cocefisso e risorto. Così come martoriata è l'umanità e crocefissa è la Chiesa, che tenta sempre di risollevarsi dal peccato. Il ricorso al memoriale cristico, *fractio Panis*, reale annuncio, e, ad un tempo, partecipazione alla complessa realtà ultima, risulta sia in San Bonaventura che in Dante non solo il risvolto operativo per la messa a punto delle teoresi teologico-filosofiche e poetiche, nella verifica del modello del Poverello d'Assisi, di Sant'Agostino e San Tommaso, quanto, e soprattutto, all'interno di una *humilitas*, che in Maria diventa adatta anticamera per il Verbo incarnato: definitiva riconciliazione dei sensi-carne, di cui discorre Bonaventura. E per la quale *humilitas* Dante si pone come lo spartiacque tra la poesia-mondo antico e poesia-cultura moderna.

Prosecutore altamente inventivo di tale processo, entro un'innovativa visione delle relazionalità tra cielo e terra, è il Petrarca colloquante con Sant'Agostino. Il Petrarca del *Secretum*, il quale apre alla gestazione della rottura, nella desolazione del cuore

sempre ricercante il Dio nascosto e vivo nell'amore tra e per gli uomini, dei moti esistentivi detti dai *fragmenta* lirici. Il cantore di Laura promuove la legatura, drammaticamente costruita, tra la Patria dell'anima e la carne-donna divenuta in lui angelica visione del tutto: annuncio della Gerusalemme celeste. La lezione dei classici diventa umanità cristianizzata dalla redenzione del verso ricercante i tumulti di un'anima. La quale, pur logorata del peccato d'origine e sempre in balia dei tremori dell'"essere frale", produce il canto dell'io nella tensione vivificante dei marosi attivi del cuore. L'anelito agostiniano di giungere nell'incontro con la "Deità", non in modo pacificante, di derivazione evidentemente paolina, come suggerisce l'esegesi di Padre Bianco, che rivolge tale lettura all'esamina dello spettro letterario moderno, diventa il simbolo-motivo inesausto della lirica non solo italiana. Vengono così richiamati i Padri della Chiesa e la filosofia antica, non a garantire la nobiltà di un albero genealogico sorreggente concetti e percorsi senza i quali non sarebbe la poesia petrarchesca. Anche questo, ma non solo. Soprattutto Padre Bianco ci spiega l'avvertita enunciazione di un percorso teoretico saldamente cucito sulla pelle dell'individuo nel percorso, personale e comunitario, che è per se stesso "necessitante procedere esperienziale" tra il qui e l'Altrove che il Petrarca sempre ricerca. Pertanto, l'intera impalcatura teoretica, com-

posta da un sapere enciclopedico e paidetico assieme, quello di padre Bianco, porge nella grazia della dicitura profonda del suo segno-scrittura, agile e coinvolgente, il peso, non greve, per paradossale che possa sembrare, della succitata unitività tra processi logico-razziocinanti e lezioni del cuore ascoltanti i misteri dell'io e di Dio. In tale senso, il sintagma *animus-anima* (Bergson), movente a dire la lettura partecipativa tra l'io profondo e l'io superficiale, tra l'estensione dell'io e la sua origine, si concretizza nella parola che ascolta le viscere della Storia porgendocela in quell'Inespresso, che è il segno-testimonianza detto con il suono del linguaggio lirico. In tal modo è concepita da Padre Bianco la lettura che egli fa del percorso poetico-letterario. Anche in Petrarca l'esecuzione del processo valutativo viene sussunto nella credibilità del cuore, che anela nella sofferenza al Dio nascosto eppur presente. I sensi avvertono il cantore, sulla scia bonaventuriana, del magma sconvolgente le cerebralità profonde. E la ricerca del Petrarca apre alla laicizzante, e non per questo meno religiosa, auscultazione dell'io rinascimentale.

L'uomo misura delle cose riprende nella "visione fantastica" i moti eversivi della logica. La fantasia dantesca è dall'Ariosto rimodulata non quale fuga dal gemito del quotidiano verso l'Eterno, ma quale assunzione di responsabilità ad "esserci" nell'agone di un tempo che volge alla scoperta

dei viaggi dell'io detto dalla satirica smorfia di accettazione del soggetto escoriato dalla storia verso l'apprendimento "del di più" – la luna ariostesca ed il modo cavalleresco – reimpostato dalla concreta vita delle signorie, ai complessi aggiramenti dell'anima del Tasso cristiano. È l'amore quale simbolo e sintomo del «profondo dissidio delle loro anime, lacerate e sofferenti, in una dicotomia insanabile tra l'aspirazione alla gioia e il dramma ineludibile della sofferenza» (pp. 212-213) ad avvicinare Torquato Tasso e Carlo Gesualdo.

La pazzia esposta da un *eros*-mistico verso il "di più" governa il conflitto interiore ed il "processo estetico" che il segno-suono dei loro rispettivi canti ci offre. Il poeta della *Liberata* è mosso dall'inefficienza etica, che crede ravvisare nella propria *peregrinatio* verso Dio, a tal punto da essere la vittima del proprio inesausto rimodellare la forma tra nulla e niente: dal non-esistere all'esistere. In continua osmosi tra il presunto disvelamento del certo e l'impulso a rinnegare la vicenda stessa della propria insensatezza. Da qui, in pieno clima di Controriforma, la germinazione versificatoria del canto eroico unitamente all'«inquietudine religiosa» (p. 217). Il padre Bianco, verificando, in un continuo e complesso esame di documenti e di commenti storico-filologici, perviene alla costituzione dell'intercapedine spazio-temporale/a-temporale-a-spaziale dell'anima del Tasso

portando il lettore a verificare l'immissione del pensiero sull'esistere e sull'essere nella visitazione che, nata in seno all'Umanesimo-Rinascimento, giungerà fino al Novecento, pur in modalità dissimili le une dalle altre.

L'uomo si ripiega nel procedere dal tutto al nulla, tentando di non cadere nel "niente assoluto": in questa paradossale e vibrante volontà di resistere, la "maniera" di sopravvivere si enuncia nello stile elaborato e sempre più "lucido-profondo" della parola. Essa tenta di concentrare il vibrante suono alla necessità tutta raccolta dal proprio segno in appassionata velocità emozionale del concetto che lo esprime e per il quale è: «l'arco di tempo a cui ci si riferisce è ampio e va dall'età della Controriforma e del Manierismo, come preludio all'età del Barocco [...]. Il Manierismo segna la crisi dei valori rinascimentali» (pp. 222-223). L'inventiva drammatica del Tasso concepisce la rielaborazione, teoreticamente, dell'intersecazione tutto-nulla-vuoto, sulla scorta della ripresa aristotelica e del rifiuto di essa, in relazione anche alle innumerevoli riflessioni esegetiche approntate sulla *Poetica*, dei piani lirico ed epico innestati nella *narratio* della *Gerusalemme liberata*. Tale procedura di inclusione di *pathos* generativo dell'io vive in modo tutto innovativo nell'esecuzione della trama che vede amore-patria-religione annessi nel sistema religione-fede. E il linguaggio, che dice tale processo, si presenta nell'appassionata

vicenda di elevazione verso il sublime detto dal «vago e luminoso fantasma del mondo cavalleresco [...] come un cammino dal peccato alla grazia della Redenzione» (p. 230). Nel raffronto con l'Ariosto, il fantasma del mondo cavalleresco evocato dal Tasso si modella *con* l'eticità del sentimento primario: la problematizzazione del canto racchiude e vive nell'espolarazione dei labirintici meandri del cuore. E la tortura di desiderio umanizza la spada: all'eroticismo ariostesco, al rapporto sensuale tra Angelica e Medoro, il raffronto con l'intelaiatura intimistica dei sensi anelanti alla pacificazione mai raggiunta dell'asse carne-spirito, Tasso propone l'immissione del dialogizzante recupero dei sospiri riflessivi tra gli amanti, parlanti le delicatezze dell'anima in modo più ancora drammatico. Padre Bianco rilegge la tensione emotiva del grande madrigalista Carlo Gesualdo: compie la visitazione nel cuore del secolo XVI, per, poi, approdare quasi al centro del Seicento.

Al bivio tra Riforma e Controriforma, il clima politico-religioso-culturale si imperna di riprese confessionali profonde. Padre Bianco apre la considerazione dell'esegesi ponendo attenzione al principio che anima po-arte del suo metodo critico.

Se l'auscultazione dei processi verificativi della biografia dell'autore preso in esame si imperna nello scalzare le caratterialità dell'artista, del suo modo di vivere, per non contaminare il tessuto creativo dell'opera e

della poetica legati all'esposizione dei motivi indicibili dell'essere, e che solo l'arte raccora nel mistero del segno-linguaggio, proprio la relazionalità tra vita e arte, dall'altra parte, dice più approfonditamente, sul piano teorico, il nesso di causalità tra il "prodotto artistico" e l'anima che lo produce:

Nel caso di Torquato Tasso e di Carlo Gesualdo [...] la vita è espressione e critica nel medesimo tempo, delle loro opere; la quale poi si manifesta trascendente l'empiricità, o la datità fenomenica, allargandosi a comprendere la vita in universale, sia pure come specchio fedele del loro tempo. [...]. Le vite di Tasso e Gesualdo sono un commentario alle loro opere, sovente un commentario a rovescio [...]. Per comprendere un autore è necessaria un'analisi dell'ambiente e del tempo in cui egli visse e operò (p. 239).

E conservatorismo e innovazione creano la musica adatta all'esecuzione attenta del madrigale.

Alla base della rivisitazione nel raffronto tra due modalità interpretative ed esecutive: Ariosto-Tasso/Rinascimento-Manierismo vi è la fonte imprescindibile della lirica europea: il Perarca. Il poeta di Laura, debitamente introdotto da padre Bianco, a verifica dell'antefatto del processo lirico innovativo, è posto, ora, anzi ripresentato in alta strategia

esecutiva, quale riflessione necessitante, nell'*Appendice* al saggio *Fra Rinascimento e Manierismo*. L'abile strategia dello studioso Bianco porta il lettore a verificare come il Petrarca sia anticipazione e ad un tempo compimento dell'Umanesimo. Inventore sottile della lirica italiana, che con il Tasso e fino al Leopardi, e oltre, dirigerà nell'ansia religiosa la sacralità laicizzata, come già riferito, smovente i percorsi di una Patria da sempre ricercare nell'Oltre e nel qui. Nella donna-io/donna-angelo o nell'esecuzione di un naufragio, che è e sempre diviene inventore della possibilità inesausta di dire la vita, a partire dal nulla-morte (Barocco e orrore del vuoto-niente), verso la presenzialità ierofanica dell'Essere. Si matura il prolungamento della critica innestata sul rapporto storia-oltre e che ha per soggetto l'uomo tendente ad edificare la comunità della Gerusalemme terrena ora l'aspirazione di una Patria, che sia madre e non matrigna, come auspicava Dante. In tal senso è inteso il recupero, nuovamente reimpostato, del Grande Codice: se la fugacità-vanità del tutto sovrasta la gioia e copre il sorriso ironico-satirico dell'invettiva politologica, il recupero, come per il *Quoelet* (e in parte nella dialogizzante complessità salmica), della solitudine, se, da un lato, fa regredire in solipsismo sfrenato l'ente, dall'altra parte, garantisce, proprio nel raffronto sensi-ragione-voce-eco-io-tu, l'adatto andamento del noi-voi:

il divino l'attrae [diremmo che attrae l'intera speculazione e l'intero modulo letterario non solo del Petrarca] e l'umano gli sollecita intimamente i sensi [...] quest'ambivalenza (che, spesso, per le coscienze più sensibili assumerà le forme del male), che nel Tasso si trasformerà in dubbi ed incertezze, che nel Leopardi diventerà pessimismo e nel Pascoli celebrazione bella e disincantata degli affetti del fanciullino che è in ognuno di noi (p. 251).

Tale passaggio repentino dal buio alla luce e dalle ombre alla sordità-lucida dei "chiaroscurali dell'essere" è retaggio dei Padri, del raffronto con Sant'Agostino e con quella relazionalità che costituisce il basamento del linguaggio e della patria letteraria, quindi umana, dell'Italia resa sacra sul sacello della lingua che Dante ha consacrato, quasi in un rito di amministrazione del pane sacramentale, divenuto linguaggio, e, quindi, espressione-manducazione del e per il popolo.

Riso e pianto "conflatti" nel gesto di riedificazione della maschera-persona della tragedia-commedia italiana. Di un nuovo aspetto della patria dell'anima, resa tutta partecipativa allo sguardo e alle orecchie dell'attante nella spettacolarizzazione (teatro) del meraviglioso dire e ridire il camuffamento del vero nella burla e nel grido atroce della vendetta nel pianto.

Di derivazione greco-latina, la commedia, espressione dell'ambiente borghese e della tenacia irrisoria di un popolo unificato dalla condivisione di vedersi, nella diversità comunque di suoni ed usi, unica Patria, la sacra Italia del Petrarca e del Leopardi, diventa per Goldoni l'espressione più acuta dei sintomi della sua età.

Le relazionalità dei livelli d'esecuzione dell'intreccio dell'ordito e della trama fa della commedia del Veneziano l'adatta visione della svolta sociale e culturale, che, prima fra tutti, la donna incarna. Ella è emblema e specchio di sopraggiunta risorsa a detrimento (logica capovolta) del mondo maschile. Da qui un realismo eseguito dalla battuta pronta a difficilmente essere scavallata, e, assieme, da una ripresa della vita quotidiana purgata dalla sottigliezza del disputare, non solo tra servo (scaltro) e padrone, ma tra nature e culture di diversa estrazione. Il vissuto redatto dai gesti di una quotidianità fatta di lavoro, mentre sullo sfondo permane il binomio nobiltà-borghesia, e loro spettri, il nuovo procedere della *societas* detta la condizione, che è poi la scelta meno traumatica, di vivere al meglio, facendo sostare nell'acutezza del giro logico anche il "cuore" (Mirandolina e le sue aspirazioni). Tale religiosità (legame) tra mondi apparentemente diversi si intensifica proprio nell'appartamento tra gli opposti. Il rinnovamento del teatro da parte di Goldoni si qualifica come

operazione imprescindibile di unificazione sagace dei registri intuitivi-descrittivi. Alla "secchezza" del tratto delle maschere della Commedia dell'Arte, Goldoni dona profondità nella sintesi acuta dell'inventiva di un linguaggio, che è sì proiezione del mondo borghese al pubblico che l'osserva, ma è principalmente prospettiva (in senso architettonico-figurale e teoretico) di elaborazione del suono-segno propriamente popolareggiante. I registri timbrico-sonori, dettati dalle veloci erogazioni di atteggiamenti di sospetto e da momenti di attese si intensificano nella ripresa del continuo battere e controbattere. I quali, poi, si disintegrano nell'attuazione dell'innesto dei moduli nella sorpresa finale. Moduli, quelli dettati dal Goldoni, non più espressi a braccio, come nella Commedia dell'arte, ma redatti entro una rigorosa poetica, appunto, del dire e del contraddire. "Poetica teatrale" espressa nell'elevazione del suono e nella parola formante e performante i fruitori. Se il Manzoni incardina alla realtà del vissuto la vicenda esposta dei due sposi in complessa e drammatica relazione Provvidenza-sventura, in Goldoni l'arte-linguaggio teatrale motivato dalla tensione di trasgredire il "cogito", promuove a depistare l'alternativa del dubbio e a far rimanere in bilico la risposta di senso. Portando il lettore-spettatore in un incanalamento del guadagno "per il momento": ecco il senso di un dramma redatto nell'alternanza dei

sentimenti presentati dalla perizia del modulo teatrale.

E Padre Bianco individua l'asse del discorso sull'efficacia del seso di un bubbio metodico volto alla sistemazione di un «fondamento incontrovertibile [quale quello di Saba] di tutto il sapere» (p. 291). La parcellizzazione raffinatamente raziocinante del gesto mimetico del personaggio che è pronto a dire sì o no viene bloccato nella ricorrente mercificazione di un ritorno di «senso mobile» (fine-guadagno per), poichè gestito dalla logica del fare, non curante della totalizzante dimensione del Sacro. Tale applicazione materica, la quale registra la coscientizzazione laicizzata e laicizzante della società, promuove il culto di un soggettivismo, precursore dell'egologia della modernità industrializzata. Simile, pur nei tratti liminari, a quel solipsismo titanico di stampo alferiano, che apre alla considerazione-everzione contro la tirannide. In entrambi «la concezione della libertà non è quella socio-politica, come andavano proclamando gli illuministi, ma individuale e solitaria, fino all'eroismo del suicidio» (p. 292).

Il percorso di Padre Bianco si va inoltrando nella delineazione di una sacralità che annette alla pratica confessionale, tutta esplicita nella trama de *I promessi sposi*, l'immissione concreta della conversione dell'Autore, che è posto al bivio di una scelta continua di elevazione-abbassamento tra il qui e l'Oltre. E i tratti peculiari del

romanzo si vanno identificando nella scelta ontologica dei personaggi portati in scena, e non solo. L'intero ambiente storico-culturale in cui il Manzoni opera (dominazione austriaca) rimanda ad altro, pur simile, contesto, ossia il Seicento spagnolo dominante. L'anelito ad un ricongiungimento materico-politico/spituale-culturale diventa il basamento di un discorso che va enunciandosi seguendo una *ratio* assai precisa: storia di vite e di arte immerse nella realizzazione di un progetto formulante l'identificazione del genoma dell'Italia. Pervenuta tardi alla sua unificazione, ma recante, nella complessità dei variegati aspetti-forme del suo territorio, l'asse valutativo sul quale porgere il carattere specifico della sua storia. E sulla relazione tra l'intimità dei soggetti-persone e la volontà di pervenire ad un linguaggio che si renda credibile all'Italia tutta, per tutti, e oltri i limiti delle differenze interne territoriali, lo «sciogliere i panni in Arno» modula il bisogno di aggregare in tensione comunicativa l'intera Penisola passando per la storia d'amore dei giovani *Promessi sposi*. L'abilità di uniformare linguaggi di ceti-stili diversi con i moti etici e religiosi, se da una parte, come rilevava il De Sanctis, ripreso dall'eremeneuta Bianco, conduce alla perdita della «purezza logica e [...] [alla perfezione] razionale», dall'altra parte, riprendendo il Russo, «il legame tra la lirica, la meditazione e la pratica» (p. 305) costruiscono un attento percorso

letterario, che indica nella conversione dell'Autore il fulcro centrale della sua poetica. Unitamente alla teoresi politologica che co-governa le scelte forti etico-estetiche assunte nel romanzo e rintracciabili in tutta l'opera manzoniana.

Lo spoglio oltremodo attento che padre Bianco registra delle varie formulazioni del romanzo (ma tale operazione la riferisce a quasi tutte le opere esaminate, e tale metodo costituisce parte germinativa del suo fare critica: analessi e prolessi continue, già da noi richiamate indicano la solidità dell'esegesi, che poggia su un rigore procedurale profondo e si intensifica nel dialogo filologia-riflessione), ci offre la possibilità di seguire il Manzoni in una revisione dal di dentro delle scelte morali che lo animano. In tal modo, le caratteristiche dei due promessi sposi, giunti ad una definitiva presentazione, quella dell'ultima edizione, come pure quella di fra Cristoforo, dell'Innominato, si proietta entro una relazionalità che dice la fede cristica del romanzo.

E la strategia di una esposizione del Sacro, anzi della ierofania del timbro e del tono del romanzo induce a disvelare l'ascolto che ogni personaggio dell'opera, in modo diverso, compie in se stesso e verso l'Altro, anche nella vicenda di don Rodrigo: l'ascoltante viene presentato dal Manzoni quale persona primariamente ascoltata nella notte buia del proprio animo. La catabasi si espone in quel ritorno

del bubbio generativo sulla propria e l'altrui condizione, sul male arrecato dalla sopraffazione che ha contribuito a generare. La figura di un recupero della verginità (il cuore puro di Lucia), tanto negli uomini (Renzo, oltre la stoltezza propria dell'invadente capriccio, pur giusto del cuore; il ritorno del figlio al padre misericordioso: l'Innominato; la vocazione ascoltata pienamente nell'anima da padre Cristoforo) che nelle donne ("femmine" mosse da una diversa astuzia, degenerativa, quale quella che materia il personaggio-eroina in Goldoni), pone al centro il nesso umiltà-salvezza, come in Dante.

Il cuore che giunge ad accogliere e si sofferma nella penetrazione che in lui il "Di più" opera, segna la svolta del segno laicità-*religio* quale antefatto e scioglimento anche sul versante di una politica che, mossa da istanze liberali e antipapaline, si riconosce, tutta, nella complessa visione di una unità del Paese. Il quale, pur tardando a giungere, di fatto permea l'idea dell'impossibilità a non concretizzarsi in un imminente svolta assai vicina alla mente del Manzoni. L'umiltà proposta, e che in Lucia si espone quale riverbero della donna-guida della letteratura, cristianamente proposta, idea e simbolo di accoglimento della Provvidenza, è il più alto segno cui il Manzoni, ricoverando in essa *phatos* e mito, concretamente redatti nelle caratterialità di una fanciulla timorata di Dio, di una umile del suo tempo,

gestisce i piani di riappropriazione dei sentimenti di unità del cuore-mente e delle tensioni organizzanti un progetto di unitività del suolo-patria.

L'esilio dalla terra (l'Addio religioso e materico ai monti, che è in sé un ritorno a Dio e al suolo paterno-materno: il segno paradigmatico è pienamente un complemento di termine - a Dio -, come magistralmente ci spiega padre Bianco: *Reditus ad Deum*) è così motivo più ancora insistito di volontà di rimpatriare<sup>4</sup>.

E la lingua in Manzoni diventa il veicolo privilegiato del ritorno al ventre materno per esprimere lo scacco verso una regressione che in Don Abbondio rivela la natura anfibia del suo portato. Padre Bianco si addentra nell'analisi del personaggio del curato, ed abilmente esprime i due piani di riflessione facendoli, poi, convergere nella lucida esposizione del fatto-evento: il cuore-anima del sacerdote

<sup>4</sup> Ma non bisogna dimenticare l'afflato della poesia politico-civile-patriottica del Leopardi, sedegnoso e sdegnante parte della cultura contemporanea avulsa dagli ideali antichi di patria-canto, come pure, dall'altra parte, di un'intensificazione morbosa del concetto-sistema patria quale madre-matrigna: di un mondo, quello contro cui va il Leopardi, pedante e implosivo, generante una letteratura-poesia del ripetuto. Il corpo-Italia è corpo drammaticamente diviso in membra, tuttavia, ben solide. Le quali hanno bisogno di recepire dal di dentro il sentimento generativo della catastrofe -partendo dal singolo e allargandosi al Noi- per costruire e disvelare il reale apparentamento tra figlio e madre. Tra Italia e Italiani.

è incapace di un ascolto protatto fino in fondo. Padre Bianco fa un distuguo tra uomo e sacerdote. E la riflessione dei singoli personaggi, così come eseguita su quelli di Dante lungo il procedere dalle tenebre alla Luce, dei motivi petrarcheschi, delle figure tasseche e ariostesche, delle maschere goldoniane, individua, partendo dal singolo segno-figura, l'intero portato narratologico letto alla luce dell'Oltreda estrarre nell'incontro con l'altro. Se l'elemento storico unendosi alla *fictio* partorisce la diegesi, l'impegno della ricerca morale, civile, religiosa, intercettata da un'esperienza confessionale precisa, riempie di senso profondo il procedere verso l'accurata ricerca dell'essere. Così che il sintagma potere-altare/umiltà-santità non può che essere letto in quel camminamento che dal cardinale Borromeo, passando per l'Innominato intercetta l'*humilitas* di fra Cristoforo nel riverbero accolto dalla fede di Lucia. Il cuore Ascoltante di questa precisa linea narrativa si oppone, integrandosi, a quella deliberatamente opposta di stampo negativo, dell'ignavia e della superbia, dell'indifferenza e del bisogno di sopravvivere a qualsiasi costo (don Rodrigo, don Abbondio, i bravi, la monaca di Monza). Il cattolicesimo inteso come antefatto peculiare di parte della poetica manzoniana ora accettata dalla critica quale individuazione nel sistema della ripresa storica del senso dell'inveramento verso "il di più", che opera *hic et nunc*, senza mai

spadroneggiare e far ricadere in formalismi vacui la diegesi poematica (un procedere esegetico che dal Goethe giunge al Momigliano e al Luzi) ora in una ripresa creata da una visuale privilegiata, quella dell'aristocratico Manzoni, che elargisce la sua pietà al derelitto. Ed esponendo il motivo dei poperi-ultimi intercetterebbe la prodigalità di un cattolicesimo del servizio quale strategia della Chiesa mediatrice tra il mondo e Dio (Gramsci, Salinari, Sanguineti).

Il linguaggio che dice la realtà storica riverberante l'ordito dei singoli avvenimenti della *factio* è stato purgato, nella gestazione pervenuta per la realizzazione della Ventisettana (modulo linguistico di più raffinata impostazione retorica della formulazione del fiorentino del Trecento e del Cinquecento) giungente spogliata da espressioni codificate entro una serrata letterarietà in quella della Quarantana recante la voce-parlata dei Toscani. Entro, quindi, un più immediato e vivo modulo di immedesimazione del e nel contesto reale.

Traccia, già rilevata in precedenza, che segna un punto chiave nell'esegesi di padre Bianco è l'individuazione del personaggio femminile declinato all'interno di una continua auscultazione del senso dell'esserci: una linea definita si muove dalle donne-guida di Dante attraverso Petrarca fino alla Lucia manzoniana. Padre Bianco ne descrive gli atteggiamenti ontologici e inquadra in un processo serrato e at-

tentamente costruito l'eroina di stampo cristiano – e non a caso il dramma di Tasso si innerva proprio sulla “qualificazione pneumatologia” del sospiro della donna-guerriero-magaseduttrice e dell'incessante dramma erotico-mistico del poeta che vuole presentarsi redento alle porte delle “due Gerusalemme” – con movenze singolari e coinvolgenti ampi strati del tessuto popolare:

la nuova eroina, protagonista del romanzo [del Manzoni], s'innesta nel cristianesimo evangelico, egualitario e popolare, che lo scrittore mutua dalle concezioni del movimento romantico. Egli, infatti, ha felicemente incarnato nella sua narrazione uno spirito religioso polemicamente antifilisteo, perché i suoi personaggi sono oggettivamente connessi con il destino storico dell'umanità, e non solo autobiograficamente, come *Saul* dell'Alfieri, né solitariamente come l'*Ortis* del Foscolo, ma coralmemente, come in un tessuto sociale popolare e cristiano insieme (p. 311).

I temi di una letteratura di stampo reillegioso (*oratio-supplicatio-Provvidenza-humilitas-ricionciliazione*) costruiscono un percorso di sacralizzazione, che promuove la scoperta dell'identità di un popolo recante l'ascolto nel deserto dell'indistinta ricerca del senso del “qui” per ricoverarsi nell'abbraccio tra basso e alto:

i *Promessi Sposi* rappresenta l'epopea cristiana di un'epoca violenta in cui i deboli e le vittime assurgono al ruolo di protagonisti, e tutti i potenti del mondo ruotano e finiscono per perdersi al servizio: una vera e propria rivoluzione copernicana rispetto alle fiabe medioevali, in cui i re e le regine godevano della servitù delle classi umili. Ribaltamento questo che si verifica grazie all'intervento della mano di Dio nella storia, senza il cui contributo la società al naturale diventerebbe violenta e prevaricatrice e gli umili resterebbero sopraffatti (p. 329).

Il programma meta-letterario manzoniano si colloca in un periodo, come riferito, di cambiamenti verso il progresso dell'ente e unità politica dell'Italia, la quale, nel primo ventennio postunitario registra la reimmissione del già («l'Italia è sempre stata Italia, prima ancora dell'unità!», p. 349), ossia del dato culturale di una tradizione più segnatamente esposta in determinate zone, ed ora da elargire in uniformità a tutte le sue membra.

Il saggio *L'identità politica italiana e le differenze socio-economiche* indaga il processo formulativo, sul piano politologico-culturale, di un'economia che va concentrando le differenze del proprio portato nel divario tra una Italia del Nord e una del Sud. Non solo, una certa storiografia individuava il Risorgimento quale fenomeno elitario: sca-

turente da una classe intellettuale che aveva operato sulla carta i valori di unificazione e non nella carne viva del Paese. Tale processo verificativo, se, da una parte, concentra la propria tensione sulle differenze intrinseche al sistema stesso di unificazione, dall'altra parte, le opposizioni tra repubblicani e monarchici toglieva respiro alle sopraffazioni di parte, che tendevano ora ad inneggiare al Mazzini, ora a costruire il mito di Garibaldi, ora a decostruirlo, ora ad investire l'operato dei re sabaudi, implicando la visione complessa di una politica d'estensione, quale quella di Cavour, variamente riletto. Alla luce di tali tensioni, la differenza tra le classi sociali e più ancora tra i "popoli" dell'Italia del Sud e del Nord coglie assai drammaticamente la temperie di progresso (rapporto Italia-Europa), che tenta di pervadere l'intera Penisola. Alla cultura esposta dalle scuole filosofiche napoletane e dalle Accademie siciliane, di ampio respiro gnoseologico, il blocco di una continua osmosi con l'Europa, pur penetrando nei circoli del Mezzogiorno, tarda a concretarsi. Padre Bianco espone un'ampia riflessione ermeneutica, che non va a irrigidirsi nella tendenza di molta critica a depri-  
vare di profonde motivazioni i sistemi esecutivi di rielaborazioni dei dati e delle scelte culturali profonde propinate alla nascente Patria da sparuti e inconsistenti motivi di riorganizzare, di valorialità inventate *ad hoc*. Il primo Risorgimento, quale visione del ritor-

no alle *humanae litterae* è la ripresa di larga parte delle istanze l'Umanesimo del Petrarca, che pone le basi e la struttura portante della lirica europea. La percezione vivificata dalle realtà di un tessuto complesso ma, in fondo, abile a connettersi dal Nord al Sud, pur nella frammentaria sua esposizione, allaccia i rapporti tra grecità orientale e classicità, per mezzo della Puglia, della Calabria e della Sicilia magno-greche, bizantine, normane, longobarde. Se la cultura classica "si era unita" a quella dei "paesi teutonici", per mezzo dello *Stupor Mundi*, è nell'incontro tra Barlaam e Leonzio Pilato, maestri di greco del Petrarca e del Boccaccio, che l'ispirazione lirico-epica ritorna anche grazie a questo moto nelle lettere, anima dell'unità, dalle Alpi al Meridione d'Italia. Per poi ricoverarsi in una elaborazione di stampo filosofico-erudito soprattutto durante il dominio spagnolo. Gli "stati del Nord" mossi da una belligerante mania di ricomposizione delle fisionomie dei propri territori, promossi da trame politologiche più serrate ed avvertite, hanno decretato una più immediata, per il loro stesso processo evolutivo, gestazione degli strumenti di controllo economico (banche) con più solide strutture di contratto. E "l'eversione belligerante", quando non sopita da trame di unione tra stirpi regnati europee, ha costruito, fino ad un certo momento, un apparente-equilibrio, che si è poi "risolto" in stagnazione. Ridurre come

uniformare tale divario, reale, ha creato squilibri conoscitivi, che hanno depenalizzato attente e serie ricerche sull'identità dell'Italia. Ma percorsi di conoscenza seri si sono susseguiti in formulazioni documentarie e riflessioni rigorose. Con l'*Antologia* del Viesseux si è operata l'immissione della cultura europea in quella italiana e tra i diversi ambiti "regionali" dell'Italia preunitaria:

"Antologia", ossia scelta d'opuscoli d'ogni letteratura tradotti in italiano', e il materiale era tratto da note riviste europee [...]. Tra il 1815 e il 1820 Viesseux avvertì la necessità di aprire un dialogo, serrato ed accanito, con il notabilato e gli eruditi siciliani e insistette tenacemente perché lo zelo privato superasse tutte le barriere istituzionali e le problematiche locali (pp. 350-353).

Il sistema di reperimento dei contatti culturali, pur nella nuova fase di rielaborazione succedutasi alla chiusura dell'*Antologia* (1832) e alla sua risistemazione già in ambito unitario (nel 1866): il complesso delle differenze territoriali e dei processi di crescita-decrescita vengono registrati nella produzione artigianale del Sud e in quella della grande industria del Nord: il divario è foriero di decrescita anche in relazione ad una somministrazione degli elementari metodi d'approccio d'istruzione riferiti alle

classi meno ambienti del Meridione. Padre Bianco espone in sintesi critica matematicamente raffina il discorso economico-finanziario tra le regioni del Nord con l'Europa e il sempre più ristretto mercato del Sud. Di un'implosione, cioè, del Mezzogiorno, che, non potendo reagire dal di dentro ad una complessa espropriazione dei beni, anche materici, rintraccia in una serrata forza eversiva l'accumulo di tensione dirompente, che avrà quale movimento di risonanza l'urgenza di dire tale malessere, che si fa e si "dice" nel termine "questione". La Questione Meridionale si configura, da un lato, come la questione, successivamente, resa in una retorica del ripetuto fine a se stesso, e, dall'altro lato, quale presa d'atto dell'isolamento-implosione. Essa costituisce il dramma da cui scaturiscono e una letteratura di protesta (giungente al Novecento, e oltre) e una visione, di alcuni gruppi di intellettuali, che daranno risposta tragica definendosi ed essendo in sé protestatari. La procedura gattopardesca, presente nell'edificazione del nuovo, per naturale assimilazione nell'iniziale ed iniziatico contatto con il "qui" per creare il "dopo", nel Meridione, diventa addirittura stimolo a fare. E, al contempo, processo di inibizione, giungente, in alcuni periodi della sua storia postunitaria, alla codifica stagnante e invasiva: «da questa e da altre differenze socio-economiche scaturiranno i fenomeni dell'emigra-

zione, l'atonia della vita economica, la mafia e il latifondo in Sicilia» (p. 388).

La poesia carducciana rappresenta per padre Bianco, sulla scorta dell'analisi eseguita su tutta l'opera del poeta di Valdicastello, ed in riferimento alla bibliografia minuziosa proposta in alto interscambio dialogico con il proprio metodo critico, come usa compiere l'esegeta Bianco, tra le varie linee teoretiche offerte, l'immissione del dato patriottico con forza emotiva e in alta sintesi lirica. Un apparentamento, quello esposto nel verso carducciano tra le istanze formali della poesia classica e le urgenze del *nunc*: «poliformo, facondo e fecondo, incline a un sereno naturalismo, impulsivo e irruente, massone e democratico e propugnatore della funzione pedagogica, umana e civile della poesia. Patriota e cantore delle inclite gesta degli eroi» (pp. 389-390). Prima democratico, in età giovanile, e, dopo il 1870, nazionalista, colonialista, cantore della potenza-forza-tradizione dell'Italia. Seguendo la linea teoretico-critica del Thovez, Carducci si allontana dall'idea di Patria cantata dai greci e ripresa, pur in maniere-modi diversi dal Leopardi. Altra linea ermeneutica propone, invece, all'oggettivismo freddo dell'esposizione, la costruzione di un'intelaiatura complessa innestata nel canto. Pertanto, l'esegesi di padre Bianco si addentra nel sinolo poematologico carducciano entrando nel cuore della struttura versificatoria, scardinando gli assi tematici della parabola

esistenza-vita – ed ecco uno dei motori di grande forza della sua interpretazione – e legge nel mentre ascolta il suono-senso della parola. A partire dalle odi giovanili *Juvenilia*. Comparando, formulando riflessioni, esponendo la costruzione del segno, dal quale si ricava la radice dell'odio-amore, che permea la poesia carducciana. Di un odio per lo stravolgente moto di follia nell'arte, per la codardia del soggetto-persona/persona-cittadino, per la tiranide pontificia. Egli è antiromantico, non consono all'ascolto di una voce, falsa, tendente alla mercificazione del sentimento in rifrazioni volgari e languide. Amore verso la libertà dell'io e contro ogni restrizione sentimentale (come in *Levia gravia*). In *Per Giuseppe Monti e Tognetti* si scaglia apertamente contro una chiesa non di Cristo, che persegue il fine temporale e si sporca di sangue le mani. Padre Bianco esegue la lucida esamina sulla relazione, germinante nella poesia carducciana, tra politica-libertà/progresso-emanipolazione-antichità/storia espressi nella figura-segno di Satana. Modulo versificatorio-principio letterario, quest'ultimo, movente dalla forza eversiva lo stagnante presente: vitalismo. Satana, come Carducci stesso spiega, è l'incarnazione della Natura e della Ragione. Esprime il bello in sé, smontato dalla teocrazia, rivive quale spirito del mondo, che va alla radice della concreta scelta di esistere: «Il suo Satana non è l'angelo ribelle; al Poeta poco interessano gli angeli [...]. Il Car-

ducci stesso [...] si proclama di essere molto lungi dalla poesia satanica dello Shelley» (p. 404). Ricercatore della verità oltre dogmatismi confessionali, la parola carducciana si abbevera nella e dalla forza dei classici, dal colloquio tra Roma e l'eternante sua gloria (in senso laico: poesia di una memoria che promuove all'operosità dell'azione di esserci). Il poeta si rivolge al cartesiano *cogito* per scalzare l'aristotelismo e frequenta l'innovazione galileiana contro ogni riduzione di scelte eseguite per il non progresso dell'uomo. La sua religiosità-antireligiosità è un motivo forte di presa di posizione, lontana da combattimenti unicamente politici, essa, infatti, si rivela nella forza di conquistare con l'immagine la realtà del soggetto-Cristo. E non la mistificazione che si è prodotta sulla sua parola-opera (padre Bianco costituisce un paragone, che è in sé un parallelismo in cui si evincono molti punti di contatto, tra il Cristo carducciano e quello pasoliniano). Padre Bianco sottilmente ci dimostra come i detrattori del Carducci antireligioso, il quale nei fatti e nel pensiero-poetica è sì lontano dal credo cristiano, non abbiano colto la veridicità-realtà espresse nei versi rivolti al «Galileo dalle rosse chiome», dimostrando che il Galileo cantato non è l'uomo che ha predicato l'Amore, ma la visione distorta dell'immagine resa potente per la propulsione innestata dalla politica ecclesiastica volta a governare in nome della Croce: «simbolo di quella spe-

cial forma di cristianesimo che sparse ignoranza e tenebra» (p. 406).

E se la religione è intesa, così come ce la spiega padre Bianco, quale tensione a una conversione verso il meglio dell'ente, la chiarezza esaminativa dell'ermeneuta propone una netta divisione tra *religio*, concretamente vissuta e indicante valorialità condivise e procrastinate nella complessità-grandezza del segno cristiano, e moti esteriori dovuti ad una religiosità di facciata, scalzante ogni reale visione-forma di contenuto evangelico. Il sentimento apollineo, di una vitalità straripante, si concede al verso e lo struttura: si apre, così, alla memorialità giovanile, non infantilmente elargita, ma potentemente intramata nel verso dall'evocazione delle figure dei "parenti" (*Sogno d'estate* in *Davanti a San Guido*) o dall'amore per la donna lontana (*Qui regna amore*). E ad un «cristianesimo sociale ed umanitario» (p. 412, n. 72), come lo definisce Padre Bianco, ripreso dal poeta in quella memorialità derivatagli dal canto antico e da quello del Foscolo dei *Sepolcri*, fa riscontro la volontà poematica di elargire ardore non per la costruzione di un appagamento dell'io entro un ripiegamento di pseudo-umiltà, ma l'operosità innestata è intesa quale stimolo-valore primario. È l'attuazione di un coraggio che il Carducci rintraccia nella sagacia di reprimere il brutto e cantare il bello quale forma-sostanza del nuovo sperare. Profeta della ricerca del piacere nell'assog-

gettamento al sacrificio e al dovere, l'eternante apostrofe di un oggi senza fine, laicamente inteso, qualifica la voce carducciana nella congiuntura dolore-vittoria. Eroismo in amore e per la Patria, quello per il quale il cristianesimo si fa portavoce delle istanze concrete della storia e del popolo d'Italia nell'immagine che il poeta ha di Dante. Il poeta della *Commedia* è cantato quale depositario di unità della Nazione tutta. Tale azione-visione è protratta nelle invettive carducciane contro i governi e gli uomini di governo, ma anche fedele adesione al proprio statuto ontologico, che non regredisce dopo l'Unità, ma si intensifica in maggiore spirito politologico retto da continua tensione morale.

L'esamina letteraria dei meandri dell'io, esposta nell'accurata interferenza speculativa, permette la creazione di una complessa e profonda visione del poetare pascoliano quale lo propone Padre Bianco. La "vitalità della forma" intesa come strumento privilegiato del semema-parola intercettato dalla musica-poesia disvela l'incamminamento dell'estetismo-funzione estetica (linguaggio quale epifania oltremodo espansa dell'Essere) all'interno del percorso pascoliano. E Padre Bianco parte dalla nozione di forma, appunto, relata alla funzione estetica. Ricoverando nelle teorie semiologiche e linguistiche, come pure nella ripresa delle considerazioni teoretiche degli antichi, l'anticamera adatta a far sostare il let-

tore nella *peregrinatio* poetica. Il senso del linguaggio poetico è il suo stesso essere, che si concede in quell'abitare, la scrittura-ascolto, ripreso da Heidegger, Benjamin, Barthes, Adorno, Jakobson, Eco, come pure della filosofia e dei Padri della Chiesa in quell'esercizio dell'esegesi biblica, implicita allo stesso Testo, dal *Quoeliet* a Giovanni: un *poieo* interpretativo che dice nel mentre smentisce, edificandolo, il proprio portato esecutivo, per il quale si manifesta. Se l'approccio al canto-lingua, dell'autore e del fruitore, viene inteso dall'interprete Bianco nella relazionalità dell'intreccio tra interno-esterno/partecipazione al destino delle cose-coinvolgimento nella scrittura-lettura che l'autore-lettore ha davanti, come pure rinnegamento di tale processo al Logos biblico, la poesia decadente, partendo da basi ontologiche, anche in Italia, mediante l'espropriazione della tensione Sacro-ignoto, e suo immissione nella datità del sogno, partorisce il mistero ascoltato e vissuto in Francia nella musica di Baudelaire, Mallarmè, Rimbaud.

Non potendo confermare l'assoluto e il reale delle cose e nelle cose, l'intimizzazione della riflessione poetante viene racchiusa massimamente nella "forma" quale proiezione altissima della sostanza di cui essa è in definitiva sintomo e cuore:

Dopo la fase "positiva", dunque, del Verga e del Carducci, nella quale, pure accanto ad incipien-

ti miti alogici (rispettivamente: il 'vino' ed il 'vate') – nella letteratura, in ogni caso, prevale un rapporto di concretezza e di sicurezza –, si passò a fine Ottocento ad un grado 'decadente', per quanto riguarda i contenuti razionali. I poeti, quindi, soprattutto Pascoli e d'Annunzio, coltivarono e promossero la dimensione irrazionale della vita, chi col 'fanciullino', chi col 'superuomo' [...] [su un piano ideologico, mentre] l'espressione poetica [...] acquistò musicalità preziosa e raffinato estetismo (pp. 469-470).

Il Pascoli dà vita alla costruzione di una "ingenuità-purezza" scoperta nell'intimità frale dell'essere per la quale all'interno del proprio assetto classicista il poeta smuove una musicalità cantinelante e recante nell'onomatopea una comunanza con il simbolismo, redatto in singolare, personalissimo "impressionismo lirico", per cui la poesia è «"folgorazione epifanica", rivelazione e illuminazione della nostra interiorità e consente all'uomo di avvertire il mistero dell'universo» (p. 472).

Padre Bianco si sofferma sulla tecnica innovativa pascoliana, e riprende la particolare nomenclatura, che, quale novello Adamo, concede alle cose un precipuo nome. E al mome affida la singolarità della sua distinta origine. E ogni minimo suono è particella significativa dell'essere (fonosimboli-

smo). Ne *La cavallina storna*, come in altre liriche, la tensione delle strofe promuove il ritmo crescente del dramma in un lessico-suono che gestisce la sinestesia in eccitazione percettiva costante. Il ritorno ad una età primitiva ricerca nel modulo virgiliano-oraziano la bellezza del sentimento del ritorno ad una Patria dell'anima. Ma di una Partia terrena, egli, socialista, pure vuole cantare: la romanità eternatrice riverbera nel suo canto quale grandezza, appunto, mai tramontata. E l'emigrazione del contadino e l'augurio verso una *terra* (figura altamente metaforizzata e metaforizzante il processo lirico) che "ritorni a coltivare" la passione per la continuità del sacro (*sacer*) plasma in luminosità crescente la missione civile trasmessagli dagli antichi. E porposta nel verso tradotto in quell'intercapedine profondamente sonora (memoria-ritorno al primitivo dell'essere) che unisce gli affetti per la propria storia nella cura verso l'identità inalienabile dell'eternità dell'io. Il quale è nascosto nel cuore-mente dei soggetti, promuoventi di continuo la crescita di echi drammaticamente invasivi la storia dello spirito. E in questo senso si muove anche lo studio ultimo di Padre Bianco sull'estetismo pascoliano: al centro del dire lirico, il cuore ascoltante pascoliano si spazializza oltre il tempo del *nunc* a recuperare la gioia vera, che solo il profondo pianto riconduce alla visione primigenia. Un dolore connaturato all'ente e proponente la sua stessa risoluzione

in alternative drammaticamente forti di combattimento tra la passione di esserci e la volontà di rimanere nel già. E le *lacrime rerum* delle *Myricae*, di ripresa virgiliana, intendono per il Pascoli, appunto, la realtà quale «ricolma di patetico, di umanissimo strazio»<sup>5</sup>.

Il panismo di *Alcyone* viene presentato da padre Bianco entro l'accurato spoglio di figure di suono e di senso, da cui e per cui proprio il suono-parola interloquisce in modalità primaria nella codificazione ritmica di vario metro. L'asse poematologico natura-celebrazione del sacro, entro una ripresa chiara non solo della grecità, ma anche del verso foscoliano redatto nelle *Grazie*, promuove l'intero testo delle *Laudi* in quel percorso di epifanizzazione dell'io, che si staglia imperioso nella poetica dannunziana. E per il quale, a differenza della volontà di potenza di Nietzsche – volontà che va al di là del bene e del male, in quel superomismo inteso nella perfezione totalizzante dell'essere dell'ente – in d'Annunzio l'elemento panico e ferino sprigiona l'originario nella spietata legge del sopravvivere. Per la quale

<sup>5</sup> C. SANTOLI, *Le «Myricae» pascoliane: originale lettura di Renato Aymone*, in M. BIANCO, *L'estetismo nella poesia di Giovanni Pascoli. Con una lettura ritmica, morfologica, fonica, metrica, sintattica e logico-formale*, con un saggio introduttivo di C. SANTOLI, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2020, p. 1.

lo stesso superuomo viene assoggettato: dalla *Sera fiesolana*, al *Meriggio*, alla *Pioggia nel pineto* ai *Pastori* l'elemento panico, variamente modulato, offre l'adattamento nel verso del crudele binomio natura-silenzio. Tale processo apre alla conoscenza dell'Ignoto, inteso quale sentimento della forza del sopravvivere, e, assieme, desiderio di rimanere nell'esistere. L'uniformazione a Pan rappresenta tanto l'istinto originario e oscuro quanto la visuale di leggere l'umano trasportando mediante la forza degli elementali le caratterialità dell'io, sconvolto dalla rivelazione del suo stesso imporsi ed essere in sé e per sé, in tutto ed in tutti, quale sublime ierofania dell'Essere. In un vitalismo che va rendendosi sempre più accolto in intimistica visione nella poetica finale, quella del d'Annunzio maturo: «per una maggiore sensibilità al dolore [...] un d'Annunzio più malinconico», (p. 499) che reca in sé l'indistinta e pur presente tensione al necessitante Ignoto. In questo procedere altamente performativo dell'analisi, Padre Bianco non smentisce la ricerca nell'*oratio*, che gli permette di individuare le necessità del linguaggio-parola a ricostruire il genoma della propria identità. Passando inevitabilmente attraverso i percorsi della notte buia, anche laicamente intesa, volta ora a de-divinizzare ora ad impermeare di metafisicità il tempo in cui uno scrittore inserisce, pur spesso, volendo annullarsi (in senso

filosofico: il passaggio dal Nulla al Tutto) e creare un antitempo in cui ricoverare la proiezione in frantumi del suo cammino. Da questo bisogno dialogizzante

si annodano nel modo più intenso religiosità e passione culturale, entro una viva umanità, rivolta ad ascoltare con attenzione le forme del vivere contemporaneo, commisurandole [nell'arte esegetica di padre Bianco] alla profonda conoscenza dei fondamenti della tradizione cristiana e delle sue forme più varie e anche contraddittorie (G. FERRONI a p. 37).

La diade spirito-nulla governa la poetica pirandelliana e la espone in continuo riverbero di senso, preso atto della transizione, già riportata, di una letteratura cristiana che fa da base alla letteratura "senza specifico segno," amplificando la "spaziatura" tra azione e pensiero, proprio alla luce di una narrazione rivelativa. Sia essa assunta quale mito sovrapposto alla storia, sia essa storia sovrapposta all'invenzione di cancellare la realtà che invade dal di dentro l'opera dell'artista credente. In entrambi i casi:

Se l'atto di fede e di testimonianza è un fatto personale, il sentimento del mistero, l'invocazione, l'immanenza, o, anche, l'impossibilità di una rivelazione, ossia la *religio*,

in senso lato, è parte essenziale dell'atto letterario nell'importante distinzione fra letteratura di ispirazione cristiana e ad ispirazione religiosa, ossia l'essere credente e il pervenire alla prossimità del divino, che è lo stigma della vocazione letteraria e pirandelliana (p. 545).

Pirandello pur partendo da premesse teoretiche inglobanti il verismo e il naturalismo francese, Verga e Capuana, considerati maestri, se ne distacca. E la poetica dell'umorismo si centralizza nella diegesi con riferimento non solo alla scrittura narrativa, ma anche o soprattutto al celebre saggio sull'umorismo. In tal senso la polemica Croce-Pirandello occorre venga ricondotta proprio alla concezione dell'uomo alienato nella società e fra gli altri uomini (dentro la società e fuori di essa, è in effetti oltre essa), dell'uomo non più borghese della società aristocratico-borghese e piccolo borghese di fine Ottocento e di inizio Novecento. La questione urgente dello scrittore si incentra sul rapporto vita-esistenza (stadio biologico-stadio educativo, ma non precipuamente sociologico), persona-pensiero-arte. La religiosità pirandelliana, seguendo la linea critica del Tilgher, il quale non ammette una "modalità trascende" in Pirandello, che è alla ricerca sì del mistero dell'ombra invadente e penetrante l'inconsistenza del *nunc*, ma non può accettare il Dio-persona,

così come è inteso e presentato dal Cristianesimo, è tutta raccolta nell'ascolto dell'oltre-mistero. Nei termini di una *religio* espressa quale esigenza-sentimento collegabile a quanto Otto propone del *mysterium tremendum*:

Quello di Pirandello è un postcristianesimo nostalgico di un cristianesimo senza dogmi nella irrisolta inquietudine metafisica, come dimostra la sua intera produzione letteraria: poesie, narrativa e teatro. L'uomo pirandelliano deve superare l'*impasse* tra l'insostenibile leggerezza e il nichilismo tragico, nei romanzi, nelle novelle e nel teatro, nella precarietà della vita e alla ricerca impossibile di una via di uscita, nell'aspra lotta fra la libertà della vita e la costrizione della forma, che a maschera aggiunge maschera, nel grande dissidio della postmodernità (p. 547).

La linea religiosa e del Sacro variamente inteso e appellato promuove in ricerca oltremodo raffinata l'esecuzione critica di padre Michele sulla fedeltà-infedeltà filologico-ontica, che è il paradigma necessitante di Pier Paolo Pasolini verso il testo del Vangelo matteo. Ed in generale esso costituisce una caratteristica del suo canto-prosa. Padre Bianco si sofferma sulla questione storico-critico-filologica del Vangelo secondo Matteo, reperendo nell'esegesi plurisecolare e alla luce

delle tensioni dialogiche tra e con gli altri testi evangelici il moto cristico esposto in evidente ascesa gradazionale: dall'umano, nell'umanità viva del Cristo-Dio, fino alla disvelazione del Mistero dell'incarnazione e Resurrezione. Da qui la pericope sottile che lega la testimonianza del testo alla crescita della Parola del Maestro, incardinandosi nella Storia ed operando dall'interno quale memoriale di salvezza generante la Chiesa, sopsa di Cristo. Il cui tempo muove dalla ricapitolazione del peccato d'Adamo alla Parusia, oltre il tempo e nel tempo-spazio-ultimo, che è quello dell'avvenire prossimo dettato dal Padre e realizzato dal Figlio.

La testimonianza di uno studio altamente comparativo dei temi, stili del Vangelo utilizzato da Pasolini, e il richiamo a diversa paternità, quella cioè di un "raccoltore" di detti matteani (di cui parla Papi), che avrebbe redatto il testo dopo il 66 d.C., fa da base alla ricostruzione individuata dall'altra fonte, di più accreditata credibilità, ossia quella di un testo attribuito direttamente all'Apostolo. Il quale avrebbe prima composto la narrazione in aramaico e poi essa sarebbe stata traslata in greco attorno al 40 d. C.

Si apre l'esegesi neotestamentaria con la necessitante proposizione: autore-fruttore, che Padre Bianco ci propone nell'urgenza di comprendere una stratificazione diegetica, non frutto di un indistinto accumulo di storie, ma

esposizione veritativa di esperienze tramandate nella ricostruzione oggettuale degli eventi. Ireneo viene ripreso da Padre Bianco a recuperare il periodo-ambiente in cui opera Matteo, quello cioè in cui si mobilitano Pietro e Paolo a Roma, mentre Matteo si adopera a segnare "gli eventi" del Maestro in aramaico. Ed Eusebio ci indica come l'autore Matteo, pubblicano, redigga lo scritto per i credenti derivanti dal giudaismo. E nel Vangelo a lui attribuito «nel racconto della vocazione troviamo il nome di 'Matteo'; nell'elenco degli apostoli è solo in questo Vangelo che leggiamo che Matteo era un "pubblicano"» (p. 593). Padre Bianco riprende il concetto-teoria, che è fondativo per la realtà storica e trascendente della narrazione evangelica, ossia il carattere apostolico, per il quale la Chiesa si fonda e dal quale l'intera credibilità magisteriale espone la propria efficienza veritativa. Il Vangelo presentato rivolto ad un ambiente preciso (i suddetti giudei convertiti) definisce la realtà storica del Cristo-Messia/Figlio di Dio. Il riferimento dell'evangelista all'Antico Testamento propone l'immissione del lettore nella vivificazione del compito messianico preannunciato e realizzatosi nel Cristo di Dio, pienezza del tempo e visione compiuta del nuovo: «l'espressione 'il regno dei cieli', propria di Matteo, è ripetuta 32 volte in questo libro, e mai altrove in tutte le Scritture» (p. 597).

Padre Bianco riordina l'asse compositivo della narrazione mostrando

l'impalcatura dei momenti topici dell'Annuncio: il discorso della montagna, il credere quale un bambino in affidabilità piena al Padre, la relazione Cristo-farisei, la "Parusia del tempo", il ripudio del Messia da parte dei "suoi". La crocifissione è detta nella linearità dell'evento (non vengono registrati i ladroni): Dio sembra abbandonare il Figlio, per cui «l'ombra del rifiuto non è mai assente nella narrazione» (p. 597). E la profezia enunciata (prefigurazione esposta nella storica distruzione che verrà fatta di Gerusalemme nel 70 d.C.) e la profonda verifica grammaticale dicono l'attenzione particolare con la quale il Testo si schiude alla necessità di formare il Regno nel gregge affidato dal Maestro, che è la Chiesa, consegnata alle paure, alle intemperanze e alla forza drammaticamente risolutiva di Pietro. L'unicità del Cristo-Messia è offerta dalla relazionalità Pastore-profeta-sommo-Figlio di Adamo-Dio-uomo. Seguendo tale imprescindibile traccia esaminativa, il lettore si educa alla ricostruzione messianica della genealogia di Cristo, che diventa, come sottilmente scrive padre Bianco, «l'erede del trono di Davide» (p. 603). L'analisi delle movenze del Maestro, del suo operare e del suo stare nel mondo creano i nessi diegetici opportuni a far penetrare il lettore nella visione del Dio, il quale, nella potenza del suo Amore, si incarna nel seno virgineo di Maria, entrando nella stirpe di Davide e sostanziando nello scandalo della

Croce l'operabilità di unire cielo e terra partendo dal ribaltamento della logica mondana. Si presenta, così, un Cristo potente e maestoso, re nella gloria dell'umiltà e Signore del tempo e della storia resisi comprensibili nel memoriale del perdono e della riconciliazione. La prova e la morte non ribaltano l'ascesa alle realtà ultime proclamate durante la predicazione. Esse si realizzano proprio nella distruzione del suo corpo, che è, poi, la piena maturità edificativa della persona umana, che conosce, per mezzo di Dio-uomo, morto e risorto, lo stato del proprio ritornare "nel e al Padre".

E padre Bianco allestisce il confronto, che è in sé la ricostruzione filologica della fonte matteana, ossia il Vangelo di Marco. Da tale ricapitolazione germina la riflessione sull'opera pasoliniana di padre Bianco. La deliberazione del poeta di esprimere lo Scandalo della Storia, Cristo, il Messia, nell'eversione del binomio umiltà-libertà, che è, poi, un tentativo di legare le prospettive marxiste al cattolicesimo, materia l'opera del cineasta. Entro una raffinata riproposizione di temi e figure "della promessa" nell'accentuazione, per paradossale che possa sembrare, del motivo religioso. Padre Bianco, riporta, come è uso operare, il giudizio-lezione di importanti studiosi, che si interrogano sul valore non solo semantico del testo filmico, quanto sullo scopo del linguaggio cinematografico prodotto. Esso sarebbe pervenuto nella sistema-

zione-riproposizione del testo mattea-  
no alla composizione di una profezia  
che guarda con gli occhi della terra  
il cielo. La scelta di Matteo rispetto  
a Giovanni, ripreso in controluce,  
è definita nella concretezza delibe-  
rativa di una storia che si fa e vuole  
rendersi Storia. Il Cristo di Dio è in  
Pasolini detto dalla Parola enunciante  
la promessa del regno, con i motivi  
impliciti da parte di Pasolini nel ri-  
chiamare l'ateismo cristiano, quale  
base, non per eludere il fatto in sé,  
ma visione di un'assenza ingenerante  
le problematiche profonde del segno  
Cristianesimo-Mondo. Lo scandalo  
della Croce è il fattuale grido del ri-  
baltamento dei più repressi e l'eleva-  
zione dei deboli. La sostanza filmica  
pasoliniana non può che riprendere la  
poematica e la teoria narratologica del  
poeta: si adempie in Cristo l'umaniz-  
zazione più vera e la consacrazione a  
ricercare nel laceramento del simbo-  
lo di "contraddizione" il bene. Padre  
Bianco, quindi, si sofferma sulla con-  
dizione del derelitto, presente nell'o-  
pera del cineasta, il quale denuncia  
costantemente la disintegrazione del  
mito, quale decrescita di civiltà: mon-  
do contadino e sottoproletariato fusi  
nella ricerca dell'essenza all'Essere da  
parte di un ente gettato nei marosi del  
combattimento vita-morte (*Accattone*,  
*La ricotta*, *Mamma Roma*). Il raffronto  
morale-cultura-natura-religione-storia  
viene a coagularsi nella resistenza  
estrema che il poeta-regista fa nel de-  
liberare costantemente, nel rischio di

denunciare il fondo concreto dell'es-  
sere, un Sacro ed una fede per i quali,  
oltre ogni fideismo, si governa la ten-  
sione mondo-uomo. La promozione  
marxista-gramsciana della storia im-  
mette il portato elaborativo del testo  
matteano utilizzato da Pasolini quale  
revisione laicistica del cristianesimo  
«contro un cattolicesimo borghese e  
reazionario» (p. 666). Nella tensione  
di dire e contraddire il venuto e il ve-  
niente, l'ateismo pasoliniano, direm-  
mo, sulla scorta della visione di Padre  
Bianco, apre, come nella tradizione  
di una letteratura religiosa impegna-  
ta a cucire le vertigini capovolte del  
proprio asse diegetico, alla visione li-  
beratoria e costantemente critica del  
suo stesso procedere.

In questa direzione la riproposi-  
zione del percorso di una letteratura  
religiosa del e nel Novecento dimostra  
maggiormente la *ratio* tensiva per la  
quale la letteratura e la storia delle  
idee si materiano in quell'andirivieni  
di proposte urgenti che coincidono  
con e nella domanda, più volte riba-  
dita dall'esegesi Bianco nel suo studio,  
del senso e dell'andamento dell'Es-  
sere.

Se la poesia ed in genere la lettera-  
tura religiosa contemplano in modalità  
esclusiva il Sacro, cioè quell'aspetto-  
concetto inerente tanto la metafisica  
quanto l'idea (essenza ed immagine,  
in senso platonico) del parlare di "un  
di più", che è assieme ritenuto fonda-  
mento del linguaggio, e nella fattispe-  
cie di quello lirico, la poesia religiosa

propriamente detta, quindi, si dipana in sfere differenti prima di giungere ad una assimilazione cosciente (dichiarata nella teoresi) del Mistero.

Nel riattivare i processi della storia di questa “forma letteraria”, unitamente alla visione della poesia in altri suoi “aspetti”, venutisi foggiando a partire da esperienze peculiari, che hanno riguardato in un mutuo scambio di interessi, non solo e non tanto la poesia italiana, ma significativamente quella europea, è necessario prendere in considerazione i “relitti” che essi hanno collocato lungo il tracciato della storia letteraria nella modernità. E a filosofia della religione, come tutte le filosofie “seconde”, ha per scopo quello di chiarire ermeneuticamente i propri procedimenti all’interno di un sistema dialogico con l’oggetto che indaga. La presenza nel Novecento di una “condizione dell’anima” esposta nel canto quale tensione, che si tramuta spesso in disagio verso “un di più” da decodificare con urgenza, dà testimonianza dell’esistenza di una relazione che vive comunque all’interno di un contrasto più che evidente. Il quale pone in essere la riflessione raziocinante sulla tecnica in nome di un rituale laico connesso ad un pensiero scientifico che ha ridotto l’approccio enunciativo relato ad una problematica esistenziale e sul sacro, da sempre presente in letteratura, e specificatamente in poesia.

Il concetto di religione assunto nella sua ampia significazione ha, in-

fatti, pervaso la letteratura di forme e di segni propri in ogni epoca, e non solo muovendosi in poetiche che richiedevano un contatto con la *religio* in senso stretto. Bisogna pensare ad una cultura della *religio* che a diversi titoli e scopi ha sempre pervaso mediante tratti distintivi i “momenti” letterari: ad esempio Baudelaire o il cristianesimo ateo di Bloch. Il “cristianesimo” di Baudelaire diventa *religio* poetica proprio su basi sacre, che ovviamente distrugge e trasforma. Diverse produzioni di stampo religioso e di chiaro timbro recante le stimmate del Sacro si sono mostrate nel Novecento italiano ante e postbellico: da Caproni, che

sente di non poter fare a meno di Dio, che egli chiama la sua “malattia”, tra patoteologia e ateologia [...] Cattafi, Campo, Mundula e Negri [...] Domenico Giuliotti, Clemente Reborà, Giuseppe Ungaretti, Angelo Barile, Girolamo Comi, Adriano Grandi, Carlo Betocchi, Alessandro Parronchi, Davide Maria Turoldo, Gherardo del Colle, Barbara Tosatti, Antonia Pozzi, Margherita Guidacci, Giuliana Palieri Annesi, Danilo Dolci, Gino Angeli, Gino Curci, Alda Merini e Diego Valeri (p. 673).

Il tono epigrammatico di Cattafi riunisce l’ansia del divino alla promessa di un Dio che viene sempre a

ricreare nella consolazione, di un Dio-persona che accoglie l'uomo, un Dio la cui immagine viene dettata quasi entro un rapporto di incontro tra la storia dell'indivio-fisico e la misticità gestita a partire dalla relazione mistica corpo-mente. In Cristina Campo Dio è lingua-suono «è come una chiave che deve aprire [scrive Padre Bianco] il profondo abisso e il luminoso cielo» (p. 678). Di una metafisicità, dunque, cantata senza imbarazzo, anzi innestata nel verso, che si riscopre da essa partorito. Dal suo poetare, abbracciante la «meditazione e contemplazione» (p. 683), scaturisce la speranza, basamento per il progredire dell'uomo. In Mundula «la visione cristiana e religiosa [è] intesa come itinerarium ad Deum [...] tra inquietudini e turbamenti» (p. 681), giungendo ad essere contemplazione del silenzio, che apre al mistero.

Invece il “nichilismo-cristiano” della Negri, letto non sempre in una visione corretta da parte della critica, unentesi al realismo sociale, produce la forza della vocazione mossa di continuo a ricercare e smuovere il cuore poematico dell'Autrice, e il verso introduce la visione di Dio totalizzante nell'inscindibile connubio amore per i fratelli-giustizia/sacralità dell'essere capiti, meditati e detti quali doni di Dio. E Maria diventa colei che raccoglie la promessa nell'orante dialogo col Mistero nel mese di maggio a Lei dedicato (così nel racconto *Odor di pace*). L'intimità della preghiera si

spazializza nel luogo del ritrovo fisico in cui si parla con l'Eterno. E l'incontro nell'a-spazialità dell'anima determina il ritorno nel cuore di Dio. Il Dio ripreso nel segno di una sacralità profonda della tradizione italiana, dal manzoniano verso del ricovero nella Deità che consola.

Tutta l'opera dell'esegeta Bianco si qualifica per la tensione sottilissima, come più volte detto, nell'enumerare vita e pensiero, ed esporre la drammatica visione dell'esistere collegandola ai “sensi raziocinanti”, che gestiscono il piano filologico-storico-speculante con quello orante, del sacerdote posto in perenne ascolto del Mistero. Padre Bianco traghetta nell'umano della propria avventura esistente la presenza scandalosa del Dio nascosto nella carne dell'umile e nella mente lirica, che il sacerdote-studioso o innalza di continuo nella «giaculatoria prex» come in Reborà e in Turollo. E come per il poeta servita, anche per Padre Michele Bianco, maestro profondo dell'esegesi, valgono a nostro avviso le parole di Betocchi, che indica nell'uomo votato all'altare e nell'impegnato indagatore dell'anima il ministro orante e matericamente efficiente verso Dio e verso l'uomo<sup>6</sup>. Un ufficio della mente e dell'animo profondo che Padre Bianco esercita di continuo alla “luce ombrata del mon-

<sup>6</sup> Cfr. C. BETOCCHI, in D. M. TUROLLO, *Nel lucido buio. Ultimi versi e prose liriche*, a cura di G. LUZZI, BUR, Milano 2002, p. 46.

do”, che gli sta davanti e nel quale la sua azione umana e sacerdotale ricade: deve e vuole che ricada.

Ed ecco presentarci Giovanni Papini che espone «con la sua metrica ferma, con la sua carducciana retorica scandita, col suo saporoso gusto della parola toscana» la confessione del cuore (p. 690). Padre Bianco ci fa entrare nella parola di Domenico Giulioti con «l'eloquio più popolare» (p. 690) entro l'indagine del Dio jacobonicamente esposto nella sofferenza. La ricerca del girovago Ungaretti approda alla perlustrazione della Luce-buio, del binomio morte-vita/ assenza-presenza e Tutto-niente verso la ricerca della «Terra promessa» ascoltata nel deserto del cuore. Di un naufragare che dice l'esaltazione del Dio cristiano eternante la memoria della solitudine, che giunge a divenire, in Ungaretti, torsione di desiderio eroticamente irrefrenabile: motivo esaltante e misticamente *poietico* della ricerca del Sacro nel dolore dell'Assenza/Presenza. Ed essa viene letta attraverso il deserto-donna e la morte del figlioletto. Motivi-esperienze, questi, perennemente reiterati nella speranza di resurrezione, che giunge nel verso a codificare «la fraternità nel dolore, Cristo» (p. 691).

Il *fiat* numinoso si presenzializza nel verso di Girolamo Comi, e il Cristo di Adriano Grande esplora la sensorialità dell'ente nel recupero di una raffinatissima cultura. Il Dio di Betocchi è il Dio cristiano: «il Dio

con cui si stabilisce il dialogo è quello maturato con noi dall'infanzia, nell'educazione familiare» (p. 692). E la voce sacerdotale e profetica di Turoldo (*O senssi miei...*), richiamando nell'*oratio* salmica il nulla generativo-degenerativo nei marosi dell'Essere, si spinge a disputare il «buon combattimento» con il Dio della vita e della morte, il Dio che è risorto. Il percorso filosofico-teologico turoidiano include la percezione sensoriale, come per i Medievali, non disgiunta dalla sagace lezione di Dante e dell'amato Leopardi.

Vengono esaminati da Padre Bianco nomi e moti dell'animo, qualificanti le poetiche incentrate nell'incontro ricercante sempre la realtà del Vero: «Per il poeta religioso l'importante non è soltanto guardare ma anche vedere; solo 'vedendo' o usando il 'saper vedere' egli può arrivare alla visione del reale, nella sua totalità, con gli occhi dello Spirito» (p. 697).

Il percorso luminoso-numinoso di Luzi testimonia tale operatività (cammino inteso quale “celestiale appuntamento”) in un continuo «generarsi e annullarsi» (p. 700) nella ricerca del Sacro. Profezia e maturazione della profezia – sintagma derivatogli da Teilhard de Chardin – costruiscono l'urgenza della poesia di Luzi, la quale vive nello sviluppo delle relazionalità tra il qui e l'Oltre. E l'emulazione del poeta che recupera la sacralità del bambino Luzi, intercettato nella formazione pedagogico-religiosa

impartitagli dalla madre, quel senso-modo tutto intimo di rapportarsi nella “gestualità della preghiera cristiana”, ritorna in Luzi adulto. Entro il suo viaggio numinoso, accompagnato dalla visitazione tutta cristiana della poesia ontologico-ermetica e del suo superamento. Di una preghiera cioè estatta dalla carne della «verità cristiana, filtrata attraverso i grandi Maestri Dante e S. Agostino» (p. 709). Buio e Luce conflatti in quell’esperienza che solo il dramma del cuore può vivere nella solitudine di un’anabasi, che è in sé perenne catabasi (*Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*): la Resurrezione di Cristo-Dio-uomo oltre il silenzio della tragedia d’essere uomo, il quale si scopre figlio del Creatore: una preghiera-poesia che è tale nella richiesta di intercettare l’io e Dio affidandosi nel canto, come fa padre Bianco, al «maestro della preghiera [che] è sempre lo Spirito Santo, che guida le nostre parole e offre a noi il modo di esprimere il ringraziamento al Signore Dio» (A. FÀVARO a p. 36).

L’azione del critico Bianco, il quale «sente quotidianamente il bisogno di non chiudersi e di portare il *verbum* nella realtà laica dei suoi studi» (M. LOCANTORE a p. 41), è l’assunzione-superamento (riprendiamo la formula di Hegel: *aufgehoben*) delle profonde istanze dell’artista recepite dall’esegeta, il quale si preoccupa del modo in cui l’artista “contatta il proprio stare al mondo”: «è un apostolato sapiente congiunto ad un autorevole magistero

intellettuale [quello di Padre Bianco], sempre pronto ad offrire il suo contributo ineccepibile di evangelizzazione e di cura zelante dell’anima» (C. SANTOLI a p. 41).

In tal senso, l’esamina teologico-filosofica di Padre Bianco scava l’elemento ontologico, non solo degli antichi, ma anche di una speculazione intercettante la metafisicità contemporanea quale necessità e bisogno di contattare l’Origine<sup>7</sup>. Padre Bianco

<sup>7</sup> Il processo di verifica dei percorsi della mente speculante viene da padre Bianco ripresentato in studi analitici assai complessi e di intensa costruzione perlustrativo-teoretica: da quelli su Sant’Agostino e San Bonaventura, a quelli indaganti Hegel e Kant nell’ampio rapporto tra etica e storia, realtà, vero, che fanno da base alla perlustrazione delle poetiche e dei segni partorienti il processo esegetico di padre Michele. Dentro il modulo di ricerca proprio degli studi biblici e teologici. E per intendere, specificatamente, il carattere “di metafisica e di ontologia” non solo nel pensiero moderno e contemporaneo, occorre qui, se pur in massima sintesi, ricordare come molti filosofi ne hanno ripreso le *tracce* considerando entrambi i termini processi di uno stesso *sistema*. Se con Aristotele metafisica indica la filosofia prima, e l’opera dello Stagirita viene designata dai suoi allievi come ricerca successiva a quella della fisica e, assieme, “sopra” la fisica, le “espressioni” ontologicoe metafisico nei rispettivi *impianti* speculativi dei pensatori, in relazione alla “speculazione *prima*” di Aristotele, designano allora la ricerca dell’essere in quanto essere e la ricerca su Dio (il Dio della filosofia) unitamente allo studio delle coppie concettuali che le costituiscono (qualità/quantità, necessità/contingenza, sostanza/accidente, mutabilità /immutabilità, causa/effetto, finitezza/infinita, identità/diversità). Kant concepisce l’analitica trascendentale come

ri-costruisce in se stesso, in quell'«esperienza piena di fascino e di calore umano» (E. AJELLO a p. 35), per la quale il germe artistico-esegetico trasponendo nel “pensato” della propria costruzione interpretativa, entrando da tecnico della lingua, o meglio del linguaggio a verificare il semema germinatore che muove il cantore. Potremmo dire che l'enunciato e la prassi offerte in alto scavo, mai omologando i percorsi di ciascun autore, ma sempre individuando il cuore di ogni poetica, tentano di raccorciare il mondo-pensiero offerto all'esegeta dall'opera che ha davanti: *Kultur* e *Civilisation* – *Verstand* e *Vernunft* continuamente flessi. La chiamata-ascolto non è solo in-vocazione, ma è primariamente volotà di ricercare da dove quella voce interrogante provenga. E, nel mentre si affida all'incontro, l'esegeta verifica la solidità di tale scelta esistenziale. Il critico-sacerdote, è come Melchisedec, lega la tensione vitale, come già ribadito, tra il cuore e la mente. Da ciò Padre Bianco ci stimola ad inquadrare i momenti della storia letteraria, che egli analizza, smosso dall'ufficio di grazia, quale figura ce-

lebrante il rito della “ingestione” del Cristo datosi nella Storia e facendoci riflettere sul poliedrico approccio dei sistemi esegetici. Quelli propri di una condotta precisa, che è la “direttrice proairetica” formatasi in un ambiente identificativo di più voci. I cui timbri e i cui toni comunque si elevano in un canto ermeneutico saldamente istruito per il progresso dell'ente-persona.

(Antonio D'Elia)

---

nuova ontologia ed Hegel con la propria logica vi identifica la metafisica, mentre Husserl parla di “ontologie regionali” e non di metafisica. Bergson *discorre* di metafisica come intuizione ed Heidegger oppone l'ontologia alla metafisica, definendo quest'ultima come oblio dell'essere. Da tale asse valutativo-speculativo si entra nel laboratorio in cui Padre Bianco appronta il suo metodo critico.

EPIFANIO AJELLO, *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana*, Marsilio, Venezia 2019, 236 pp.

Nel vasto mare aperto della critica letteraria e degli studi umanistici, quando sembra che nulla più giunga a revitalizzare studi e critica, ecco un volume che si distingue sia per quanto attiene a giudizi e sia per la concentrazione non consueta alla cura analitica, un volume suggestivo, che raccoglie un'esperienza di ricerca nel campo durata e perdurante nel tempo. *Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana* opera l'inchiesta su un principio ermeneutico elaborato intorno ad un problema incontestabile e di piena evidenza, ma non completamente affrontato nelle varie proposte ermeneutiche volte alla comprensione delle prove narrative, poetiche, della scrittura per il teatro della tradizione letteraria italiana: nella nostra tradizione novellistica, di racconti e di romanzi, come nella poesia e nel teatro non si reperisce testo ove la presenza di oggetti d'uso o puramente decorativi, oggetti necessari o accessori, accumulati con una funzione specifica o soltanto collezionati senza alcuno scopo, non appaia, in vario modo o misura, coesistente alla narrazione in quanto tale.

Epifanio Ajello sceglie di reperire il significato delle carabattole in differenti contesti narrativi e indica tanto allo studioso, quanto al lettore

comune che possa imbattersi per caso e piacevolmente nel volume:

questo libro è un bazar di cose, di carabattole [...]. Le carabattole, ad esempio (dentro o al di qua della letteratura), sono pezzi unici (non affini) e quindi restii a essere collezionati come a essere gettati via; e per tanto sebbene inservibili amano stare in vista, e talvolta divenire allegorici, assumere le sembianze di un tema, e quando poggiati all'interno delle narrazioni dirigere il corso di un immaginario (p. 9).

Fra museo e bazar, nelle pagine di narrazioni realistiche o fantastiche, comunque gli oggetti catalizzano il fluire degli eventi e consentono al movimento di trovare una direzione, talvolta anche un senso. Nell'immanenza della carabattola all'interno dell'interpretazione autonoma, e non di meno eteronoma e divagante, si nota e si deve annotare la nozione di "mondo", con la sua complessità e disarticolazione, e anche nel costante e manierato desiderio di ordine e di cosmico significato. L'oggetto assume, allora, lo statuto di una forma rappresentativa e storica nella civiltà, al punto da riconfigurare fatti ed eventi, connotandoli con funzioni specifiche e denotandoli con nomi propri.

Appropriatamente Ajello intitola il secondo capitolo al padre della narrazione italiana, Giovanni Boccaccio,

con una lista virgolettata: «Soffioni, gonnelle, brache, asciugatoi, lucignoli, letti incortinati, tabarri, frenelli, fette di stame, camicioni, scarpette»: ognuno degli oggetti è un *factum* e al contempo un dato storico, che di slancio in un'epoca lontana, dove il prodotto e il manufatto non solo sono documentati dall'oggetto, ma l'oggetto diviene autonomamente, sia rispetto all'autore sia rispetto all'opera, effetto di letteratura. In questa condizione, è l'interprete, critico letterario o studioso, che trova e dà, salvaguarda il significato dell'oggetto, della carabattola. In riferimento al *Decameron*, Ajello appunta: «sono oggetti che non lavorano per cause ed effetti, su tempi e trame, ma su sapori, profumi, chiarioscuro. Rinviano la sostanza palpabile di un significante a un'aura sensuale e avventurosa, tra malizia ed eros».

L'oggetto, in quanto tale, è percepibile attraverso un lavoro dei sensi, tanto di quelli dei personaggi quanto di quelli del narratore nei racconti: qualcuno deve dirci qualcosa sugli oggetti, affinché noi lettori li possiamo egualmente visualizzare mentalmente. La cosa, l'oggetto, carabattola o meno nasce dalla voce dell'altro, narratore o personaggio, che nomina, ma è grazie alla facoltà di immaginazione che diviene *tout court* sensibile. In particolare tutto ciò si può facilmente provare attraverso la messa in scena teatrale, dal testo drammatico al testo spettacolare: Ajello, esperto di Goldoni, non perde l'occasione per tornare ad

analizzare l'amato veneziano anche attraverso la sfida degli oggetti nelle commedie. Dalle commedie goldoniane alla *Comédie humaine* di Balzac i riferimenti alla funzione scenica e drammaturgica, ma anche come sememi connotanti i personaggi, sono condotti con profittevole maestria, fondando sulle teorie di Roland Barthes la ricerca di significazione degli oggetti, in contesti precisi e con una funzionalità determinata: sufficiente pensare a quanto tutto il teatro goldoniano, non diversamente dalla *Comédie*, sia colmo, ad esempio, di denaro, nella sue differenti forme e misure monetarie (fiorini, zecchini, paoli). «Nella *Locandiera* Goldoni dispone gli oggetti con estrema attenzione là dove devono stare e agire, dove tutto è "decisivo"» (p. 23) dichiara Ajello, completando il concetto con l'osservazione che «non sono semplici accessori o accidenti casuali, ma veri strumenti di simulazione pur restando sempre se stessi nelle loro apparenze».

La presenza degli oggetti nella scrittura letteraria tende a baloccarsi con la contrapposizione o con l'allusione, talvolta tessendo un rapporto chiaro e diretto, funzionale fra eventi, personaggi, cose, o all'opposto rimanendo in un'imprevedibile e incomprensibile intensità variabile e caliginosa, almeno inizialmente. Quel che non inquina il rapporto complesso è la relazione fra personaggio-voce narrante e l'armamentario oggettuale necessario a configurare la vicenda,

come nel caso dell'*Ortis* foscoliano, oggetto di un capitolo del volume: le cose diventano, nella tragedia dell'eroe, quel *quid* che non strettamente utile a darci informazione sui personaggi, è invece funzionale «alla trama, [...] a rendere più appassionata, più vera la storia, a disegnare una condizione di indigenza non soltanto dell'eroe, ma complessiva» (p. 45). La potenzialità e la resistenza degli oggetti si riverbera sulla narrazione e su Jacopo: e Ajello chiama in causa l'autoritratto di Teresa con il sostegno delle riflessioni critiche di Benjamin.

Lo studioso di letteratura italiana moderna e contemporanea, che lungamente ha svolto attività di docenza all'Università di Salerno e frequentato convegni, non nega ai lettori nemmeno l'analisi, veramente condotta con originalità, di due poeti: Guido Gozzano, attraverso le essenze e i profumi, oltre che gli oggetti, dal momento che nel caso del poeta ironico-malinconico si può a ragione parlare di una poetica accumulativa degli oggetti, e Eugenio Montale, attraverso l'ossessione per gli scatti fotografici di Irma Brandeis o di altre donne.

Da non tacere poi del provocatorio capitolo nel quale Ajello mette a fuoco una coincidenza non fortuita che pone in cortocircuito *Il coccodrillo* di Dostoevskij e *La giara* di Pirandello.

*La Divina Mimesis* pasoliniana è oggetto di pagine acute, e di articolate e suggestive interpretazioni inerenti specificatamente alla genesi del testo,

alla pubblicazione e all'apparato fotografico, parte integrante del "romanzo in bozze". Non potevano mancare poi due autori cari allo studioso: Manganelli e Moravia, e il discorso critico verte sui loro volumi di viaggio in India. Il viaggio in India è per Moravia la ragione che lo spinge a farsi e a darci un'*idea* di una terra lontana e dalle numerose rappresentazioni simboliche e culturali; agli occhi di Manganelli diviene invece l'occasione per un *Esperimento* con l'alterità.

Ben due saggi nel volume sono dedicati a Edoardo Sanguineti: uno a *L'orologio astronomico* e l'altro al *Gioco dell'oca*, due romanzi sperimentali, il secondo quasi un gioco combinatorio di 111 tessere, l'altro, l'ultima prova narrativa, è un testo iconologico e comportamentistico. Invece, successivamente oggetto di studio sono i diari di viaggio di Celati e Walser che vengono indagati in un processo di chiarificazione attraverso l'esperienza del mondo, intesa come descrizione, narrazione ed emozione del viaggio, che si configura, non solo allegoricamente, come un percorso *verso la foce*.

Il quattordicesimo capitolo prende le mosse dall'*atelier* di Giorgio Morandi così come ritratto nelle fotografie di Luigi Ghirri: fra fotografia, oggetti e ritratti ci troviamo di fronte ad un racconto, che Ajello divide in paragrafi, dove il pittore appare meno fantasmatico del fotografo, perché il

secondo non fa che inseguire le tracce del primo.

Con le *figure* di Tabucchi, nel quindicesimo studio, e le *camere* di Agamben, nel sedicesimo, si conclude il volume: e viene da pensare come tutto il mondo di un narratore e di un filosofo siano costantemente alle prese con un'inchiesta di tipo veritativo, e gli indizi, che vengano dalla letteratura o dalla filosofia, finiscono comunque con il recitare teatralmente, dunque non sempre rivelando ma depistando, e l'atto di mettere in ordine scatti fotografici fatalmente accumulati, forse, è necessità soltanto di provare a vincere il tempo.

Quel percorso attraverso gli oggetti e le persone, reali o desunti dagli scatti fotografici, è un percorso che stimola a comprendere il sensibile dell'interiorità, partendo dai segni del mondo: questo percorso offre un processo di comprensione e di interpretazione della letteratura mediante le cose, delle cose nella letteratura. Sale alla mente la storia di Jérôme e Sylvie, giovani appena laureati, che si muovono negli anni Sessanta del secolo scorso, aggirandosi in un mondo saturo di oggetti, che vorrebbero possedere, dal momento che hanno una cultura raffinata, ma non si possono permettere, data la condizione sociale ed economica impediante: *Les choses* (1965) di George Perec narra la vicenda di due vittime degli oggetti e dei consumi, ma anche di una condizione di esistenza che si scopre consistere

soltanto nella relazione fra le parole e le cose.

Dal volume di Ajello emerge, sulla scorta degli studi di un maestro di riconosciuta e indiscutibile, nonché indiscussa autorità, Francesco Orlando, una tensione analitica e una vivacità critica singolari e di provato rigore nella ricerca, che non tralascia tuttavia di lasciarsi guidare dal guizzo emozionale e dal gusto estetico. Si sarebbe voluto persuadere lo studioso a procedere nella scrittura, ampliandola con altri e ulteriori sondaggi nella letteratura e nell'arte. Quel che maggiormente appare suggestivo e allettante è l'entusiasmo per gli studi, condotti con spirito appassionato alla materia indagata, e al contempo senza mai essere sprezzante di alcuna fonte consultata, che al contrario viene vagliata con rispettosa precisione e segnalata nell'apparato di note alla fine del volume.

Gli oggetti o gli scatti fotografici interloquiscono con il lettore, affermando una prerogativa di esistenza e di persistenza, sia che l'autore ne abbia decretato direttamente una funzione narrativa, poetica o artistica, sia che li abbia lasciati casualmente "cadere" nel *plot* o nella sequenza di diapositive; anche quando fungono solo da scampolo ornamentale o di scarto, perché il mondo (reale o della letteratura o dell'arte) si affida alla contingenza, nella vana aspirazione a resistere comunque, e a eternarsi in qualche modo, oltre sé; ma chiarisce

Ajello: «invece anche gli oggetti invecchiano, divengono lentamente (o velocemente) da consueti a desueti» (p. 169): di questo dobbiamo pur farci una ragione, nonostante l'era post-moderna e tutte le carabattole che si continuano a trovare nelle nostre frantumate e bizzarre esistenze.

(*Angelo Fàvaro*)

PAOLO RUMIZ, *Il filo infinito*, Feltrinelli, Milano 2019, 174 pp.

Ci sono esperienze o avventure di viaggio che non scegliamo ma che scelgono noi: è quanto accade accompagnando Paolo Rumiz, in quella che diviene da subito un'affascinante, sentimentale, «navigazione interiore dell'anima». Almeno per me è stato così.

Il terremoto in centro Italia, il cammino a piedi lungo la faglia, l'arrivo a Norcia, e tra le rovine una statua rimasta intatta, proprio al centro della piazza. È il Santo originario di questa città umbra, fondatore di un nuovo ordine, colui che ha unito il lavoro alla preghiera e che dal 1964 è patrono d'Europa: ancora in piedi con «la sua barba venerabile», forse portatore di un messaggio da interpretare, di un compito da assolvere.

Cosa vuol dire tutto questo: «che ci troviamo davanti alle macerie dell'Europa, che un ideale è finito o che, nonostante le macerie, quell'ideale tiene duro?».

È da qui, da questo interrogativo, che prende le mosse lo splendido percorso del «filo infinito».

Esso è sia diario, sia ritratto dell'autore, sia una fotografia critica della società che, con notazioni storiche e pensieri profondi, rivolti prima di tutto alla riscoperta del sacro, e con uno stile assolutamente poetico, diviene quasi un godibile «nuovo modello di letteratura».

Siamo in compagnia di un laico che riflette prima di tutto e innanzi-

tutto dentro di sé sul senso di quel fatto, che si appassiona ad un ordine che alla caduta dell'impero romano, di fronte allo sfaldarsi di un mondo, è riuscito a salvare l'Europa.

Un viaggio sconfinato nella storia, nella geografia, nella memoria, alla scoperta di antichi monasteri, dall'Atlantico fino alle sponde del Danubio: ecco le abbazie costruite dai discepoli di Benedetto, più forti delle guerre e delle disgregazioni. Presidi di pace e di una regola in cui risulta arduo distinguere tra l'opera della natura e l'opera dell'uomo, tra un «crescendo di passeri, usignoli, risvegli della foresta», e il rigore dell'osservanza e la sincera dolcezza dei rapporti umani.

Un incedere lento: «fatto di deviazioni che sorprendono, di persone che lasciano il segno». Pensiamo, ad esempio a Frédéric, monaco dell'abbazia cistercense di Cîteaux: lì, in un sotterraneo ben nascosto, appare allo scrittore quasi fosse una scena narrata da Umberto Eco, che «incappucciato, viaggia felice con le dita sulla tastiera di un vecchio pianoforte lievemente scordato, soavemente lo si ode infrangere la regola del silenzio a suon di Bach».

O ancora, al duro e profondo «dialogo con l'Europa».

Attraversare la penombra, le pietre, i silenzi oranti di quei monasteri, rappresenta un itinerario dalla straordinaria potenza evocativa che assume, com'è ovvio, connotati religiosi ma anche una volontà nel comprendere, nell'osservare che il conformarsi allo

spirito di quei luoghi diviene pensiero e sostanza ed implica rispetto e cura: attitudini e prerogative che il nostro tempo ci ha indotto a trascurare, a dimenticare e che dunque dovremmo pretendere di ritrovare.

Una rivoluzione quella dei conventi e dei monasteri, autentica e utile, scavata nella tenace umiltà della pietra, contrapponendo alla veloce modernità un altro mondo: lavoro e preghiera, le uniche due azioni umane che più di ogni altra comportano una costruzione, nella pazienza dei secoli, in qualcosa di più ricco e durevole.

Il nostro è un paese incattivito alla continua ricerca di capri espiatori, proviamo dunque a restituirgli centralità, credibilità, ad amarlo e proteggerlo di più. Solo così potremo ritrovare anche l'orgoglio di sentirci davvero Europei.

In fondo, cosa hanno fatto i discepoli di Benedetto, se non alimentare di preghiera e di lavoro gli spazi più incolti d'Europa, per poi tessere tra loro una salda rete infinita di fili?

Entrare in contatto con queste pagine potrà risultare un antidoto contro l'insipienza dell'uomo, per nutrire e nutrirsi di una speranza ma anche per indurre e indurci a formulare un impegno.

Buona lettura, buon viaggio.

*(Antonio Fusco)*

FABRIZIO MILIUCCI, *Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista*, Mimesis, Milano 2019, 297 pp.

Questo lavoro, originale e interessante arricchimento della bibliografia su Giorgio Caproni, analizza *La scatola nera*<sup>1</sup>, volume postumo in cui l'autore opera una selezione della propria attività giornalistica, estraendo dalla figura del «critico riluttante» temi e motivi che ne hanno mosso i giudizi negli articoli e nei saggi scritti tra gli anni Trenta e Ottanta del Novecento. Ordinare questo variegato e ampio corpus è ciò che fa Fabrizio Miliucci, tracciando per il lettore un percorso alla scoperta di questa parte dell'attività caproniana rimasta in ombra rispetto alla sua produzione poetica.

La collaborazione, più o meno estemporanea, a riviste come «La Nazione» e specialmente «La Fiera letteraria» accompagna la vena lirica e soprattutto il mestiere di tutta una vita di Caproni. Docente dal 1933 al 1989 la scrittura giornalistica diviene non soltanto il suo secondo mestiere, ma si profila quale registratore delle principali tendenze del panorama letterario del nostro paese come suggerisce l'allusivo titolo. Proprio come la scatola nera dei velivoli, attraverso i saggi, le traduzioni, le riflessioni raccolte insieme

dall'autore stesso si tracciano le linee, i temi e i motivi dominanti della lirica e della prosa novecentesca.

La complessa natura del corpus, data la lunga parabola cronologica nella quale è stato compiuto, è stata puntualmente analizzata dal curatore del volume seguendo due direttrici: da una parte, i motivi predominanti negli articoli e, dall'altra, gli autori che maggiormente sono stati tratteggiati dalla penna di Caproni. Binari paralleli che però non si escludono a vicenda e difatti questo duplice tracciato lascia il lettore libero di scegliere come percorrerlo superando l'usuale scansione per capitoli.

Sulla base di quanto qui raccolto si delinea una figura di «critico riluttante», come lo definisce icasticamente l'autore, che sebbene a prima vista restio a intervenire sulle questioni dibattute nel panorama socio-culturale dell'epoca pure esprime giudizi tutt'altro che ingenui su argomenti plurimi.

In difesa della poesia, per esempio, sono redatti diversi articoli come *Politica e cultura* o *Responsabilità della cultura*, da cui emerge il preciso assunto caproniano di un'idea di poeta quale sacerdote laico della società al quale spetta un «ruolo divinatorio [...] rispetto alla massa, a partire dal quale egli mette a disposizione la propria voce [...] per fornire una più alta interpretazione della realtà» (p. 53).

Un altro argomento sul quale si soffermano i saggi del poeta è l'affie-

<sup>1</sup> G. CAPRONI, *La scatola nera*, Garzanti, Milano 1996.

volimento del tradizionale rapporto tra pubblico e poesia, due attori del nostro orizzonte culturale che comunicano sempre meno tra loro. Proprio sulla minaccia che tale rottura rappresenta, e ha rappresentato, per il mercato editoriale l'autore si sofferma in più occasioni attraverso una serie di interventi che bene mettono in evidenza come il dopoguerra sia stato un momento particolarmente emblematico della crisi.

Miliucci approfondisce poi gli articoli nei quali emerge maggiormente il poeta-cronista della società coeva, di cui mette a fuoco le contraddizioni più laceranti e le situazioni di estrema emergenza, come nel caso del dittico di scritti affidato alle colonne del «Politecnico» dove Caproni descrive la difficile situazione delle borgate romane. Roma, infatti, dal novembre 1938, data del suo trasferimento nella capitale, ha rappresentato l'altro importante polo geografico e molteplici sono state le occasioni per riflettere sullo status della città e dei cittadini. L'interesse per la città e per le condizioni di vita, soprattutto di chi viveva circoscritto ai suoi margini, furono tra gli argomenti che lo avvicinarono all'opera e alla visione di Pier Paolo Pasolini.

Importanti, nonché tra i più noti, sono anche i diversi interventi di Caproni incentrati sulla poesia ligure, come l'articolo dal titolo *Poeti e paesaggi di Liguria*, in cui sono posti sotto la lente i due paradigmi della sua lettura critica cioè il sentire poetico e

il luogo geografico. Con questa operazione Caproni delinea una linea di raccordo tra questi termini, di cui la principale referenza è da rintracciarsi nella *Linea lombarda* di Anceschi, facendo anche emergere chiaramente quanto nella visione del poeta-critico la Liguria e ancor più Genova costituisca una «realtà sublimata» (p. 93).

Altro nucleo omogeneo individuato da Miliucci è quello della riflessione sul mestiere del docente elementare: vero e proprio ritratto del buon maestro, nonché lucida disamina delle condizioni della scuola coeva, di cui l'autore aveva potuto sperimentare le problematiche in prima persona.

La seconda parte del volume abbandona l'ordinamento tematico e accoglie, invece, una analisi per autori. In questo quadro sono soprattutto i poeti ad essere maggiormente rappresentati, anche se non mancano i narratori.

Si ripercorre così, proprio attraverso il sentire del poeta, il rapporto "intermittente" con Saba considerato come maestro, ma con qualche problematicità poiché la sua autorevolezza è stata riconosciuta da Caproni solo in un secondo momento quando nel suo panorama letterario si erano già assestati i nomi di altre due colossali voci poetiche cioè Ungaretti e Montale. Dunque, un maestro non equiparabile alle altre grandi guide novecentesche più stabilmente referenti-cardine della lirica caproniana.

Altrettanto interessanti poi gli articoli dedicati a Luzi, Pasolini, Sereni,

Rebora, Penna, Betocchi, Sbarbaro e molti altri poeti vicini alla lezione ungarettiana e montaliana, analizzati accuratamente da Caproni che ne fa emergere il differente timbro poetico di ognuno.

Attraverso questo confronto costante con la lirica contemporanea, il poeta sembra consolidare la propria identità poetica delineandone e precisandone i contorni.

Grazie all'analisi condotta da Miliucci si viene a recuperare un quadro d'insieme della lirica novecentesca caratterizzato dall'estemporaneità dei giudizi caproniani comunque svincolati da ogni timbro e volontà canonizzante. Ma soprattutto emerge perfettamente il ritratto della biblioteca del poeta, su cui domina un continuo flusso di opere da recensire – sulle quali pesa l'obbligo del mestiere – che però poi entrano nel suo laboratorio poetico, ma si traccia anche una chiara linea di demarcazione dalla quale sono tagliati fuori tutti quei testi, letti e recensiti, percepiti però come estranei all'ideale poetico caproniano.

L'indagine di Miliucci collega così il lavoro giornalistico quotidiano e lo scrittoio del poeta dando spazio alle «letture acute, condotte in punta di pennino, in cui la materia poetica si imprime su un animo sensibilissimo» di un autore che «lavora negli anni come uno scanner, esplorando una parte importante del Novecento» (p. 12).

(*Simona Onorì*)

LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO, Mondadori, Milano 2019, 256 pp.

Il celebre saggio pirandelliano, pietra miliare del pensiero critico-estetico dell'autore, riedito da Mondadori per la collana degli "Oscar", si inserisce nell'ampio piano editoriale dell'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* pirandelliana, nata sulla scia del centocinquantesimo della sua nascita celebrato nel giugno 2017.

Il progetto ha al suo attivo già diverse pubblicazioni: *Diana e la Tuda*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Enrico I* curati da Annamaria Andreoli e il romanzo *I vecchi e i giovani* con la curatela di Aldo Maria Morace, mentre sono in corso di stampa i primi due volumi delle *Novelle per un anno* (*Scialle nero* e *La vita nuda*, curati rispettivamente da Monica Venturini e Francesca Tomassini; e *La rallegrata* e *L'uomo solo* con le curatele di Fabrizio Miliucci e Marcello Sabbatino), oltre al romanzo *L'esclusa* che è stato, invece, affidato a Stefano Carrai e a Marcello Sabbatino.

La commissione scientifica dell'Edizione Nazionale (presieduta da Angelo Raffaele Pupino e composta dai più importanti critici pirandelliani) ha inteso fare del *web* una ulteriore piattaforma di conoscenza e approfondimento dello scrittore siciliano offrendo, attraverso il lavoro di umanisti e informatici, un cantiere aperto

e dalle molteplici possibilità di indagine. L'edizione digitale diretta da Antonio Sichera e Antonio De Silvestro assicura un alto tasso di scientificità dei prodotti accolti e dialoga con le nuove tecnologie e le numerose possibilità offerte dalla piattaforma web: sul sito, infatti, è possibile consultare non soltanto le edizioni critiche delle varie opere di Pirandello (sono ora online *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Diana e la Tuda*, *La vita che ti diedi*, *Enrico IV* e *I vecchi e i giovani*), con apparati critici e varianti d'autore, ma anche percorsi tematici diversamente attraversabili, oltre che la possibilità di consultazione dei manoscritti delle opere e dei dattiloscritti in remoto. All'alta scientificità del materiale e dei testi si affianca così l'ampliamento della fruizione ad un pubblico potenzialmente globale.

Un progetto vasto e complesso a cui collaborano studiosi afferenti a diversi Atenei animati dal medesimo obiettivo, ovvero, come si legge sul sito, «proporre ai lettori un Pirandello nuovo, vivo, affidabile, leggibile dal grande pubblico, [...] creare un luogo virtuale in cui gli studiosi possano trovare una quantità/qualità di informazioni e di dati mai fino a ora così integrati e potenti»<sup>1</sup>.

Alla luce di questepremesseappare significativa la scelta dei due curatori,

Giuseppe Langella e Davide Savio, di mettere a testo l'edizione del saggio dell'*Umorismo* del 1908 e non il suo rimaneggiamento degli anni Venti per la casa editrice fiorentina Battistelli, scelta motivata dal voler rispecchiare il determinato contesto storico-culturale in cui l'opera pirandelliana è stata concepita.

L'edizione proposta si compone di un'ampia introduzione nella quale si ripercorrono le più importanti vicende che hanno contribuito in forma di stimolo e di fonte alla scrittura del saggio: dagli articoli di giornale di Pirandello, a cui l'autore negli anni precedenti aveva affidato in forma non sistematica le sue riflessioni, alle influenze di altri autori coevi sul tema, da Séailles a Nordau a Binet, come pure Marchesini, Negri, Muoni ecc.

Nonostante la stretta collaborazione tra i due curatori, a Giuseppe Langella si deve la scrittura dei paragrafi relativi al «sentimento del contrario» e alla polemica con Croce, analisi estremamente importante perché evidenzia come la seconda edizione dell'*Umorismo* risponda quasi in maniera perfetta agli attacchi di Croce:

È un fatto che, se si tolgono l'esempio della vecchia ritinta, aggiunto ex novo, e la riscrittura del passo in cui Pirandello chiarisce il ruolo disinteressato della volontà nel processo creativo di una forma artistica, tutte le modifiche di un certo rilievo (tagli o integrazioni)

<sup>1</sup> Cfr. <http://www.pirandellonazionale.it/presentazione/> (consultato il 27 marzo 2019).

apportate nella nuova edizione sono tributarie della recensione crociana (p. XXIX).

Invece Davide Savio si è occupato più specificamente dei paragrafi relativi alla fisionomia intellettuale di Pirandello e alla sua prassi compositiva, oltre che dell'aspetto propriamente filologico testuale; a lui sono attribuibili la storia editoriale e la scelta del testo critico, la nota filologica e, infine, la bibliografia critica (inoltre, a breve il saggio con apparato critico e note sarà consultabile sul sito di riferimento).

Grazie all'articolata introduzione, dunque, la riflessione dell'autore sul «sentimento del contrario» è affrontata nelle sue principali parti per fornire al lettore, non solo quello specialistico, anche alcune linee critico-interpretative: come per esempio la distinzione tra umorismo e comico, la riflessione sulle caratteristiche umoristiche di alcuni personaggi narrativi di spessore come don Quijote e don Abbondio, e la definizione contrastiva insita nel termine umorismo.

Il lavoro compiuto dai curatori ripone così *L'umorismo* in una posizione centrale nella parabola pirandelliana: «*L'umorismo* ci appare come il polo magnetico verso cui tutte le letture del suo autore si orientano, fino a mettere ordine nella “babilonia” bibliografica da cui il saggio scaturisce» (p. XXXVIII).

Il testo pirandelliano proposto si offre al lettore nella veste originale ap-

prontata all'inizio del secolo, dando la possibilità di riflettere sulle posizioni dell'autore nel momento in cui si sono fatte oggetto di una trattazione organica.

(*Simona Onoriti*)

PAOLO LEONCINI, *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. L'etica e la sua funzione antropologica*, Milella, Lecce 2017, 336 pp.

In *Emilio Cecchi. L'etica del visivo e lo Stato liberale*, Paolo Leoncini raccoglie e ordina sette interventi critici, pubblicati su diverse testate di settore a partire dal 1997. L'Autore si inserisce nel solco tracciato da Contini, Bigongiari, Ferrata e Falqui, dichiarando, in apertura di volume, di voler indagare il «nesso tra istanze etiche e prassi visiva» (p. 11) nella scrittura del grande *essayist*. Nel caso di Cecchi, infatti, i termini sarebbero fortemente correlati: «il 'visivo' è, in sé, etico, e l'etico trova la propria realizzazione autentica, veritiera, nel visivo: e ciò secondo gli archetipi della classicità greca e dell'umanesimo fiorentino» (p. 11).

Nel primo saggio, *L'etica del visivo: la "parola-mosaico" di Emilio Cecchi*, Leoncini si adopera soprattutto per sollevare l'ipoteca della prosa d'arte, che grava sulla scrittura cecchiana dai tempi de «La Ronda»; cita, al riguardo, Enrico Falqui, che in *Novecento letterario. Serie terza*, rilevava come Cecchi «tocasse l'immaginazione prima di aver fatto breccia sulla comprensione», selezionando le parole «con la precisione e col risalto delle tessere nel riquadro di un mosaico»<sup>1</sup>.

Detto diversamente, l'attenzione portata anche agli aspetti meno appariscenti del nostro vivere quotidiano non sarebbe che l'estremo, pudicissimo tentativo di far aderire la parola all'esperienza del vero: ben lungi da certi bizantinismi formalistici, le scelte operate da Cecchi in materia di stile acconsentono allo scandaglio di una realtà altrimenti inaccessibile e insidiosa. Scrive Leoncini: «la letteratura deve proteggersi secondo il limite, la forma, del diaframma etico-visivo, intessuto nell'archetipo greco-fiorentino» (p. 35).

Fin dal *Rudyard Kipling*, uscito per i «Quaderni della Voce» nel 1910, un senso della natura autenticamente religioso e demonico informa le pagine del fiorentino; una natura intesa come essenza «verticale, onnicomprensiva e totalizzante» (p. 42), contrapposta all'orizzontalità degli scenari storici. Egli infatti, pur essendo un agitatore culturale e un critico militante fra i più attivi del suo tempo, avvertiva una sostanziale estraneità al presente. È dunque questa visione della natura e della storia che, secondo Leoncini, rende Cecchi «l'autore novecentesco più isolato, più incompreso in quanto incomprensibile, entro coordinate canoniche» (p. 44).

Il Leopardi teorico delle lettere e critico della cultura è il punto di partenza del secondo capitolo, *Emilio Cecchi e il mito classico*. Per l'antirealismo e l'antiromanticismo con cui intendeva la natura, e per il suo modo

<sup>1</sup> E. FALQUI, *Novecento letterario. Serie terza*, La Nuova Italia, Firenze 1970, pp. 449-553.

di concepire l'imitazione dei classici (mondo greco e umanesimo fiorentino), Cecchi dimostrava di avere ben assimilato i contenuti del *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*. Risuona comunque, forte e chiaro, l'appello al visivo: «si tratta di una percezione della figuralità come evento reale del classico, come rispondenza vivente di mito e arte, dove l'arte non è 'riflesso' estetico della vita, è essa stessa vita che si tramanda nel tempo in virtù di un trasporre etico-formale del vissuto nell'artistico» (p. 107). Soprattutto nei reportage messicani, il mito era un pensiero che si articolava per immagini; a ribadire che soltanto la figuralità poteva riproporre, vividamente e autenticamente, l'essenza eterna della natura.

Il terzo tempo del libro di Leoncini, *Tra Berenson e "Messico"*, è diviso in due campate. Nella prima sono indagati i rapporti con Bernard Berenson, riferimento imprescindibile per Cecchi: lo storico dell'arte statunitense, specializzato nel Rinascimento, aveva messo a punto una concezione dell'arte «come vivente percorso di energia conoscitivo-comunicativa» (p. 137); inoltre avrebbe avuto la facoltà di «capire gli artisti dal di dentro, nella forma» (p. 129). La seconda campata approfondisce invece la lettura di *Messico*: in un paesaggio miticamente trasfigurato, i lettori esperiscono l'immersione di forze naturali ancora allo stato libero, che la scrittura veicola con straordinaria potenza espressiva.

Fra i due estremi 'mitici' della Grecia, in cui si manifestano «verità semplici e antichissime», e del Messico, stregonesco e belluino, demoniaco e spaventoso, ci sono la classicità nordica di Cambridge e la modernità tecnologica degli Stati Uniti: questo l'argomento del quarto capitolo, *Città di Emilio Cecchi: Cambridge, Mexico City, Atene, New York. Da Corse al trotto ad America amara*, la «visività» cecchiana era andata dilatandosi in una tensione inesausta «tra 'coraggio' e 'frammento', tra 'impegno morale presente in ogni punto' ed essenzialità della visione» (p. 201).

Cecchi non manca di rivolgere lo sguardo anche ai *Paesaggi italiani*, argomento e titolo del quinto saggio (*Paesaggi italiani di Emilio Cecchi: tra natura e pittura, tra essay e reportage*): «Il viaggio diventa scandaglio, ricerca, riconoscimento, delle proprie radici culturali, che dalle origini inconse si rivelano alla coscienza, illimpidendo le sedimentazioni profonde» (p. 205).

La Penisola è attraversata da nord – Venezia vi è contraddistinta per i suoi «nessi commedia/pittura-danza/acqua» (p. 211) – a sud – dove, in linea con «le matrici della classicità mediterranea» (p. 207), numerosi aspetti significativi guadagnano la giusta attenzione. In *Ritorno a Napoli, Napoli sotterranea, Un miracolo tutto per me* (esso pure di ambientazione partenopea) si registra un crescendo di visionarietà e trasfigurazione, che sembra

no appartenere all'essenza stessa dei luoghi e delle persone che li abitano. Ma il cuore della civiltà italiana resta saldamente Firenze.

La questione della componente etica del visivo ritorna in *Etica e visività in Emilio Cecchi critico cinematografico*, il sesto capitolo: un'attenta disamina di decine di testi sul cinema, anche a firma Leopoldo Bacherini, Romualdo Paoli, Il Tarlo (tre degli eteronomi assunti da Cecchi nel corso del tempo), che datano dalla sua collaborazione con la Cines (1931). Lungimirante come pochi suoi contemporanei, Cecchi situava il valore del cinema di qualità nell'abilità di montaggio, che dà l'unità dell'opera, e nel ritmo, che ne garantisce l'ordinato svolgimento temporale.

Parte della produzione cecciana sarebbe stata fortemente influenzata dal cinema proprio in ragione del ritmo; scrive Leoncini:

Il linguaggio di Cecchi, soprattutto nelle sue prove più mature, coeve e successive all'esperienza centrale della cinematografia, gioca tuttavia la propria scelta 'moderna' su questo bilanciamento tra quotidianità empirica e funzionalità espressiva (l'andatura ritmica', come dice Contini): vede nel cinema il modello di una percezione sequenziale del movimento, alternativa alle dilazioni-diversioni del racconto letterario (pp. 271-272).

Nel saggio conclusivo, *Fine dello Stato liberale: d'Annunzio, la guerra, la dittatura*, integrando alcune corrispondenze da Londra (per «La Tribuna» di Roma prima, e per il «Manchester Guardian» poi) e il carteggio con Carlo Linati, Leoncini ricostruisce la visione della contemporaneità di Cecchi, di fronte al fallimento politico dell'Italia del primo dopoguerra. Fedele alla prassi del "particolare" e della "discrezione", Cecchi, come Guicciardini, vede lo scorrere della storia in un senso anti-progressistico e anti-rousseauiano. Soprattutto, Leoncini evidenzia la consapevolezza di Cecchi delle conseguenze disastrose della Grande Guerra, e dell'inevitabile riemersione, in direzione anti-bloscevica, della «"fortezza barbarica" del capitalismo economico» (p. 298).

Chiude il libro un'interessante appendice di testi, composta da tre corsivi di Cecchi, apparsi tra il 1919 e il '22 su «La Tribuna»; mentre dal «Manchester Guardian» del 4 luglio 1919, Leoncini ripubblica per la prima volta una lusinghiera recensione di Charles Harold Herford al volume di Cecchi, *La letteratura inglese del XIX secolo*, uscito per Treves nel 1915. Negli articoli de «La Tribuna», sono affrontate questioni di politica interna ed estera, tra cui gli inizi del fascismo in Italia. Asserisce Leoncini (con Bolzoni citato in nota): «Per lo scrittore fiorentino, il fascismo era una messinscena per coprire i sottostanti interessi di un capitalismo ben più

retrivo e miope di quello fordista» (p. 237).

(Giovanni Turra)

ALBERTO CARLI, *Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Edizioni ETS, Pisa 2018, pp. 220.

Locchio e la voce, Pasolini e Calvino, *Canzoniere italiano* e *Fiabe italiane*, fossili e *cyborg* sono solo alcune delle dicotomie che animano il libro di Alberto Carli. Un lavoro, il suo, che trova la propria energia nell'elemento oppositivo, e nella ricerca della sua origine. Il saggio si muove inizialmente all'interno della ristretta finestra temporale dei primi anni 50, quando in Italia si assiste a un rinnovato interesse per gli studi antropologici. A inaugurare questa nuova ondata sarà *Il mondo Magico* di De Martino (1948), ricordato come il primo volume della celebre collana viola della Einaudi, che negli anni seguenti raccoglierà sotto un'unica insegna i migliori frutti della collaborazione tra l'antropologo napoletano e Cesare Pavese. Poi sarà la volta di Propp e Frazer (*Le radici storiche dei racconti di fate* e *Il Ramo d'oro*, entrambi editi nel 1949); le *Osservazioni sul folklore* di Gramsci (1950); poi l'opera di Crocioni (*Folklore e letteratura*, 1954).

Il *Canzoniere Italiano* e le *Fiabe Italiane*, pubblicati a distanza ravvicinata (rispettivamente per Guanda nel 1955 e Einaudi nel 1956), si inseriscono a pieno titolo all'interno di questa linea di pubblicazioni. Eppure il terreno che accomuna entrambe le opere sembra eccedere il piano me-

ramente editoriale. Il *Canzoniere* e le *Fiabe*, secondo Alberto Carli, sono – in estrema sintesi – due risposte differenti a una stessa crisi. Da un lato vi è l'esigenza generale di una ricostituzione dell'identità nazionale dopo la catastrofe del fascismo. Icastico, a questo proposito, il parallelo di Nenni, che accomunava il 1948 al 1848. Dall'altro, con l'addentrarsi nel secolo breve, gli autori saranno investiti dall'emergere di un'altra crisi. Quella del mondo contadino, minacciato dalla rampante industrializzazione del paese (alla quale Carli dedica l'intero capitolo II) e dal progressivo imporsi di una cultura massmediatica.

Se il locativo "italiano", comune a entrambe le raccolte, rende conto di una volontà degli autori di plasmare una identità nazionale a partire dalle piccole identità particolari, è nel modo in cui i materiali tradizionali vengono proposti che si intravede la differenza di vedute tra Calvino e Pasolini. Davanti all'Italia contadina travolta dalla «modernizzazione senza sviluppo», Pasolini focalizzerà la propria attenzione sugli strumenti oppositivi a questi cambiamenti. L'autore del *Canzoniere* deciderà quindi di proporre i canti popolari nella veste più vicina possibile all'originale, optando per un approccio prevalentemente conservativo. La traduzione in italiano dei canti è quindi un puro accessorio, funzionale alla discesa graduale del lettore italiano nel mondo dialettale. La traduzione serve da cor-

rimano, dove all'occorrenza potersi appoggiare mentre si scendono le scale ripide e accidentate del linguaggio. Se Calvino parlerà del proprio lavoro preparatorio come di un'apnea, di un «salto a freddo», Pasolini proporrà al proprio lettore un lento acclimatarsi alla temperatura del mondo popolare, attraverso la paziente lettura ad alta voce dei testi originali. Particolarmente efficace è un'immagine che Carli impiega nel capitolo I del libro (*Il patto con l'antropologo*), dedicato al rapporto tra scrittore e materiale folklorico: fossili e *cyborg*. Pasolini propone i testi nella loro integrale poeticità: arcaica e distante. Dal canto suo Calvino non cercherà di opporsi frontalmente alla trasformazione della realtà italiana. Piuttosto la sua ricerca si indirizzerà verso una forma capace in qualche modo di incanalare il cambiamento in una direzione diversa dalla completa deriva tecnica. Le fiabe vengono tradotte in un italiano necessariamente nuovo, una *koiné* capace di comprendere la varietà e i toni delle parlate regionali, sublimata in un nuovo linguaggio nazionale. Ma non solo: Calvino non si limita a dare una nuova veste linguistica alle sue fiabe, ma ne inventa praticamente di nuove, mescolandone gli elementi, ibridandole tra loro, in un gioco che fa perdere traccia dei confini regionali. In una sola fiaba si possono riconoscere elementi provenienti a una varietà di racconti provenienti dalle più diverse aree geografiche. La fiaba come un gioco

combinatorio, un mazzo di tarocchi, un labirinto, o un *cyborg*: frutto di biologia e tecnica. A tutto ciò, e alle connessioni con alcuni autori coevi (ad esempio, Gianni Rodari) sono dedicati in misura particolare i capitoli VI (*Le fiabe ritrovate*) e VII (*La «prima grande raccolta di fiabe italiane»*).

I capitoli III e IV sono invece rivolti ad approfondire la concezione di popolo tra Otto e Novecento. Qui Alberto Carli sembra suggerire al lettore un'ulteriore specifica riguardo la metafora adottata a inizio libro. Nel XIX secolo autori vicini al positivismo si dedicano allo studio delle tradizioni popolari. Il modello è quello archivistico, museale, enciclopedico, che si propone la catalogazione scientifica dei racconti popolari, proposti nella nuova veste di «reperti». Il loro è il fascino proprio delle cose passate e perdute, cosa che non può non risvegliare il gusto del collezionista di oggetti esotici, bizzarri, mostruosi. La *Wunderkammer* è lo spazio in cui si muovono queste prime raccolte. Non c'è bisogno di dire che siamo molto lontani da Calvino, con i suoi giochi combinatori e la sua volontà attualizzante. C'è bisogno di appuntare, invece, che altrettanta distanza intercorre con i fossili di Pasolini, che potrebbero facilmente avere l'aspetto del reperto. Quelli di Pasolini sono fossili, sì, ma viventi. Forme di vita che indubbiamente provengono da un passato remoto, ma che non hanno ancora conosciuto l'estinzione. Il

dialetto di Pasolini non è una lingua morta, ma «deve vivere il proprio tempo al presente, come energia vitale e non come uno strumento lezioso e museale [...]», contrapponendosi «alla nuova lingua spersonalizzante della borghesia» (p.13). A questo aspetto, e all'operazione di Pasolini in generale, verrà dedicato il capitolo V, *Il canto e la forza*. Il suo *Canzoniere* viene sviscerato, ancora una volta, attraverso il dibattito e le posizioni oppostive. Lo stesso titolo del capitolo rimanda direttamente al commento di Franco Fortini, che muove fondamentalmente due obiezioni all'opera di Pasolini: l'assenza di musiche e la mancata inclusione di «canti di prigionia, di teppa, ecc...» (cfr. p. 125). In qualche modo l'intero capitolo si articola attorno a queste due obiezioni fortiniane, andando alla ricerca delle ragioni di queste mancate inclusioni, e approfondendo la natura dell'opposizione a Pasolini, e alla sua visione del mondo popolare.

In definitiva il libro di Carli, non può fare a meno – e questa la sua forza – di passare da una coppia oppositiva a un'altra. Per comprendere l'opposizione Calvino/Pasolini l'autore è costretto ad andare a ritroso, e volgendo lo sguardo al secolo precedente emerge una nuova coppia: Ottocento/Novecento. E una volta ritornati nella contemporaneità vengono poste di volta in volta nuove divergenze. Pasolini contro Salinari; Calvino a confronto con Rodari. Ma ciascuna

di queste coppie è da rapportarsi a quella che è il vero cuore del testo: il rapporto tra letteratura e antropologia, dove tutte queste divergenze trovano, se non armonia, comprensione.

(Alessandro Viola)

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli*, Manni, Lecce 2019

L'editore Manni ha pubblicato di recente nella collana "Occasioni" (Lecce 2019) un raffinato volume di racconti, *Piccoli crolli*, di Carlo Brugnone, un autore che ha al suo attivo altre raccolte di racconti e un pregevole romanzo, *Le sottrazioni* (Siké edizioni, Leonforte 2018).

«Nella giornata di ciascuno di noi ci sono momenti significativi che possono diventare letteratura. Bisogna stare all'erta e prestare attenzione. È di quelli che bisognerebbe scrivere». Questa citazione tratta da una celebre intervista di Raymond Carver è posta da Brugnone in esergo ai suoi *Piccoli crolli*, quindici racconti suddivisi in tre «comparti», secondo il termine usato in quarta di copertina, intitolati rispettivamente «*Imbarazzi*, *Inciampi*, *Illusioni*, che si identificano come piccoli crolli nella psicologia umana. E con i crolli i protagonisti delle storie si misurano giornalmente nel compito di vivere, in una quotidianità sempre pronta a stupire, a volte a sconcertare, spesso a deludere». Quindici racconti diversissimi, ma accomunati tutti da una sorta di imponderabile che obbliga il personaggio (che coincide spesso col narratore medesimo) ad un passaggio all'atto o ad una presa d'atto suggeriti nell'immediatezza dell'evento. Di solito, non a caso, queste situazioni che spingono il soggetto ad una reazione di fuga o di difesa hanno

appunto a che fare con una esperienza imbarazzante, o un inciampo, o una illusione, cioè, con il termine che dà il titolo all'intera raccolta, con dei «piccoli crolli».

Tutti i racconti, situati in un contesto attuale generalmente borghese, sono popolati da figure abbastanza tipiche dei nostri giorni e tuttavia dotate di una loro singolarità che le stacca dall'uniformità della massa anonima, sicuramente grazie al particolare stile della scrittura di Brugnone: una baby-sitter, Sonia, imbarazzata dall'imprevista manifestazione di sincerità e di odio della sua datrice di lavoro (*Quasi perfetto*). La decisione di Marco, in vacanza con la moglie Lucia presso un agriturismo, di non dare seguito ad una già faticosa e imbarazzante visita di cortesia all'amica di Lucia, Giuliana, che da poco ha perso un figlio (*A volte può bastare*). Una donna che vuole apparire seducente ad una festa, ingannando così il suo collega e amico, al quale svelerà in modo abrupto e imbarazzato di avere un cancro (*Festa*). L'avventura di due vecchietti che sorprende il narratore (qui in coppia come in alcuni altri racconti) con Luisa, costretto alla fine ad accettare la decisione del vecchio marito, di annegare la moglie ormai drammaticamente invalida (*Un bacio*). Il rifiuto da parte di un cingalese di vendere al narratore due rose per un euro, anziché due, il quale preferisce orgogliosamente e forse sprezzantemente lasciargliele gratis (*Rose e pane*).

Fin qui gli «imbarazzi» della prima parte della raccolta che i personaggi di volta in volta si ingegnano di evitare o di superare.

Passiamo ora agli *Inciampi* della seconda parte. A Marco e Luisa, in vacanza a Saintes Maries de la Mer dove decidono di fare un'escursione in bicicletta capita, durante il percorso di ritorno, di essere separati a causa di un fastidioso vento. Tuttavia, in questo frangente, Luisa avrà modo di scendere dalla bicicletta e di fotografare dei fenicotteri, già peraltro incontrati e fotografati durante il percorso di andata. Interrogata dal marito, che ha potuto scorgere da lontano questa sosta, risponderà di non essersi fermata e di non avere scattato alcuna foto (*Fenicotteri*). Questo racconto è interamente strutturato come un inciampo, anzi una moltitudine di inciampi. La passeggiata in bici, assolutamente realistica, si traduce in una straordinaria metafora di un percorso accidentato, gravido di ostacoli, di piccoli crolli e perfino di una incomprensibile menzogna. Nel racconto successivo incontriamo ancora Luisa in vacanza col suo compagno in Tunisia, il cui deserto, compreso il fenomeno del miraggio, è meravigliosamente descritto dal narratore, che per ben tre volte rimane spiazzato, durante la visita a questa terra esotica, da curiose situazioni imbarazzanti, e perfino frustranti, di cui non aveva capito nulla (*Non avevo capito nulla*). Una paradossale situazione viene narrata, con ironico

e sapiente distacco, nel racconto che mette al centro della storia una patetica figura di assicuratore, il cui ruolo contrariamente a quello atteso, verrà abilmente messo in crisi dal suo disincantato nuovo cliente (*Correzione*). A una nostalgica descrizione di una Milano industriale ormai scomparsa si abbandona il protagonista di *Mattinate*, recatosi ad un appuntamento a Sesto Marelli per una manifestazione (la sua prima *critical mass*) di disturbo ciclistico al traffico automobilistico. Un imprevedibile impedimento investirà il protagonista alla fine del racconto.

Non ricordo perché scegliemmo proprio Sesto Marelli [...]. A me quel posto era sempre piaciuto, quasi lo amavo, in ogni caso mi ci sentivo profondamente legato. Conservava – e conserva tuttora – qualcosa di evocativo, come accade ai sopravvissuti, quando rimangono gli ultimi testimoni di un tempo già consegnato alla storia, di un tempo che in questo caso è diventato un’epopea: quella della Milano industriale, spazzata via nel breve volgere di un paio di decenni. [...] Ancora oggi, ogni volta che passo da quel luogo, mi assale il ricordo di una mattinata di poco più di trent’anni addietro, quando dal mezzanino della metropolitana, ero emerso alla superficie proveniente dalla Stazione Centrale, dove ero giunto

qualche ora prima con un treno partito dall’estremità occidentale della Sicilia. (pp. 86-87)

Un eventuale “piccolo crollo” riesce invece ad evitare il personaggio-protagonista di *Pericolo*. La vertigine da cui il narratore rischia per un momento di essere risucchiato, durante una festa, alla vista di Anna, una sua ex fidanzata «dilatata» dagli anni e tuttavia ancora seducente, viene mirabilmente associata al ricordo del volo pericoloso di una coppia di acrobati cui aveva assistito al circo:

Per tutta la durata della serata, Anna aveva volteggiato sopra e dentro la mia testa come una trapezista. Mi aveva sorriso per cortesia, ma si era tenuta lontano, lasciando intatta dentro di me l’immagine del suo antico splendore, e non era caduta: era rimasta saldamente aggrappata all’attrezzo e alle mani del suo accompagnatore. Poi alla fine era sparita, [...]. Ma per fortuna, non era caduta vicino ai miei piedi: [...]. Mi sentivo sollevato, come se l’avessi fatta franca. E, per la prima volta, provai per lei una gratitudine immensa. (p. 100)

Il terzo comparto del volume, intitolato *Illusioni*, si apre col racconto (*Il mondo da cui provengo*) di una ospedalizzazione per un intervento chirurgico che permette a Marco di fare

l'esperienza non solo della malattia ma anche del mondo visto dall'interno dell'ospedale, con l'immane figura di un compagno di stanza, Carlo Alberto, che aspetta anche lui di essere dimesso e col quale si scambia il numero di cellulare che tuttavia cesserà non appena tornato nel mondo di fuori. Per quanto ci si abitui alla degenza ospedaliera, una volta guariti e fuori pericolo è meglio lasciarsi alle spalle quel mondo:

Mentre esco dall'ospedale, tiro fuori dalla tasca il ritaglio di giornale: il numero di Carlo Alberto è ancora lì impresso con inchiostro blu. Non mi resta che appallottolarlo per bene e gettarlo senza indugi nel cestino dei rifiuti; certo che anche lui, se già non l'ha fatto, una volta fuori farà lo stesso. Sono trascorsi quattro giorni, un'eternità, da quando insieme abbiamo smesso di aspettare (p. 112).

Pur avendo capito Marco, il protagonista, che il mondo di fuori è un mondo illusorio:

Intanto guardo fuori dalla finestra il mondo impazzito. Penso che sto per lasciare l'ospedale, che dovrei essere felice. Eppure, so di non esserlo del tutto. Una punta di malinconia s'insinua sotterranea: come una specie di nostalgia per un luogo che, in modo inatteso, sa farti scoprire la vita, mentre

ti fa sfiorare la morte. Anche al punto di farti apparire quella di fuori, quella da cui provieni come un'illusione di vita, una non vita. (p. 111)

Il tema della delusione mirabilmente articolato anche come «derisione» e «sottrazione» (originalissimo sinonimo di delusione), occupa le vicende narrate nel racconto *Vacanza*, nel quale, una vacanza si tradurrà paradossalmente in una vera e propria delusione a causa della sparizione della cagnetta Dolly, ma forse anche di qualcos'altro. La promessa o l'illusione di una vacanza appagante, diventa così per Laura e Michele una condizione di dolore. L'oggetto del desiderio che scompare (la cagnetta) o che svanisce lontano nell'orizzonte (Laura), trova tuttavia una sua estrema riparazione in una figura altamente simbolica e per sempre perduta, come certe figure femminili dipinte da Chagall:

Michele intuì che aveva gli occhi umidi e che stava piangendo un pianto muto, tutto interiore. Avrebbe dovuto sentirla più vicina: entrambi stavano patendo la stessa offesa, lo stesso affronto, e la stessa sottrazione. E invece era come se lei si stesse irrimediabilmente allontanando, risucchiata da un dolore a lui inaccessibile. Il dolore di lei contro il dolore della madonna dolente e matura

che aveva avvistato alcuni giorni prima. Entrambi i dolori, impenetrabili [...]. Nel frattempo, man mano che si allontanavano lasciando la villa alle spalle, sentiva che Laura si dileguava alla medesima velocità, ma nella direzione opposta. Gli sembrava di vederla diventare sempre più piccola, in un orizzonte immaginario posto dietro le sue spalle, come una di quelle figure femminili che sorvolano la superficie terrestre in un dipinto di Chagall. Finché non la vide più. (pp. 126-127)

In contrapposizione al dolore causato dalla “perdita” in *Vacanze*, è proprio l'accettazione della “perdita”, che fa di Michele e Letizia Livenza una coppia non solo felice, ma che vorrebbe procurare una qualche felicità anche a tutti gli amici o conoscenti che passano per la loro ospitale casa paragonata, con icastica espressione, a un «bagnasciuga». L'illusione – l'illusione necessaria secondo Leopardi –, può allora rinunciare all'ideale e accogliere l'umile imperfezione:

Amerigo passeggiava per il giardino con il bicchiere in mano e osservava gli invitati che parlavano e ridevano tra loro, ciascuno sembrando dimenticare le angosce proprie e quelle altrui. Anzi, queste e quelle sembravano entrambe bandite da quel consesso, come se non vi avessero cittadinanza. E

Amerigo ebbe la precisa percezione che ciascuno degli invitati fosse personalmente impegnato a fare molta attenzione a non farvi cenno nemmeno per sbaglio. La casa dei Livenza gli apparve allora come il bagnasciuga di una spiaggia marina, dove le onde di un mare agitato si riversavano continuamente con il loro carico di detriti e subito dopo, stranamente, si ritiravano senza lasciarne alcuno, riportandosi indietro tutto. L'arenile restava lindo, immacolato, ripulito alla perfezione dalla risacca. Lindo, immacolato, ripulito, come la casa dei Livenza (pp. 139-140).

Un'altra interessante configurazione dell'illusione, più precisamente della delusione, scandita dalle tappe di un percorso nella metropolitana di Milano, accidentate come le stazioni di una *via crucis*, si legge nel racconto successivo (*Caiazzo*), dove la speranza iniziale di una madre di avere la figlia Giorgia a cena per la festa della donna, rimane alla fine tristemente delusa. Ciò che sul piano narrativo rende questo racconto estremamente interessante è l'espedito della conversazione fatta al cellulare, a voce alta, dalla madre, che si rivolge alla figlia mentre un passeggero (il narratore) la osserva e l'ascolta:

*Cadorna Ferrovie Nord*

Il vagone della metropolitana si svuota, per imbarcare subito una

gran massa di passeggeri che era in attesa sulla banchina: il flusso di persone in entrata spinge la donna lateralmente. Il telefonino sempre incollato all'orecchio, l'espressione le si rabbuia leggermente, ma non pare a causa della pressione della folla. Forse sono piccoli segni di delusione mal dissimulata che cominciano a farsi strada sul suo volto, affilandolo (p. 142).

La raccolta di Brugnone si chiude con un racconto intitolato *Pietre dure*. Fernanda è una brasiliana abbandonata da Marcelo (padre del figlio), convinta a trasferirsi a Milano da Alvaro e finita poi moglie di Resinato, che rifiuterà però di riconoscere il suo giovane figlio Felipe. Ma Fernanda abile lavoratrice di pietre dure, minacciata da due grosse pietre lanciate nella sua cucina e dal silenzio del figlio «muto come una pietra», si libererà alla fine dall'accusa di omicidio nei confronti di Resinato, grazie ad un alibi «di pietra». Il gioco dell'illusione e della delusione è in questo racconto quello abituale e ricorrente nella vita di ognuno, il gioco crudele dell'inganno e del disinganno, che trova però, nell'avventura di Fernanda un esito catartico, tale da trasformare la durezza delle pietre in bellezza delle pietre, grazie al ricongiungimento col figlio, unica pietra splendente come «l'onice nera», che continuava a mancarle e che rischiava di perdere:

Fernanda ritrovò così le sue pietre dure e ritornò a vivere. L'allegria dei coralli, la semplicità dei turchesi, le tonalità caraibiche degli smeraldi, la freschezza delle acque marine, l'eleganza delle ambre, la serenità delle giade, la superbia dei rubini, la severità degli zaffiri... solo l'onice nera, e la sua notturna lucentezza, continuavano a mancarle (p. 153).

Il titolo di *Piccoli crolli* ben si addice a questi sorprendenti racconti di Carlo Brugnone, che tuttavia narrano e descrivono spesso dei grandi crolli, delle cadute, delle perdite irreversibili. Il titolo potrebbe leggersi dunque, ironicamente, come un'antifrasì. Ma è anche vero che a mitigare la drammaticità profonda di certe dolorose «sottrazioni», che confinano talvolta con la malattia e perfino con la morte, soccorre la scrittura gradevolmente fluida, ritmata da dialoghi essenziali e costellata di suggestive descrizioni, che coinvolge il lettore e al contempo lo inganna, tendendogli sul più bello la trappola dell'inciampo, di un nodo testuale cioè, o di un'opacità, di una «nebbia», per usare una precisissima metafora evocata in *Festa* (p. 32), che perturba il *continuum* della narrazione costringendolo a fermarsi e a riflettere sulla logica di quanto sta accadendo. Nella quotidianità più ordinaria, la cui descrizione e narrazione sembra essere alla base della poetica di *Piccoli crolli*, si celano sorprendentemente

delle situazioni enigmatiche e perturbanti che la scrittura “trasparente” di Brugnone svela come umane troppo umane illusioni, concedendo tuttavia, e qui risiede per noi il tratto originale della sua scrittura, una *chance* ai suoi eroi: la speranza o la decisione di andare oltre la delusione accettan-

dola o, addirittura, trasformandola in appagamento come ad esempio nei racconti *Pietre dure* e *Felicità*, facendo così di questi piccoli crolli del quotidiano, delle singolari e inedite analisi psicologiche.

(*Rosalba Galvagno*)