



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Maria Dimauro  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

### **© Associazione Culturale Internazionale**

#### **Edizioni Sinestésie**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Dott. Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione  
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre  
2001  
[www.edizionisinestésie.it](http://www.edizionisinestésie.it) – [infoedizionisinestésie.it](mailto:infoedizionisinestésie.it)

### **Rivista «Sinestésie» – Direzione e Redazione c/o Dott.**

Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va  
indirizzato al suddetto recapito. 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. Tutti i diritti di riproduzione  
e traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestésie c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestésie.it](mailto:info@edizionisinestésie.it), specificando titolo e annata.

#### COMITATO SCIENTIFICO

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

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)

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



## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

### SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnes»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501

## DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti». Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni

In «Dovuto» a Sereni, breve e denso intervento di apertura del volume *In questo mezzo sonno. Vittorio Sereni, la poesia e i dintorni* (Venezia, Marsilio, 2017, 362 pp.), Giancarlo Quiriconi, che ne è il curatore, individua subito i due poli entro cui si muove la ricerca del poeta di Luino: «materia e spirito, il sogno soggettivo e il rapporto con gli eventi, le ragioni dell'arte e quelle della vita: "autonomia" ed "eteronomia", o, con lessico d'autore, "questo" e "altro"» (p. 10). Procedendo ad una veloce carrellata, da *Frontiera* (1941) a *Stella variabile* (1979), Quiriconi traccia con rapide e sicure pennellate il quadro di «sospensione e ostinazione» (p. 11) della poesia sereniana, che per un verso si apre al proprio tempo interrogandolo e mettendolo sotto accusa, per l'altro resta ancorata a un passato mai del tutto passato, fatto di «fantasmi della mente» (p. 12) e morti invitati a colloquio. Il ricco volume, frutto del convegno di studi tenuto a Chieti nel 2013, in occasione del centenario della nascita di Vittorio Sereni, e strutturato in tre sezioni (dedicate a riflessioni su *La poesia*, *Poesia e prosa*, *Il poeta e gli altri*) rende ragione, nota ancora Quiriconi, del «parco ma ininterrotto interrogare e interrogarsi», dell'«appassionato disamore per il proprio tempo», dell'«intensa ma discreta e non urlata sperimentazione» che portano la scrittura di Sereni ad assumere «un posto di primaria importanza nella cultura del secondo Novecento» (p. 12).

La sezione su *La poesia* si apre con un saggio di Giorgio Baroni («*Custode non di anni ma di attimi*») che pone l'accento sulla cruciale – lo riveleranno anche interventi successivi – tematica del tempo nelle quat-

tro raccolte poetiche sereniane. Partendo dalla distinzione tra *tempus* e *coelum*, e privilegiando il primo termine come campo di indagine, lo studioso passa in rassegna molti dei versi in cui si colgono i segnali di «precis[i] riferiment[i] temporal[i]» (p. 15): dallo stesso titolo *Inverno*, che apre *Frontiera*, all'«estate» su cui si chiude *Stella variabile*, ultima parola dell'ultima lirica, si incontrano, tra l'altro, *Concerto in giardino* (in cui «la scansione del tempo è collegata al cadere delle gocce», p. 15) o *Memoria d'America*, «costruita sulla contrapposizione fra ieri e adesso» (p. 16) ed aperta a suggestioni provenienti dalla seconda stagione ungherese (in particolare da *Lago luna alba notte*). Una feconda convergenza «fra *coelum* e *tempus*» (p. 18) si trova in liriche quali *Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore* e *Azalee nella pioggia*; mentre in *Piazza* o in *Alla giovinezza* l'indicazione temporale (una sera o una stagione) diventa occasione, per il poeta, «di prendere atto del trascorrere dell'età» (p. 19). Baroni sottolinea che la ricerca sereniana è volta a dare ragione di «un diverso modo di avvertire il trascorrere del tempo» (p. 20): e, a questo proposito, non si può non pensare, accanto al Saba di *Distacco*, a Montale e alla ricerca degli «attimi» «che contano, ovvero quelli dell'incendio e non dell'irrilevanza» (p. 21). D'altra parte, focalizzarsi sull'istante più che sugli «anni» può indicare anche la «rinuncia all'epica» (p. 21) e l'opzione per ciò che è minimo, transeunte ma «veramente merita di essere custodito» (p. 21).

Accanto al tema del tempo, particolare attenzione merita quello dello spazio, anzi degli spazi che costituiscono la geografia sereniana, sempre, come annotava Quiriconi introducendoci al libro, contemporaneamente «geografia dell'anima» (p. 10) e con-

creta mappa dei luoghi abitati nel presente o nel passato. È in questo duplice senso che viene indagata *L'Europa in Vittorio Sereni: un luogo-tempo tra mito e storia* nella dettagliata ricognizione di Martina Di Nardo. Passando dagli anni Quaranta di *Frontiera* alla fine dei Settanta con *Stella variabile*, assistiamo ad un mutamento, da parte del poeta, nel considerare l'Europa: nella prima silloge essa «è proprio quell'altrove» «tangibile, vicino, fisicamente presente» (p. 25) che Sereni può percepire nella natia Luino. «Il tropo dell'Europa in *Frontiera* assorbe e incarna la dicotomia dialettica tra appartenenza e non appartenenza» (p. 25), tra lo slancio verso un altrove, libero e civile, a portata di mano, e la consapevolezza di un «problematico [...] rapportarsi con il mondo esterno» (p. 25). Questa duplicità di percezione si può ben cogliere in due liriche, *Concerto in giardino* e *Inverno a Luino*, emblemi, la prima, di un'apertura dell'orizzonte luinese, dilatato «a inglobare in sé lo stesso topos europeo» (p. 27), e la seconda di una chiusura di quello stesso orizzonte nel rifiuto del contatto con ciò che è esterno e caotico. Acute sono le osservazioni della studiosa sugli echi montaliani presenti in Sereni, bloccato, come *Arsenio*, in un «delirio di immobilità» che non impedisce il «tentativo di sfuggire all'esiziale accerchiamento epocale attraverso la trasmigrazione in un altrove trasfigurato» (p. 31): è quanto viene espresso, ad esempio, in *Strada di Zenna*. In *Diario di Algeria* l'Europa è l'orizzonte perduto e non più recuperabile (e contemporaneamente dislocato in un futuro remoto, come leggiamo in *Belgrado*) che si carica di simboli luttuosi. «La poesia si fa carico di tutta la tragicità storica di cui la guerra e la prigionia la investono» (p. 35): guerra e prigionia che

significano «un'appartenenza forzata (all'esercito oppressore) [...] che cancella d'un colpo ogni vano fantasticare sulle possibilità di pacificanti ma illusorie, innaturali, concertazioni paneuropee» (p. 35). Quello dell'Europa diviene, per Sereni *Italiano in Grecia*, un «esile mito» spazzato via dalla Storia «brutale e naturale»: e se il «primo caduto sulla spiaggia normanna» chiede al poeta di «pregare per l'Europa», egli si sottrae, caduto a sua volta «alla guerra e alla pace». Negli *Strumenti umani* c'è il tentativo di ritornare al mito europeo di *Frontiera*: ma è appunto nei versi di *Un ritorno* che è sancita la perdita definitiva del passato e delle sue illusioni, così che all'io lirico non resta che dichiarare il proprio non-amore nei confronti del tempo che gli è dato da vivere. Il tema-Europa torna in primo piano, nota Di Nardo, nel racconto *L'opzione* (1964) e nella prosa *Il sabato tedesco* (1980): Milano e Francoforte sono affratellate dal disvalore e dalla disappartenenza, diventando emblemi dello «scollamento tra il sé e l'altro, tra il qui-luogo dell'io e l'altrove» (p. 46). Il percorso termina con una messa a fuoco su *Stella variabile*: si registra, nell'ultima silloge sereniana, il riferimento a geografie sfocate «in una condizione di post-luogo – oltre che di post-mito –, e soprattutto di post-storia» (p. 50).

Parte da una riflessione su geografia e appartenenza anche Lorenzo Peri («*Le fonti dietro di te*». Il «*rumore*' e altri domini lessicali nella poesia di Sereni), che analizza le «occorrenze dei lessemi afferenti alla congiuntura «rumore»-«spazio»» (p. 55), notando che la presenza di un suono o di una voce è sempre accompagnata da un'indicazione spaziale, generalmente sotto l'insegna della lontananza. Ma il rumore, insieme all'indicazione della sua provenienza, apre

una dimensione esistenziale e psicologica. In *Frontiera*, ad esempio (*Nebbia*, *Ritorno*, *Temporale a Salsomaggiore*, per citare alcuni titoli tra quelli su cui si sofferma l'indagine) l'avvento di un rumore improvviso assurge a simbolo dell'«irruzione della contingenza storica nella vita umana» (p. 62); così come in *Diario d'Algeria* si gioca «sulle forme della lontananza» (p. 62): i rumori sono percepiti da lontano, come da lontano l'io lirico guarda agli eventi della storia, bloccato nella sua condizione di prigioniero che ha mancato il suo «Appuntamento con la Storia» (p. 63). A partire da *Gli strumenti umani* al tema del rumore si associa il topos del ritorno, come è messo in rilievo nell'analisi dei versi di *Ancora sulla strada di Zenina*: il rumore dell'automobile del poeta, che non turba e non apporta cambiamenti al paesaggio, indica che «il soggetto sta dalla parte della mutevolezza e quindi della vita, la natura invece dalla parte dell'immutato e dell'immutabile» (p. 69). Analogamente, in *Paura* è «il rombo del treno» a sancire la scoperta della disarmonia tra l'io lirico e lo spazio in cui si trova, e a siglare il «ritorno delusivo» (p. 73) ai luoghi del passato; mentre nei versi, già incontrati, di *Un ritorno* si dichiara la fine delle corrispondenze tra io e mondo, se il paesaggio lacustre a cui si torna diventa, in assenza di accordo col «respiro» («rumore [...] declinato in forma intimistico-analogica», p. 76) del poeta, una «lacuna del cuore» (e come non pensare al «lago del cuore» di montaliana memoria?), segno di uno strappo, di una mancanza che investe anche «il piano della scrittura» (p. 75). Proseguendo nella sua indagine, Peri passa in rassegna le occorrenze relative al campo semantico del 'rumore' nelle prime due parti di *Una visita in fabbrica*: si registra qui l'assenza del suono, nel tacere della

«sirena» che diventa simbolo «di tutto un "tempo" che ora è "muto"» (p. 80). Sereni riconosce che «il mondo della fabbrica [gli] resta definitivamente negato a causa della propria formazione storico-culturale» (p. 81), e lo affronta come «luogo topico della crisi gnoseologica del soggetto» (p. 81): questi, però, pur consapevole della «marginalità del linguaggio poetico» (p. 81) continua a verificarne, secondo quanto notato già da Jacomuzzi, tenuta e resistenza nei confronti del mondo.

Se più volte si insiste, nelle indagini che compongono il volume, sugli echi montaliani presenti in Sereni, l'intervento di Uberto Motta si pone subito sotto l'égida del poeta genovese, con il richiamo alla recensione da questi approntata per *Strumenti umani*, che «abbozza[va] in retrospettiva una valutazione di *Frontiera*» (p. 91). A partire dalla nota di Montale, viene quindi presa in esame la «gentilezza» di *Frontiera* (*La gentilezza di Frontiera. Notazioni linguistiche e stilistiche*). Dopo aver operato una chiara ed esaustiva ricognizione sulle edizioni e sulle varianti strutturali della silloge, l'autore dello studio mette in luce derivazioni leopardiane (relative a lessico o temi), ma anche tracce di Corazzini o Sbarbaro, per soffermarsi poi più approfonditamente su singoli componimenti quali, ad esempio, *Soldati a Urbino* (letto in parallelo con *Arsenio*, senza però dimenticare Ungaretti di cui tuttavia Sereni «non [...] possiede, per temperamento e cultura, la fiducia», p. 108, nella parola e nel ruolo del poeta, palombaro o lupo di mare); o *Piazza*, di cui viene rimarcato che «l'attacco è, insieme, montaliano e pascoliano» (p. 104). L'operazione di Sereni consiste, dunque, nel tentativo di «filtrare la poliglottia montaliana, lucidamente espressionistica, ingentilendola, e

cioè riportandola a più fruibili e congeniali misure» (p. 105), non rifiutando il colloquio con autori che si chiamano «Parini, Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Cardarelli [...] con cui, reminiscenza dopo reminiscenza, egli dialoga per far sentire la propria voce» (p. 114).

Dedica particolare attenzione alle circostanze storiche Paola Montefoschi, con *La "zolla di zucchero" di Bergson e i "bambini guerrieri"*: a partire da *Concerto in giardino* (datata giugno 1935, in *Frontiera*) è possibile cogliere un'«atmosfera di attesa dell'evento di apparente impronta ermetica, ma distante da ogni risoluzione di volontaria assenza dalla storia» (p. 117). Come in *Fine dell'infanzia*, negli *Ossi di seppia*, anche nei versi sereniani si sente vibrare «l'attesa di un procelloso evento», ed i bambini che giocano alla guerra diventano allusione alla tragedia che incombe sull'Europa, «rappresentazione profetica di un'imminente catastrofe» (p. 120). Se in *Caffè a Rapallo* e in *Flussi* (ancora nella raccolta montaliana del '25) i fanciulli-guerrieri «compongono lo stemma frenetico e colorato di una condizione ontologica e di un "male di vivere" universale, senza tempo» (p. 119), i bambini di Sereni – nota la Montefoschi – sono invece vincolati a «un preciso tempo storico» e a «fatti contingenti» (p. 119). Sulla scorta di Benjamin, che coglie lo stretto nesso esistente tra i giochi dei bambini e le condizioni «del popolo e della classe da cui provengono» (p. 119), la studiosa passa in rassegna altre immagini di giochi infantili, viste come «correlativ[i] oggettiv[i]» (p. 120) di una stagione ben precisa di guerra e di lutto. Il tema riaffiora anche nella prosa: in *Lubiana (Gli immediati dintorni)* incontriamo bambini che giocano in una città nemica, e che si guardano tra loro incerti,

simboli «dell'uomo, al quale è stata sottratta la giovinezza e che [...] sarà inseguito dai sensi di colpa per una grande occasione civile perduta» (p. 121). I bambini, come il poeta, sono per forza di cose (l'età in un caso, la prigionia nell'altro) esclusi dagli eventi che segnano la Storia, e ne portano, seppur incolpevoli, il senso di inadempienza. L'immagine dei fanciulli, anche nelle successive raccolte, non avrà mai niente di idilliaco e rasserenante: in *Male d'Africa (Strumenti umani)* essi sono «piccoli giudici inesorabili» (p. 124); in *Sarà la noia (Stella variabile)* nell'infanzia viva e presente il poeta scorge addirittura «il bambinetto ebreo» che sfida il proprio carnefice pur con gli occhi già pieni di lacrime; e ancora, sulla danza della figlia tredicenne che accompagna il poeta «sui luoghi del suo primo campo di prigionia» (p. 125) è possibile scorgere «cupa l'ombra dei "bambini guerrieri" di *Concerto in giardino*» (p. 126).

Si sofferma in particolare sulle *Prime (incerte) pietre dell'edificio de Gli strumenti umani* Silvio Ramat, individuando nell'«intimo disagio» (p. 127) che permea i versi della prima sezione il tratto «capace di conferirle unitarietà» (p. 127), in assenza di un unico tema che faccia da motivo conduttore. I sette testi analizzati (*Via Scarlatti, Comunicazione interrotta, Il tempo provvisorio, La repubblica, Viaggio all'alba, Un ritorno, Nella neve*) sono costruiti con un «coacervo di materiali» (p. 129) che fanno riferimento ad eventi sia privati che pubblici, intessuti tanto di «schegge liriche» (p. 130) quanto di termini «poco frequent[i] in poesia» (p. 133). La dimensione privata e quella storica sono vissute all'insegna di una provvisorietà del tempo, di un'incertezza del soggetto, sempre in preda al senso di colpa per la propria inadeguatezza nei confronti degli

eventi: «Sereni rifugge dalle sbrigative auto-assoluzioni, anzi si giudica [...] inetto e colpevole» (p. 133). In particolare, negli ultimi due testi, *Un ritorno* e *Nella neve*, l'io lirico confessa lo scacco subito: il ritorno non vale a riportare l'accordo perduto con il paesaggio (il lago, come già visto, diventa segno di una «lacuna del cuore»), e la neve offre messaggi indecifrabili, mentre il poeta «sband[a]» e «tradi[sce]»: ancora «inadempienza o diserzione» (p. 138), per inseguire «una traccia certa e confortevole».

Ancora agli *Strumenti umani* è dedicato lo studio di Andrea Gialloretto («*Quei passi di loro tardi uditi*: voci, immagini, spettri acustici dal Centro abitato»), con una messa a fuoco sulla suite *Nel sonno*, «forse la massima emergenza – insieme con *Una visita in fabbrica* – dell'interesse di Sereni per il proprio tempo, un dilatato ed estenuato dopoguerra» (p. 141). Costruita su una «vocazione introspettiva» (p. 142) e sul «recupero di una dimensione sociale» (p. 142), *Nel sonno* presenta le cifre stilistiche della stagione poetica che sfocia negli *Strumenti umani*: «abbandono del monolinguisimo di *Frontiera*» (p. 143), assunzione del modello dantesco accanto a quello petrarchesco, opzione per un «ordinamento sintattico nominale» (p. 143) ne sono i tratti più caratteristici. Come notato già da Ramat, è qui evidenziata la presenza, nella silloge del '65, di un «gioco tra liricità trattenuta e tentazioni di *sermo cotidianus*» (p. 145), tra riferimenti alla sfera privata e a quella pubblica. Nei versi di *Nel sonno*, come in molti altri, Sereni torna al tema della Resistenza, col ricordo dei passi dei partigiani uditi «tardi». Nel dopoguerra è in crisi la stessa idea di memoria, che insieme alle lotte sindacali si esaurisce «sotto il pungolo del benessere e della trappola neocapita-

listica» (p. 147). Il poeta, forse il solo che non ceda alle lusinghe del consumismo, resiste al tempo presente (dichiarando di non amarlo) e contrappone alla «vacuità generale dei tempi» (p. 149), delle domeniche vuote votate allo sport («utilizzato dalle forze restaurative della società come *instrumentum regni*», p. 149) «una facoltà visionaria ben attenta a non tradursi in evasione dalla realtà» (p. 150). Non aderendo completamente al proprio tempo, il poeta si riserva la capacità di guardarlo con occhio più lucido rispetto a chi vi è immerso e invischiato: e può coglierne, così, contraddizioni e derive. In particolare, in *Il centro abitato*, nella vita cittadina (protagonista è adesso Milano) si coglie la possibilità di far coesistere i «fantasmi privati» (p. 153) con un'apertura in campo sociale, di coniugare «materiale e immateriale», «fisico e spirituale» (p. 153).

Il testo che forse più di tutti esprime la sereniana «fedeltà (condita di rimorso) verso la realtà storica (sempre mancata) e le circostanze della propria vita» (p. 157) è *Una visita in fabbrica*, cui dedica un'attenta *Lettura* Antonio Pietropaoli. Montalianamente appartenente alla «razza di chi rimane a terra», Sereni avverte però netto il fascino della vita di chi opera ed agisce concretamente. Dopo aver brevemente dato ragione del contenuto del poemetto apparso sul «Menabò» n. 4 del 1961 (il rapporto tra intellettuali e industria; la fine della «tensione proletaria», p. 164, da parte degli operai; l'atteggiamento paternalistico dei grandi stabilimenti industriali), Pietropaoli si sofferma sulle «massicce varianti intervenute nella edizione in volume» (p. 168), evidenziando che «quasi tutti gli interventi correttivi sono di ordine strutturale e, radicalmente, “in levare”» (p. 170): sono

eliminati dettagli superflui o ridondanti, pause descrittive o riflessioni eccessivamente intellettualistiche; contemporaneamente le correzioni procedono in direzione di uno stile nominale, con «una certa dose di “lirismo”» che «sopravvive, per fortuna», ma è «tenuto sempre sotto controllo, frenato da un innato senso della misura, della sobrietà linguistica» (p. 162). Si procede con un'analisi fonetica, dalla quale emergono le caratteristiche del verso libero lungo sereniano, «raramente “irriducibile”» (p. 174): quasi sempre risultante da «lacerti metrici tradizionali liberamente combinati tra loro» (p. 174), esso ha una funzione narrativa; al contrario, se i versi «accorciano il loro respiro sintattico-mensurale» (p. 175) ciò avviene in concomitanza con «tonalità [...] elegia[che] e parenetico-palingenetici[che]» (p. 175).

È ancora il tema della memoria a svolgere un ruolo centrale nello studio di Alfredo Luzi, *Per un'ermeneutica di Dall'Olanda. Anna Frank e l'“inflexibile memoria”*, che prende in esame il trittico costituito dai testi intitolati *Amsterdam*, *L'interprete*, *Volendam*, apparsi per la prima volta su «L'Europa letteraria» nel 1961. Nei versi di *Amsterdam* «l'iniziale naturalismo descrittivo», nota Luzi, «si trasforma nel procedere del pensiero poetante in simbolismo etico storico» (p. 182). Anna Frank, la cui abitazione è vista per caso dall'io lirico che vaga nello spazio urbano, diventa simbolo «di un popolo che non vuole e non può dimenticare l'oltraggio subito» (p. 183). Gli olandesi, come denuncia il secondo componimento del trittico, sanno che pur nella civiltà dei rapporti intrattenuti con i turisti tedeschi, la memoria va conservata, «inflexibile». E la «diga» presente nell'ultimo testo offre la chiave di interpretazio-

ne dell'intero trittico, costituendosi come «simulacro della civiltà olandese e insieme simbolo della lotta di questo popolo» – e del poeta, si legge tra le righe – «contro la distruzione e contro la violenza» (p. 184).

Sono dedicati a *Stella variabile* i due interventi conclusivi della sezione del volume dedicata alla poesia: Sandro De Nobile analizza *Un posto di vacanza* (“*Allacciando nome a cosa*”. Un posto di vacanza *tra ironia, impegno e storia*) mentre Marco Corsi indaga «il rapporto tra la parola e le sue possibilità di rappresentazione, che ha un corrispettivo nella definizione di “luce” – e di calore/colore» (p. 207). Partendo dai versi di *Un sogno*, De Nobile sottolinea l'importanza per Sereni del colloquio con i defunti, che si svolge talora nei termini di «una rissa» (p. 188). In *Un posto di vacanza*, invece, il compito di richiamare il poeta all'impegno non è rivestito dai morti, ma da vivi e concreti interlocutori. In particolare, è a Fortini che si rivolgono i versi in questione, dedicate al complesso «rapporto con ideologia e politica» (p. 190). Il poeta di *Frontiera* predilige una «posizione di defilato» (p. 190) che non implica indifferenza nei confronti degli eventi politici e storici contemporanei (ne è prova il riferimento alla guerra coreana) ma che gli offre il distacco necessario per guardare ironicamente al marxismo ortodosso di altri «amici “impegnati”» (p. 193) in vacanza a Bocca di Magra. Assimilando, con intento sarcastico, le discussioni degli «intellettuali sinistrorsi» (p. 194) «parlanti parlanti» al «crocchio dei gabbiani», Sereni allestisce «dunque una sorta di schermo dietro cui [...] cela le proprie manchevolezze, irridendo negli altri ciò che in realtà è un proprio limite» (p. 197). Un colloquio con un fantasma ha luogo nella quinta sezione

del poemetto: è Vittorini a rappresentare un ulteriore invito all'impegno, non esente però dalla leggerezza che caratterizza la rappresentazione dello scrittore siciliano, da poco scomparso, che «abbandona il testo» (simile al Cavalcanti rappresentato nel *Decameron* e richiamato da Calvino nella lezione americana dedicata alla *Leggerezza*) «come un giullare abbandonerebbe la scena», «salta[ndo] fossi» e «scavalca[ndo] siepi» (p. 204).

Anche Marco Corsi, con *Tre fuochi su Stella variabile*, si sofferma su *Un posto di vacanza*, «testo cruciale» (p. 298) per seguire i rapporti tra colori, luce e ombra nei versi di Sereni, che spesso risentono delle scritture dedicate dal poeta ad amici pittori. Anche in poesia un colore (è il caso dell'«amaranto» di *Un posto di vacanza*) può diventare «atmosfera», come «diceva Sereni a proposito dell'azzurro con cui Aligi Sassu aveva scelto di sigillare le sue incisioni tratte dall'*Orlando furioso*» (p. 213): partendo dunque dall'importanza del colore, lo studioso indaga il rapporto tra l'autore luinese e tre artisti. Se Ruggero Savinio è maestro nel tessere rapporti tra luce e ombra, Ernesto Treccani allestisce i suoi quadri sul senso del passato e della memoria, affermando la necessità di prepararsi una tastiera di colori con un lavoro di anni; mentre nelle opere di Franco Francese vengono a galla «quei sostrati antropologici e ancestrali rivelatori non tanto del rimosso, quanto della sua disposizione in figure» (p. 218), e le cui «bestie» hanno qualcosa in comune con la «“paura” sereniana» (p. 219).

La sezione *Prosa e poesia* consta di un unico, denso studio di Laura Barile, dedicato a *Polifonia e poesia: il “palpito contrario” che risale dal fondo nel Sabato tedesco di Vittorio Sereni*. Facendo i nomi di Kun-

dera, Husserl, Proust, la studiosa indaga sull'«amore per il romanzo, anche in poesia» (p. 223), che rappresenta «una costante primaria in Sereni» (p. 223), unito all'attenzione al rapporto «fra poesia e saggio» (p. 226). Sono dunque vari gli «elementi» e i «generi diversi» che si intrecciano nel *Sabato tedesco*, testo «arcipelago» (p. 227) che comprende «brevi testi in prosa intervallati come strofe, e insieme anche poesie, riflessioni metapoetiche e infine una lettera in varie parti» (p. 227). Il primo nucleo tematico preso in esame, quello relativo al Tempo, porta la Barile a fare il nome di Apollinaire, di cui Sereni ha approntato traduzioni (da *Alchools* e da *Calligrammes*), indicato come modello per l'«equilibrio delle passioni» (p. 231). Accanto al Tempo, il tema del Ritorno: che è ritorno dell'identico e si accompagna ai «vecchi temi delle macerie e alle visioni dello spavento» (p. 235) degli anni della guerra, e richiama la facoltà del poeta di essere, rimbaudianamente, veggente. All'insegna di Ponge, su cui «Sereni tenne una “Conversazione di estetica” dal titolo *Il lavoro del poeta*» (p. 240), si svolge la riflessione sulla Bellezza, con il passaggio al genere epistolare e alla *Lettera a Nefertiti*. Sant'Agostino e Montaigne sono interlocutori privilegiati di Sereni, che riflette sul concetto di tempo e afferma di «non diping[ere] l'essere bensì il passaggio, di giorno in giorno, di attimo in attimo» (p. 243). Il «gruppo tematico finale» (p. 246) è dedicato alla congiunzione festa-folla: e se la folla «è femmina», come «la città», induce contemporaneamente «delizia, smarrimento e dolore» (p. 247).

A ritratti del poeta in veste di editore, critico, intellettuale in dialogo con il suo tempo, è dedicata la terza ed ultima sezione, *Il poeta e gli altri*, inaugurata da

Cesare De Michelis che, con il quadro tracciato in *Un uomo in grigio*, ricostruisce l'esperienza di Sereni «funzionario» alla Mondadori, restituendo le linee editoriali da lui seguite, improntate ad una «oculata prudenza» (p. 255): «per lui l'editoria non diventerà mai l'industria culturale, anzi resterà prioritariamente il vettore sul quale si muovono la poesia e la letteratura e, pertanto, se pur qualcosa è necessario concedere alle esigenze di un mercato in espansione, l'importante è predisporre a cogliere tempestivamente il "nuovo" che novecentescamente coincide con il bello e il vero» (p. 255).

Alberto Cadioli si sofferma, come per approfondire il percorso tracciato da De Michelis, in particolare sulle scelte editoriali relative alla poesia: in *Sereni "editore" di poesia* si seguono le riflessioni che, in collaborazione con la casa editrice Mondadori, il poeta di *Frontiera* compie dalla fine degli anni Quaranta in poi. È lo stesso Sereni a definire «gli scritti da lui inviati all'editore, indifferentemente [...], "relazione", "relazione editoriale", "prosa critica"» (p. 264), esprimendo in essi, per un verso, un giudizio sulla qualità dell'opera considerata, e per un altro verso «una precisa indicazione di pubblicabilità, secondo la fisionomia e i programmi della casa editrice» (p. 264). Scorrendo tra le schede, Cadioli riferisce dei giudizi negativi su versi «collocabili in un'atmosfera "tra dannunziana e crepuscolare"» (p. 268) e dell'interesse, pur non esente da critiche, nei confronti della poetica del neorealismo. Da sottolineare la presa di distanza nei confronti di uno sperimentalismo perseguito da alcuni a costo di sacrificare la «propria voce» (p. 273), e le impressioni «ampiamente positiv[e]» (p. 275) sull'*Usignolo della Chiesa cattolica*; così

come è degno di nota il parere di lettura dedicato a Zanzotto e a *Come una bucolica* (poi *Vocativo*), salutato come il più ricco libro in versi dopo *La bufera*.

È dedicato al *Sereni montalista* lo studio di Stefano Verdino, che aggiunge un tassello importante al mosaico dei rapporti tra i due poeti, già oggetto di indagine, per quanto riguarda influenza ed echi montaliani presenti nella scrittura sereniana, in molti dei saggi del volume in esame. Mosso da «una simpatia anche umana» (p. 281) nei confronti del poeta ligure, Sereni «legge» Montale a più riprese, dal «primo e giovanile intervento sulle *Occasioni*» (p. 283) «agli interventi variamente celebrativi (per il Nobel, per gli 80 anni, per la morte)» (p. 285). Verdino rimarca «il fascino» che ha su Sereni «l'elemento narrativo dentro le strutture della lirica» (p. 285). Ma il dato più notevole, afferma lo studioso, è l'attitudine sereniana a «rivivere il verso montaliano dentro una propria sensazione» (p. 286): cosa facilmente verificabile leggendo una poesia come *La malattia dell'olmo*, intessuta su montalismi che, nel testo di Sereni, assumono «nuova vita» (p. 287).

Stefano Giovannuzzi, con *Sereni, Pasolini, Fortini: incontri e mancati incontri*, getta luce su dinamiche importanti per il delinearsi dello scenario culturale dell'Italia del dopoguerra. Se Pasolini mostra fin dal 1941 di *Frontiera* un forte interesse per Sereni, lo fa però esprimendo «formule [...] limitanti» (p. 293) che relegano il poeta ligure «fra i "post-ungarettiani e post-montaliani"» (p. 293). Dal canto suo Sereni, pur sostenendo presso Mondadori, negli anni Cinquanta, la pubblicazione di versi pasoliniani, non si astiene dal sottolinearne «una vasta zona d'ombra» (p. 296). I due autori incarnano due idee di scrittura che posso-

no anche incontrarsi occasionalmente, ma restano sostanzialmente divergenti: lo si nota, in particolare, se ci si sofferma sull'esperienza di «Officina» (nei cui confronti «quella di Sereni è un'opposizione sorda, ma radicale», p. 300) e di «Questo e altro». La rivista diretta da Pasolini con Leonetti e Roversi assume subito «un impegno militante e ideologico» (p. 300) che cattura l'attenzione e la collaborazione di Fortini; mentre Sereni punta ad una «rivista antiideologica e di libera discussione» (p. 302) rivendicando, fin dall'insegna «Questo e altro», l'autonomia dell'arte e rivelandosi, rispetto all'«arroccamento di Fortini entro le categorie rigide di un pensiero marxista astratto» (p. 304), «molto più moderno e flessibile al confronto» (p. 304).

Un altro incontro è al centro dell'indagine di Dario Tomasello, *Sereni, Raboni i «vivi» e i «morti»*. Tra i due poeti nasce un rapporto basato non solo su amicizia, ma anche su «complicità letteraria» (p. 316), che ha modo di rinsaldarsi durante gli anni di «Questo e altro», di cui Raboni dichiara di essere «il redattore che la confezionava» (p. 316). «La testimonianza più efficace di un retaggio sereniano, dentro e oltre il modello raboniano» (p. 320) consiste, secondo lo studioso, nel dialogo con i morti, che avviene soprattutto «su quel trepidante confine tra sonno e veglia» (p. 319), e che diventa esercizio di memoria, ancorché foriero di «un particolare straniamento» (p. 323): assenza e presenza si confondono, «come dopo un'improvvisa sparizione, di cui non si è ancora del tutto consapevoli» (p. 323).

L'assenza, o meglio la lontananza, torna ad essere oggetto di indagine nello studio di Elisa Donzelli, *Vittorio Sereni poeta della lontananza: Williams, Char, Rimbaud,*

in cui si distinguono «almeno due tipi di lontananza» (p. 327). Se in *Diario d'Algeria* domina «una versione statica del lontano» (p. 327), in *Frontiera* era presente «una versione dinamica della lontananza» (p. 328). Il tema è riscontrabile anche nella scrittura saggistica e nell'attività traduttoria: in particolare risulta significativa la conoscenza di autori quali W.C. Williams, del quale ha una forte suggestione su Sereni l'immagine del deserto («un deserto che in principio è straniero e distante, e che diventa progressivamente vicino e nostro», p. 335), già nota al luinese per la sua frequentazione della poesia ungarettiana. A Williams si affiancano René Char, di cui Sereni traduce il «celebre diario della Resistenza francese, i *Feuillets d'Hypnos*» (p. 336), e Arthur Rimbaud, che proprio tramite Char arriva fino a *Stella variabile*, come «emblema di infinite lontananze» (p. 341).

Infine, una messa a fuoco sul rapporto tra Sereni e Celan (*Oltre Frontiera. Su Sereni e Paul Celan*) è oggetto dell'intervento di Giovanna Cordibella. Il carteggio tra i due poeti, recentemente pubblicato proprio a cura della studiosa, getta luce su Sereni lettore di Celan e mediatore culturale. Come direttore letterario presso Mondadori, il poeta di Luino ha intenzione di «ridefinire i caratteri della collezione "Lo Specchio"» (p. 347) aprendola alla poesia europea del secondo Novecento: e Celan gli sembra il più interessante tra i poeti contemporanei di lingua tedesca. A partire dal 1962 Sereni gli chiede una scelta di poesie, ma nasce presto «il problema [...] della ricerca di un adeguato interprete italiano» (p. 351): dopo vari esperimenti, fallimentari, la traduzione è affidata a Moshe Kahn e a Marcella Bagnasco. Il progetto incontra la resistenza di un altro collaboratore mondadoriano,

Franco Fortini, critico verso la poesia di Celan giudicata scarsamente comunicativa. Ben diversa la linea interpretativa di Sereni che, scrivendo nel 1976 la quarta di copertina (pur senza firma, «con molta probabilità», p. 357, di mano sereniana), riconosce l'opera di Celan (nel frattempo deceduto) «una delle punte più avanzate della lirica contemporanea» (p. 361), soprattutto perché in essa l'autore mostra una grande capacità di «servirsi del linguaggio con assoluta libertà lessicale e sintattica» (p. 362): solo così possono essere espressi «i traumi di un ebreo sfuggito ai campi di sterminio, stretto nell'angoscia del vivere in un mondo indecifrabile» (p. 361). È per questo che Celan diviene, agli occhi di Sereni – secondo quanto nota Cordibella – «testimone di una possibile sussistenza del dire poetico nonostante una drammatica crisi di linguaggio» (p. 361).

(Virginia di Martino)

AA.VV., *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Lecce-Bari, 3-4, 9 dicembre 2014, a cura di Antonio Lucio Giannone, Besa, Nardò (LE) 2017, 2 tomi, pp. 725.

Sarebbe un compito improbo dar conto di tutti gli spunti, i ritrovamenti, le inedite connessioni, i passaggi tra i diversi registri della parola letteraria attivati dai contributi proposti, su sollecitazione di Antonio Lucio Giannone, per il Convegno Internazionale ospitato dagli Atenei del Salento e di Bari nel dicembre del 2014 in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Vittorio Bodini. I due volumi dedicati all'indagine a larghissimo spettro sull'opera e la poetica di uno dei maggiori scrittori italiani del Novecento coronano il ricco catalogo di edizioni e studi che nel giro di pochi anni l'editore Besa di Nardò ha offerto ai lettori grazie alla collana «Bodiniana», che, diretta da Giannone, si è giovata della ricca messe di materiali inediti e carteggi custoditi presso l'archivio Bodini dell'Università del Salento. *Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)*, pubblicato nel 2017, sintetizza e mette a frutto i risultati del lungo lavoro di scavo intrapreso dai maggiori specialisti della versatile produzione bodiniana: queste edizioni hanno fatto emergere, nel quadro del Bodini già noto – ossia il poeta e l'ispanista – la sua feconda attività di narratore, testimoniata dal romanzo *Il fiore dell'amicizia* e dalle prose di *Barocco del Sud*, cui si accompagnano le felici prove del prosatore e dello scrittore di viaggio (*Corriere spagnolo*). Gli epistolari con Erba, Sereni e Sciascia, accanto al recupero delle prime edizioni delle raccolte pubblicate in vita (*La luna dei Borboni*, *Dopo la luna*,