

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie
ANNO I
numero 2, 2002



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore

GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

GIULIANA ANGIOLILLO - ANGELO CARDILLO - CARLO CHIRICO - EMILIO
GIORDANO - ALBERTO GRANESE - ANTONIA LEZZA - SEBASTIANO MARTELLI -
LUIGI REINA - FRANCESCO SICA

Redazione

ANTONIA LEZZA (coordinatore) - ROSA GIULIO - LUIGI MONTELLA - ROSA TROIANO

Direzione, Redazione, Amministrazione:

“La Fenice” Casa Editrice
Piazza Portanova, 5
Tel. 089 226486
84100 SALERNO

Responsabile

POMPEO ONESTI

Versamenti: C. C. P. 55967046 intestato a Casa Editrice La Fenice; Bonifico bancario 3219747/
01/69 - ABI 02002 - CAB 15200 a Casa Editrice La Fenice - 84100 Salerno - Abbonamento
Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 51,82 - Numeri doppi € 51,64

Autorizzazione del tribunale di Salerno
n. 366 del 28 - 12 - 1971

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO I, n. 2

Luglio - Dicembre 2002

SAGGI

- Lina De Conti, *Bernardino Daniello: Georgiche.*
Breve saggio di analisi pag. 5
- Roberta Ricci, *La risemantizzazione del viaggio dantesco
nell'Orlando Furioso fra allusione e parodia* » 35
- Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra
Operette Morali e Dialoghi con Leucò* » 57
- Salvatore Di Pasqua, *La tentazione della parola. Forma e maniere
della prosa in D'Annunzio* » 65
- Carmine Di Biase, *L'Inno alla Gioia. La poesia di Margherita Guidacci* » 101
- Lavinia Spalanca, *Un libertino stanco. Don Giovanni involontario
di Vitaliano Brancati* » 107
- Vittoriano Esposito, *Profilo critico dell'ultimo Moriconi* » 121

INTERVENTI

- Luigi Fontanella, *Enrico Morovich e il surrealismo italiano.*
Questioni teoriche e metodologiche » 127
- Maria Teresa Lanza, *Incontro d'autori* » 134
- Sebastiano Martelli, *Voci femminili sulle vie dell'Oceano: Umbertina
di Helen Barolini* » 139

NOTE E RASSEGNE

- Carlo Di Lieto, *Giacomo Casanova e il gioco delle passioni* » 151
- Roberto Salsano, *I paesi di Campailla* » 156
- Luigi Montella, *Croce e Gentile a confronto* » 163

RECENSIONI

N. Acanfora, P. Brillante, A. Califano, G. D'Amato,
C. Di Biase, C. Di Lieto, E. Di Lorenzo, A. Napoli,
L. Pellegrino, G. Pellizzari, C. Santoli, G. Vitolo.

» 167

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

A. Cardillo

» 219

LIBRI RICEVUTI

» 221

LINA DE CONTI

BERNARDINO DANIELLO: *GEORGICHE*.

BREVE SAGGIO DI ANALISI

Nel condurre l'analisi della traduzione di Daniello ho cercato di ricostruire il rapporto che egli aveva instaurato con il testo latino che si accingeva a tradurre (e meglio, che fu *costretto* a tradurre). Tappe imprescindibili di questo lavoro sono state, dapprima, l'individuazione sia dell'edizione latina usata da Daniello come base della propria traduzione, sia delle mediazioni di cui egli si avvale per l'esegesi del testo latino. E, in un momento successivo, la ricostruzione delle modalità seguite da Daniello nell'attingere dalle proprie fonti; si è rivelata produttiva, in tal senso, l'analisi del commento in volgare realizzato da Daniello e destinato (nelle intenzioni dell'autore) ad accompagnare la traduzione. Il commento di Daniello alle *Georgiche* non ebbe però seguito e fu pubblicato esclusivamente con le prime due edizioni della traduzione: Venezia 1545 e 1549.

Quanto al rapporto di Daniello con gli altri autori che hanno tradotto il poema georgico, saranno fornite di volta in volta singole indicazioni ritenute particolarmente significative; la problematica è complessa, una trattazione che sia adeguata non può essere esaurita in poche righe, che permettono solo di alludere ad essa¹.

¹ Le dinamiche che legano e dividono i vari traduttori cinquecenteschi delle *Georgiche*: Negrisoni, Daniello e Venuti, sono molto complesse. Una riduttiva semplificazione non potrebbe dar conto delle irriducibili specificità dei singoli autori, le quali rivelano le diverse realtà culturali in cui ciascun traduttore si è formato. Non si dispone, allo stato attuale degli studi, di quell'adeguata disamina dei lavori di questi diversi autori, che sarebbe necessaria per poter realizzare un confronto che poggi su sicure analisi testuali, e senza la quale si finisce inevitabilmente col fare un raffronto astratto o alquanto approssimativo. Tale complessa problematica solo se svolta in una prospettiva storico-filologica, aliena da semplificazioni banalizzanti, può rivelare tutta la sua pregnante significatività.

Non mi dilungo in discorsi ideologici sulla possibilità o meno di tradurre; sussiste una realtà storica ben precisa: l'opera tradotta. Questa ci rivela il modo in cui la traduzione ha preso forma nel corso del tempo ed è questo l'oggetto del presente studio².

Le imprescindibili informazioni relative alla personalità artistica di Daniello, all'ambiente culturale in cui egli si è formato ed ha operato, alla genesi e alle implicazioni linguistico-letterarie e culturali connesse alla traduzione delle *Georgiche* virgiliane nella Venezia del Cinquecento sono state esposte in un altro studio, al quale si rinvia³.

Stanti i limiti della presente trattazione non produrrò l'analisi di molti luoghi della traduzione di Daniello, quanto invece un'analisi minuta di alcuni tratti di quella privilegiata sezione del testo che viene ad essere la protasi. La scelta (che necessariamente è arbitraria e presenta dei limiti) è caduta sulla protasi per la pregnanza propria di questo luogo. Il valore di questa soluzione è puramente strumentale in ordine al mio tentativo di rendere tangibili le modalità proprie di Daniello traduttore. Talora mi allontanerò dalla protasi, per condividere gli esiti di un'analisi più ampia, quando ciò sarà necessario per giungere ad una corretta interpretazione della protasi stessa, in un approccio che non può essere rigidamente lineare.

Georg., Geymonat 1973, 1, 1-5⁴:

*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram
vertere, Maecenas, ulmisque adiungere vitis
conveniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori, apibus quanta experientia parcis,
hinc canere incipiam.*

Georg., Venezia 1537, 1, 1-5⁵:

Quid faciat laetas segetes: quo sidere terram

Georg., Daniello 1544, 1-9⁶:

Quel che fertili, e lieti i campi renda:

² Cfr. quanto detto a tal proposito nell'articolo di cui a nota 3.

³ Bernardino Daniello. *Un autore per "trans-ducere" Virgilio georgico nella Venezia del Cinquecento*, in «Misure Critiche», n. 105-108, gennaio-dicembre 1998, pp. 7-34.

⁴ Edizione M. Geymonat, Torino 1973. Riporto questa prima parte della protasi per un utile confronto con un'edizione critica moderna.

⁵ *P. Virgilii Maronis poetarum principis opera accuratissime castigata. Cum XI acerrimi iudicii virorum commentariis Servio presertim atque Donato nunc primum ad suam integritatem restitutus excusa*, Venetiis 1537. Il testo presenta queste varianti, di natura formale: al v. 1 *sydere*; al v. 2 *Mecoenas* e *vites*.

⁶ B. DANIELLO, *La Georgica di Virgilio, nuovamente di Latina in Thoscana favella, per Bernardino*

*vertere Maecenas, ulmisque adiungere vitis
conveniat, quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori: atque apibus quanta experientia parcis:
hinc canere incipiam.*

*e sotto qual celeste segno ararli
sia buono: e maritar le viti a gli olmi:
com'abondar di bello e grasso armento,
e di mandre si può: quanta d'intorno
al governo de l'api diligenti
non meno in conservar, ch'a fare il mele,
haver conviensi experientia e arte;
Mecenate honorato, a cantar vengo.*

Dal confronto con l'edizione Geymonat si rileva che le varianti presenti nelle due edizioni del testo latino non sono notevoli: nella cinquecentina al v. 2 non compare la pausa dopo *vertere*. La variante più significativa è la presenza della congiunzione copulativa *atque* al v. 4, testimoniata dalla terza mano, del V-VI secolo, del codice Vaticano 3867, il *Romanus*; la congiunzione serviva ad evitare uno iato, che costituiva *lectio difficilior*. In questo modo, però, il copista non riuscì ad eliminare il carattere anomalo del verso, ma solo a spostarlo dall'ambito ritmico e metrico all'ambito stilistico e sintattico.

Indubbiamente il veneziano Daniello poteva, comodamente, disporre di un'ottima base sulla quale lavorare: gli editori veneziani, nello stesso torno d'anni in cui Daniello lavorava alla propria traduzione delle *Georgiche*, avevano messo a punto un'ottima edizione degli *opera omnia* virgiliani. Benché non si disponga di notizie sicure sull'edizione delle *Georgiche* usata da Daniello nel fare la propria traduzione, avanzo l'ipotesi che egli si sia avvalso dell'edizione *P. Virgiliti Maronis poetarum principis opera accuratissime castigata. Cum XI acerrimi iudicii virorum commentariis Servio presertim atque Donato nunc primum ad suam integritatem restitutis excusa* (d'ora innanzi *Opera cum XI commentariis*), edita a Venezia nel 1537 presso Luca Antonio Giunti Fiorentino, definita da Mambelli *una delle più belle e pregiate edizioni figurate del sec. XVI*; credo altresì che Daniello non abbia trascurato, nel controllo

Daniello tradotta, e commentata, Venezia 1545. Si è normalizzata la grafia cinquecentesca nei seguenti tratti: *u, v, &*, che vengono sostituiti da *v, u, e*. Si è eliminato l'uso della maiuscola quando non è conforme all'italiano moderno.

⁷ G. Mambelli (*Gli annali delle edizioni virgiliane*, Firenze 1954) descrive questa edizione al n. 179, p. 66. I commentatori sono: Tiberio Claudio Donato, Servio, Probo, Mancinello, Ascensio, Agostino Dato e Domizio Calderino; sono comprese, inoltre, le annotazioni di Jacopo Costanzo Fanense, di J. Pierio Valeriano, di Filippo Beroaldo e di Cristoforo Landino. C. Kallendorf, *A Bibliography of Venetian Editions of Virgil, 1470-1599*, Firenze 1991, cita questa edizione al n. 68, pp. 91-93.

finale, la successiva edizione del 1544, anch'essa realizzata a Venezia dai Giunti⁸. Diversi elementi (che saranno indicati di volta in volta) suffragano questa mia ipotesi. I commenti che accompagnano queste due edizioni hanno un indubbio valore: a volte Daniello è riuscito a coglierlo, a volte invece gli è sfuggito. Nel corso della trattazione saranno citate, in particolare, altre due edizioni latine, da un lato gli *Opera Virgiliana cum decem commentis, docte et familiariter exposita* [...] (d'ora innanzi *Opera cum decem commentis*), pubblicata a Lione nel 1529 (stampatore Giovanni Crespino)⁹. Dall'altro si farà riferimento all'edizione curata da Vellutello ed edita a sue proprie spese (Venezia 1534, stampatore Pietro di Niccolò da Sabbio): nel

⁸ La riedizione del 1544 (nel frontespizio si legge *P. Virgilio Maronis opera nunc recens accuratissime castigata. Cum XI acerrimi iudicii virorum commentariis* [...]) è citata da Mambelli (n. 195, p. 70) che la definisce *rara e mal nota edizione*, nonché da Kallendorf (n. 74, pp. 101-102). Mambelli definisce l'edizione del 1544 una ristampa della precedente edizione del 1537, ciò è vero solo in parte: da un lato c'è la sostanziale riproduzione del testo e del commento dell'edizione precedente, dall'altro lato sono presenti alcune innovazioni. C'è l'autorevole nuova entrata di Poliziano; la nuova edizione è molto più accurata della precedente e vengono indicati con maggior precisione i commentatori; ad esempio Jacopo Costanzo Fanense viene citato, egli era presente con il suo pur scarso commento anche nell'edizione del 1537, ove però non veniva neppure menzionato. Di contro è interessante notare come nell'edizione del 1544 il nome di Landino nel frontespizio sia stato depennato, benché il suo commento permanga, all'interno. In quest'edizione i commentatori vengono pertanto ad essere: 11 (esplicitamente menzionati) + 1 (la cui presenza è stata dissimulata).

⁹ Nel frontespizio si legge *Opera virgiliana cum decem commentis, docte et familiariter exposita, docte quidem Bucolica, et Georgica a Servio, Donato, Mancinello et Probo nuper addito: cum adnotationibus Beroaldinis. Aeneis vero ab iisdern praeter Mancinellum et Probum, et ab Augustino Datho in eius principio: Opusculorum praeterea quaedam ab Domitio Calderino. Familiariter vero omnia tam opera quam opuscula ab Iodoco Badio Ascensio. Addidimus praeterea opusculum aliud, in priapi lusum, quod in antea impressis minime reperitur*, Lugduni 1529. Questa edizione non è citata da C. KALENDORF (*A Bibliography...*, cit.): essendo pubblicata a Lione esula dai limiti del suo lavoro; è citata da G. MAMBELLI (*Gli annali...*, cit.), al n. 158, p. 61. L'edizione *Opera cum decem commentis* fu perfezionata ed integrata nella seriore *Opera cum XI commentariis*, (Venezia 1537), la cui principale innovazione è data dall'uso dei caratteri greci e dalla revisione in senso filologico del testo e dei commenti, da notare però che i commenti presenti nelle due edizioni erano i medesimi. L'edizione del 1537 (peraltro già molto più accurata della precedente del 1529), fu solo in seguito (nell'edizione del 1544) arricchita con le osservazioni di Poliziano.

realizzare la propria edizione anche Vellutello *ha seguito la lezione della Giuntina*, come precisa Mambelli¹⁰.

Prima di addentrarmi nell'analisi del testo latino, e della relativa traduzione, ritengo opportuno sottolineare che Daniello era consapevole della complessità dell'operazione:

*confesso esser vero che il tradurre i poeti sia cosa molto più difficile che gli oratori e gli historici non sono, e che la Georgica sia parimente e d'intendere e da tradurre più difficile che ciascun altro poema, ma non però impossibile*¹¹.

La traduzione di un testo poetico è estremamente complessa perché richiede il rispetto non solo del contenuto ma anche della forma con cui il messaggio è stato espresso dal poeta. Ciò è particolarmente vero quando si consideri un testo realizzato da un grande poeta: forma e contenuto hanno entrambi valore di *significante*, ed il *significato* (comunicato dal poeta e recepito dal lettore sia razionalmente sia empaticamente) acquista proprio da questa perfetta coesione il suo valore ed il suo fascino.

Le osservazioni che seguiranno, inevitabilmente un po' pedanti, sono tuttavia necessarie per lumeggiare le modalità seguite da Daniello nel dare una *forma* al suo testo poetico-traduzione. Come si vede la protasi dai quattro esametri e mezzo di Virgilio è passata ai nove endecasillabi di Daniello: la brevità dell'endecasillabo rispetto all'esametro e il carattere meno sintetico della lingua italiana non permettono di mantenere lo stesso numero di versi, tuttavia sarebbe stato possibile essere più sintetici. Diviene necessario, a questo punto, analizzare la struttura della protasi delle *Georgiche* virgiliane¹².

Analisi stilistica e metrico-sintattica del testo latino.

Virgilio nei primi quattro versi e nel primo emistichio del quinto ha racchiuso una parte del proemio generale dell'opera (il proemio è più

¹⁰ Mambelli (ivi, n. 170, p. 64) sottolinea che si tratta di una *buona edizione ricercata*; egli precisa altresì che *le varianti sono state tolte dalle "Castigationes" di Pierio Valeriano*. Quanto al riferimento alla *Giuntina* Mambelli non fornisce indicazioni precise; comunque si veda l'edizione Venezia 1500 (Mambelli, cit., n. 92, p. 43) e successive ristampe e riedizioni, tra le quali rientrano (ma sono seriori) le due edizioni di cui sopra (Venezia 1537 e 1544).

¹¹ B. DANIELLO, *La Georgica...*, cit., BERNARDINO DANIELLO A I LETTORI (d'ora innanzi lettera ai lettori), c. b *iii* r. La grafia cinquecentesca è normalizzata anche nell'interpunzione e nell'uso delle maiuscole.

¹² Nell'analisi seguì il testo curato da M. GEYMONAT, Torino 1973.

ampio e giunge al verso 42): in particolare in essi è stato racchiuso l'argomento. Con una serie di interrogative indirette (precisamente cinque) introdotte da un aggettivo o pronome interrogativo (il che determina la serie anaforica *Quid... quo... quae... qui... quanta...*) è stata illustrata in quattro versi la materia di tutta l'opera; in questi stessi versi viene fatta la dedica a Mecenate, nell'emistichio successivo, invece, viene indicato il modo con cui la materia sarà trattata: col canto, con la poesia e ciò benché si tratti di un'opera didascalica come si evince dal contenuto appena enunciato. Non solo di canto si tratta, ma di canto molto curato, e lo rivela la cura strutturale e formale di questi versi. Il contenuto del primo libro è espresso con due proposizioni (*Quid faciat laetas segetes, quo sidere terram / vertere*), a cui fa seguito la dedica dell'opera a Mecenate: realizzata con un semplicissimo vocativo (*Maecenas*), collocato davanti alla cesura, quindi in posizione dominante. Segue l'indicazione del contenuto del secondo libro, che viene espresso con una sola proposizione (*ulmisque adiungere vitis / conveniat*). Il contenuto del terzo libro è espresso con due proposizioni (*quae cura boum, qui cultus habendo / sit pecori*); il contenuto del quarto con una proposizione sola (*apibus quanta experientia parcis, /*). In un emistichio viene poi indicato il modo in cui detta materia sarà trattata (*/hinc canere incipiam*). Quattro versi per indicare la materia e l'ordine con cui sarà trattata, come quattro sono i libri in cui la materia stessa, secondo l'ordine indicato, sarà svolta. Per definire il contenuto del primo e del terzo libro sono usate due proposizioni, per il secondo e il quarto una sola: il valore di questo artificio è quello della ricerca di un'alternanza di moduli secondo lo schema ABAB.

L'aspetto formale e strutturale è molto importante: esprime l'alessandrinismo di Virgilio¹³.

Il testo virgiliano ha una struttura metrica molto precisa: tre marcati *enjambements* legano i primi quattro esametri, e da ciò deriva un periodo ritmico ampio: la tensione che in esso si accumula trova poi il suo mo-

¹³ Nelle "Georgiche" ogni eco, sia pure indiretta e velata, di letteratura popolare viene lasciata da parte: Virgilio si dedica al suo processo di elaborazione letteraria senza ostacoli, con l'intenzione ferma, attuata con pazienza illimitata, di non lasciare niente che non sia rifinito e perfetto: qui la rivoluzione letteraria callimachea tocca nell'antichità il suo culmine; ma insieme vi dà una delle sue prove più alte la misura classica. Così si esprime A. LA PENNA, *Il canto, il lavoro, il potere*, saggio introduttivo a Virgilio, *Georgiche*, Milano 1983, p. 106. Per l'analisi della protasi si veda, tra gli altri, F. DELLA CORTE, *Le Georgiche di Virgilio commentate e tradotte*, I-II, Genova 1986².

mento di stasi alla fine del quarto verso, con la coincidenza tra fine di verso e fine di proposizione. Virgilio ha creato questa coincidenza quando ha finito di indicare il contenuto dell'opera. A ciò fa seguito l'emistichio in cui è indicato il modo della trattazione: con esso si conclude questa prima parte, in sé compiuta, del proemio. Questo primo periodo, complesso e autonomo, si conclude alla fine del primo emistichio del quinto esametro; all'interno dello stesso esametro trova inizio il nuovo periodo (che comprende l'invocazione alle divinità e a Cesare Ottaviano), con cui si rimane all'interno dello stesso flusso di pensiero, che forma il proemio.

Nei primi quattro versi sono contenute sei proposizioni, subordinate: nel primo emistichio del quinto verso è racchiusa la reggente. Le sei proposizioni però non sono tutte sullo stesso piano: si hanno cinque subordinate di primo grado, interrogative indirette in dipendenza da *incipiam canere*; la seconda di queste interrogative presenta un verbo impersonale con due infinitive coordinate con funzione di soggetto. Si hanno tre proposizioni per indicare il contenuto del I e del II libro; tre proposizioni per indicare il contenuto del III e del IV. Il contenuto dei primi due libri è espresso con due interrogative indirette; il contenuto del III e del IV con tre: il parallelismo è arricchito dalla *variatio*. Quanto alle prime tre: la seconda proposizione (in cui si esprime, in parte, il contenuto del I libro) e la terza (che indica il contenuto del II) sono strettamente collegate sia perché dipendono da un unico nesso interrogativo (*quo sidere*) e da un'unica forma verbale (*conveniat*); sia perché coordinate dall'enclitica (*-que*). Questi tratti strutturali esprimono il collegamento tra il I e il II libro.

All'interno del secondo gruppo da un lato si ha la ripetizione dello stesso modulo sintattico: tre subordinate di primo grado, interrogative indirette, coordinate per *asindeto*. Dall'altro lato si ha *variatio*: lessicale, sintattica (nell'ambito della sintassi del nome), stilistica. Al termine *cura* della prima di queste tre proposizioni, si affianca *cultus* della seconda ed *experientia* della terza; al genitivo di relazione usato nella prima, si affianca il dativo con valore finale della seconda (dove si ha un gerundivo) e della terza. Le tre subordinate del secondo gruppo (per tornare ai parallelismi) oltre ad essere unite dallo stesso modulo sintattico e dalla coordinazione *asindetica* sono collegate dall'uso della stessa forma verbale: *sit*, espressa nella seconda di queste tre proposizioni, sottintesa nella prima e nella terza. Con quest'ultimo tratto si collega il contenuto del III libro (espresso con le prime due di queste tre proposizioni) e quello del IV (espresso con la terza), con un modulo simile a quello usato precedentemente per collegare il I e il II libro (in quel caso il verbo usato era *conveniat*). Il rappor-

to però è di similitudine e non di uguaglianza: la seconda e la terza proposizione nel primo gruppo sono in rapporto di dipendenza da un'unica forma verbale; nel secondo gruppo, invece, la seconda e la terza proposizione hanno semplicemente in comune, tra loro e anche con la prima, l'uso della stessa forma verbale. Il legame tra la seconda e la terza proposizione tuttavia è più stretto rispetto a quello che c'è con la prima anche in questo secondo gruppo: in entrambe si ha l'uso del dativo con valore finale e per la terza si può sottintendere un gerundivo (**apibus habendis*, così Heyne-Wagner¹⁴).

In Georg. 1,4¹⁵ tra *pecori* e *apibus* c'è uno iato molto marcato che accentua la cesura tritemimere, che in questo verso è la cesura principale. Lo iato prepara la brusca inversione nell'andamento stilistico di questa quinta interrogativa rispetto all'andamento delle due interrogative immediatamente precedenti ed anche in rapporto alle due iniziali. Nelle proposizioni precedenti, infatti, era l'aggettivo (o il pronome) interrogativo ad occupare la prima sede nelle proposizioni interrogative ed altresì nella misura metrica in cui le singole proposizioni erano incastonate (esametro, emistichio o colon). In questo 4° esametro, invece, la proposizione e il colon sono aperti dal sostantivo, mentre solo nella prima sede del secondo emistichio di questo 4° esametro compare l'aggettivo interrogativo quasi dissimulato, posto com'è in una posizione secondaria all'interno della proposizione. Questa inversione stilistica era preparata dallo iato. La parola che viene ad essere così posta in rilievo risulta *apibus*: isolata all'interno del primo emistichio racchiusa com'è tra lo iato (che accentua la cesura principale) e la cesura pentemimere. Stilisticamente, inoltre, nella terza proposizione del secondo gruppo si ha un iperbato molto marcato (*apibus quanta experientia parcis*): tra sostantivo e aggettivo è collocato il nesso interrogativo (*quanta experientia*). Sostantivo e aggettivo sono collocati in apertura e in chiusura del colon. Si potrebbe altresì dire che occupano la sede finale, rispettivamente del primo emistichio l'uno e dell'esametro l'altro. Altra caratteristica che isola quest'ultima proposizione è la presenza dell'aggettivo qualificativo *parcis*: Virgilio non usava aggettivi in riferimento agli altri animali; nell'altro epiteto usato in questo gruppo di versi (*laetus*) è il valore predicativo che prevale su quello attributivo: si può

¹⁴ C. G. HEYNE - G. PH. E. WAGNER, *Publius Virgilio Maro*, I, Lipsiae 1830, p. 281, nel commento a Georg. 1, 4: "*quanta, quae, experientia apibus sc. Habendis*".

¹⁵ Cfr. l'ed. Geymonat 1973.

considerare *parcis* l'unico attributo presente in questo primo periodo. Naturalmente, in un poeta raffinato come Virgilio, questa soluzione stilistica aveva un valore ben preciso e stava a suggerire un particolare rilievo del 4° libro (rappresentato da questa proposizione) nell'insieme dell'opera. Questa arditezza stilistica non era accettata dai copisti, che avevano normalizzato il verso con l'inserzione della copulativa. Se si considerano le proposizioni (indipendentemente dalla loro struttura) si rileva un parallelismo (3+3) tra le due coppie di libri. Considerando le cinque interrogative, sia in relazione al loro numero che in relazione ai tratti stilistici, si ha la serie 2+2+1¹⁶ a suggerire una certa, programmatica, autonomia dell'ultimo tema / libro rispetto a ciò che lo precede. La struttura invita a dare un rilievo particolare, nell'insieme dell'opera, al 4° libro.

Analisi stilistica e metrico-sintattica del testo volgare.

Daniello ha mantenuto nella sua traduzione della protasi la sequenza delle interrogative indirette, ma ne ha posto quattro, anziché le cinque di Virgilio. L'anafora fonica prodotta dall'aggettivo o pronome interrogativo è molto meno marcata nel testo tradotto rispetto al latino, anche per le scelte linguistiche di Daniello; infatti si ha la serie: *Quel che... sotto qual... com'... quanta...* Il delicato e complesso gioco di equilibri interni realizzato da Virgilio è assolutamente ignorato da Daniello.

Non è mantenuta la concatenazione per mezzo dell'*enjambement* che Virgilio ha realizzato tra i 4 esametri iniziali e che Daniello avrebbe dovuto porre tra i primi 8 endecasillabi. Se le scelte di cui sopra allontanano il testo di Daniello dall'assetto formale del testo virgiliano, altre lo avvicinano. Nel testo tradotto l'ultima interrogativa è coordinata (e questo è un tratto importante) in asindeto alla precedente. La stessa, per le sue dimensioni (tre endecasillabi e mezzo), viene ad avere un rilievo particolare all'interno di questo primo gruppo di versi; anche nel testo latino questa interrogativa ha un particolare rilievo, che Virgilio ricercava per un'altra via, molto più raffinata: alessandrina. Daniello, inoltre, è riuscito a far sentire lo stacco tra i primi 8 endecasillabi (corrispondenti ai primi 4 esametri) e il nono; anche se tale stacco è stato realizzato con strumenti diversi da quelli usati da Virgilio (Daniello ha usato l'interpunzione che stacca i

¹⁶ Si potrebbe vedere anche 4+1: le prime 4 interrogative sono uguali stilisticamente tra loro, sono però disposte in due coppie. La quinta interrogativa stilisticamente è autonoma rispetto al gruppo che la precede.

primi 8 versi dal 9°; Virgilio ha legato i primi 4 esametri con le inarcature e ha isolato il 5°). In Daniello col nono endecasillabo, poi, si chiude questo primo gruppo di versi che costituisce un insieme autonomo all'interno del proemio; così com'era nel testo virgiliano.

Daniello non ha riprodotto la struttura elaborata da Virgilio, ne ha elaborato invece una sua propria, diversa da quella virgiliana. Questa sua libertà dal testo lo ha portato, da un lato, a tralasciare alcuni tratti virgiliani; dall'altro ad elaborare strutture che, pur scaturendo dallo svolgimento del testo italiano, risultano conformi a quelle portanti del testo latino.

Daniello non sembra determinato a ricalcare, nei limiti in cui ciò è possibile, lo schema metrico del testo latino, né la sua struttura sintattica, né l'interazione tra andamento metrico e sintattico presente nell'originale.

1 a, cesura semisettenaria:

1:

Quid faciat laetas segetes:

Quel che fertili, e lieti i campi renda:

L'interrogativa latina, introdotta da un pronome interrogativo è sostituita, in italiano, da un'analogia interrogativa. La proposizione, che in latino occupa il primo emistichio, in italiano occupa un verso intero; ciò determina la coincidenza tra fine di proposizione e fine di verso che Virgilio evitava per i primi tre esametri. Ad esplicitazione dell'epiteto latino ne sono stati usati due in italiano. Merita attenzione l'interpunzione.

Nel testo latino degli *Opera cum XI commentariis* (Venezia 1537 e 1544) se alla fine della 2^a e 3^a interrogativa compare la virgola ad indicare la pausa, a conclusione della 1^a, 4^a e 5^a interrogativa sono i due punti a sottolineare la sospensione del discorso¹⁷. Daniello adottò i due punti ed estese questo segno interpuntivo alle prime 4 proposizioni; alla fine dell'ultima interrogativa usò il punto e virgola. Da un lato, questo tratto, da solo, ha valore separativo: isola il filone delle edizioni latine riconducibili in diverso modo ai Giunti, da quello riconducibile a Manuzio (e al

¹⁷ Nell'interpunzione incunabolistica i due punti (o la barra obliqua) indicavano una pausa intermedia (non avevano la funzione moderna di introdurre un'epesegesi), il punto una pausa più forte. Tale interpunzione è stata superata nel Cinquecento dall'interpunzione detta aldina (dall'edizione del *Canzoniere* petrarchesco curata da Bembo e edita da Manuzio nel 1501) che prevedeva l'uso moderno del punto, del punto e virgola e della virgola. Quanto all'uso dell'interpunzione nel primo Cinquecento cfr. P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, Bologna 1994.

Bembo)¹⁸. Daniello adottò l'interpunzione presente nel codice latino che egli usò, riconducibile all'editoria giuntina! Fino a qui tutti e tre i codici citati potrebbero andar bene.

Dall'altro le modalità con cui Daniello fece uso dei segni di interpunzione testimoniano una grande incertezza: questo aspetto è proprio della lingua del Cinquecento; il valore dei vari segni interpuntivi non era ancora stabilmente definito. Si può dire che la lingua della traduzione di Daniello rappresenta bene i tentativi di compromesso degli autori e, con loro, dei primi tipografi ed editori¹⁹. Nell'edizione del 1549 sarà proprio nell'interpunzione che si avranno le maggiori modifiche rispetto all'edizione del 1545.

Non è possibile in questa sede riprodurre l'esame completo della protasi, sono stati estrapolati pertanto quei versi che, in diverso modo, permetto-

¹⁸ Nelle edizioni latine delle *Georgiche* realizzate nel Cinquecento (ne ho visionate una decina) non compare l'interpunzione incunabolistica, i due punti in particolare sembrano scomparsi: a monte c'erano gli *opera omnia* virgiliani editi da Manuzio nell'aprile 1501. Così Belloni: *il primo libro volgare che sanciva l'innovazione di Aldo era appunto il Petrarca, mentre per i testi latini veniva a tenergli aurea compagnia il Virgilio, che è dell'aprile dello stesso anno (Laura tra Petrarca e Bembo, Padova 1992, p. 103)*. Senonché l'innovazione di Aldo e Manuzio, oltre alle resistenze che nessuna innovazione può evitare, dovette fronteggiare un filone avverso: quello in diverso modo riconducibile all'editoria giuntina (cfr. BELLONI, cit., 3. *Antonio da Canal e polemiche aldine*). Ecco allora come si spiega la presenza, nel Cinquecento, di una *famigliola* di edizioni caratterizzate non dal punto di vista testuale (la *vulgata* del testo latino essendo ormai definita) bensì grafico: per l'uso dell'interpunzione incunabolistica (con qualche concessione alle recenti contestate innovazioni); ad essa appartengono l'edizione *cum decem commentis* (Lione 1529), l'edizione del Vellutello (Venezia 1534) e l'edizione *cum XI commentariis* (Venezia 1537 e 1544). Se non stupisce che Vellutello abbia preso le distanze, anche nel versante latino, da Bembo e Manuzio (cfr. BELLONI, cit., 2. *Alessandro Vellutello*), la scelta di Daniello fa riflettere. Daniello, infatti, adottò e l'interpunzione e un codice latino riconducibili all'editoria giuntina, che si contrapponeva a Manuzio e Bembo. Desiderio di autonomia dall'*ingombrante* Bembo, cui non si voleva riconoscere un pieno magistero? Rifiuto di un'innovazione risultata ostica al *largo* pubblico? Probabilmente entrambi i motivi, oltre ad una personale irresolutezza al riguardo.

¹⁹ Daniello si rivelò molto incerto nell'uso dell'interpunzione: nella sua traduzione permane l'uso dei due punti, nel contempo compaiono la virgola e il punto e virgola. Maggiore sicurezza mostra invece Daniello nell'uso dei segni diacritici: seguendo, in questo caso, il magistero del Bembo.

no di esemplificare al meglio le caratteristiche della traduzione di Daniello.

3 - 4:

[...], *quae cura boum, qui cultus habendo
sit pecori: atque apibus quanta experientia parcis:*

diventano il gruppo di versi 4 - 8:

*com'abondar di bello e grasso armento,
e di mandre si può: quanta d'intorno
al governo de l'api diligenti
non meno in conservar, ch'a fare il mele,
haver conviensi experientia e arte;*

Le due interrogative di Virgilio, che occupavano i due cola del 3° esametro e il primo piede dattilico del 4°, sono state espresse da Daniello con un'unica interrogativa (la 3ª nel testo tradotto) disposta nel 4° endecasillabo e nel primo emistichio del 5°, che ha cesura dopo accento di sesta accentuata dalla pausa²⁰. Metricamente il 4° e il 5° endecasillabo sono uniti da *enjambement*. Questa interrogativa è introdotta da un avverbio interrogativo: l'avverbio è una forma che non compariva nella sequenza dei nessi interrogativi usati da Virgilio. La struttura stessa di questa interrogativa è completamente diversa da quella presente nelle due proposizioni latine. Daniello ha usato un verbo impersonale (*si può*), un infinito con funzione di soggetto (*abondar*), che ha due determinazioni coordinate (*di bello e grasso armento, e di mandre*)²¹. Al primo sostantivo sono stati affiancati due epiteti (*bello e grasso*) inesistenti nel testo latino. L'infinito, che ha funzione di soggetto, è ricavato dal gerundivo (*habendo sit pecori*) della seconda delle due interrogative latine in esame, esplicitato nel senso di avere, *abbondare*²². Tale significato viene ad essere esteso ad entrambe quelle che erano nel testo latino due proposizioni e che sono confluite, qui, in un'unica interrogativa. A ricordo delle due proposizioni latine sono rimasti solo i due sostantivi (*armento e mandre*) che Daniello ha usato per tradurre, rispettivamente, *boum* (della quarta interrogativa latina) e *pecori* (della quinta). La traduzione della sintetica quinta interrogativa virgiliana (corrispondente alla 4ª di Daniello), che occupava il secondo ampio colon del 4° esametro, si dispiega in 5 b e nei tre endecasillabi che seguono.

Se si osserva il 5° endecasillabo si nota che Daniello ha coordinato in

²⁰ Benché per i versi volgari non si possa parlare, *strictu sensu*, di cesura, seguendo una prassi diffusa, mantengo questo termine per comodità di trattazione.

²¹ Nell'analisi della struttura delle proposizioni infinite soggette segue: L. RENZI - G. SALVI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*. II. *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*, Bologna 1991, pp. 483-485; 538-542.

²² L'interpretazione del gerundivo latino fornita da Daniello non è la sola possibile né, probabilmente, la più corretta. Mi limito a questa nota in questa sede.

asindeto questa interrogativa (che nel suo testo è la 4^a), alla precedente: benché il testo latino che Daniello leggeva presentasse la coordinazione realizzata con la congiunzione copulativa *atque*, come del resto tutti i codici del Cinquecento: la vulgata del testo virgiliano, infatti, presentava la congiunzione. La soluzione che Daniello ha adottato nella traduzione rivela notevole intuizione stilistica. Per pervenire a tale scelta Daniello deve essersi avvalso del commento di Pierio Valeriano²³: incluso negli *opera* sia *cum decem commentis* sia *cum XI commentariis*, non nell'edizione del Vellutello²⁴. Questo tratto esclude l'uso dell'edizione di Vellutello: Daniello si avvale sistematicamente (nel fare la traduzione, nonché il relativo commento) dei commenti presenti nell'edizione *cum XI commentariis* (in gran parte presenti nella precedente edizione *cum decem commentis*, assenti però nell'edizione di Vellutello).

Pierio Valeriano ha fatto alcune osservazioni interessanti al riguardo. Questo il suo commento:

Sit pecori atque apibus quanta experientia / Antiquiores omnes codices quos viderim Romanus quippe Oblongus, Vaticanae bibliothecae, Mediceus, et plerique alii versum hunc absque coniunctione atque ponunt, ut eo modo legatur absque synaloepha, quo etiam versus ille, Orchades, et alii et amara pausia baca [Georg. 2, 86]²⁵ et, Ter sunt conati imponere Pelio Ossam [Georg. 1, 281]²⁶ et, Stant et iuniperi, et castaneae hirsutae [Ecl. 7, 53]²⁷. ita in his codicibus

²³ Daniello e Valeriano si conoscevano? È possibile. Valeriano nacque a Belluno il 3 febbraio 1477, morì a Padova nel 1560. Sulla sua tomba fu posta un'epigrafe da Petrus Carrarius e Joannes Baptista Rota: gli stessi patavini che, nel 1565, la posero a Daniello. L'epigrafe è interamente riprodotta da G. GHILINI (*Teatro d'huomini letterati*, 1, Venezia 1647, p. 190). In tale epigrafe compare una significativa sottolineatura: [...] *Pieridas dum Pierius sectatur* [...], viene reso onore allo studioso con il riconoscimento che egli era stato fedele al nome che aveva voluto assumere! È probabile che Daniello e Valeriano partecipassero allo stesso ambiente culturale: potrebbero aver condiviso le proprie riflessioni sull'opera a cui in modo diverso entrambi faticavano.

²⁴ Infatti il lucchese né adottò, nel testo della propria edizione, la *castigatio* di Valeriano né la registrò nel suo commento latino.

²⁵ Nell'edizione curata da Geymonat, cit., si legge: *orchades et radii et amara pausia baca*. Con il termine *alii* il verso non regge, né metricamente né semanticamente. Si deve però rilevare che negli *Opera cum decem commentis*, in cui è riportato questo passo di Pierio Valeriano, compare la formula *radii*. Quindi per *alii* si deve pensare ad un errore tipografico.

²⁶ Questo verso si legge allo stesso modo nell'edizione Geymonat.

²⁷ Coincide con l'edizione Geymonat.

*scriptum est, Sit pecori, apibus quanta experientia parcis*²⁸. *Tamen et si nonnulli sunt ex eruditis, qui loco hoc tolli atque minime velint, ne ipso statim operis initio versus incipiant (quod aiunt) elanguescere. Sed enim hos mihi futuros aequiores puto, cum animadverterint Virgilium dictionem hanc ipsam pecori absque synaloepha saepius posuisse, ut in Bucolicis Et succus pecori, et lac subducitur agnis [Ecl. 3, 6]*²⁹. *In hoc ipso opere, Arcebis gravido pecori armentaque pasces [Georg. 3, 155]*³⁰ *Quibus fere omnibus in codicibus long. addita est que tantum particula, ut hoc loco legitur, Sit pecorique. Quod qui legerunt, cum encliticae non esse locum animadverterent, compositam coniunctionem illam inculcarunt, neque tamen hoc ita dixerim, ut prohibere velim ne unusquisque suo satis ingenio faciat*³¹.

L'emendazione di Valeriano (esposta nel commento dell'edizione che possiamo dire *usata* da Daniello) non è stata inserita nel testo latino: si può dire che Daniello è stato più avveduto, in questo caso, degli editori del tempo nell'adottare la soluzione più fedele al testo virgiliano.

È opportuno soffermarsi sulla struttura sintattica che Daniello ha conferito a questa interrogativa (che nel suo testo è la quarta) e considerarla nell'equilibrio complessivo della protasi. Daniello nella prima interrogativa (al v. 1), ha mantenuto la struttura della proposizione latina. Ha esteso, poi, alle tre interrogative che seguono la struttura della seconda interrogativa latina: verbo impersonale + proposizione infinitiva soggetto (nel testo latino si hanno solo gli infiniti: *vertere* e *adiungere*; e l'impersonale *conveniat*). Una proposizione così articolata nel testo virgiliano compariva una sola volta, nel testo di Daniello, al contrario, si forma la sequenza degli impersonali: *sia buono, si può, conviensi*, che hanno rispettivamente per soggetto *ararli* e *maritar: abundar, haver*: con le rispettive determinazioni. Daniello non ha rispettato la struttura del testo virgiliano: egli ha appiattito su un unico stilema sintattico la struttura della protasi.

Giunto all'ultima interrogativa Daniello ha realizzato un marcato iperbato³² con lo stacco tra l'aggettivo interrogativo (*quanta*) e i sostantivi

²⁸ Coincide con l'edizione Geymonat.

²⁹ Nell'edizione Geymonat si legge: *et succus pecori et lact subducitur agnis*, le varianti non hanno rilievo prosodico.

³⁰ Coincide con l'edizione Geymonat.

³¹ *Opera cum XI commentariis*, c. 53 v. Ho visionato numerose cinquecentine rilevando in tutte l'uso della congiunzione in Georg. 1, 4. Soltanto Valeriano, a quanto mi risulta, ha rilevato l'inopportunità della soluzione, motivando la sua *castigatio*. D'altro canto la singolarità della sua posizione emerge dalle sue stesse parole.

³² Era presente anche nel testo virgiliano un marcato iperbato giocato su altri ele-

da questo determinati (*experientia e arte*): tra i due elementi del nesso interrogativo (posti, rispettivamente, in apertura e in chiusura della proposizione) sono stati racchiusi tutti gli altri elementi della interrogativa; che è stata resa molto più complessa rispetto a come si presenta nel sobrio colon latino: *apibus quanta experientia parcis*. Il gusto per il periodare sostenuto e la subordinazione complessa è un tratto proprio della lingua letteraria cinquecentesca, ed è ben esemplificato da quest'ultima interrogativa: dapprima compare la locuzione preposizionale (*d'intorno al*), a cui segue il sostantivo (*governo*) inesistente nel testo latino e che Daniello ha introdotto per esprimere il significato che ha tratto dal testo. Si ha, quindi, l'indicazione delle *api* oggetto d'attenzione. Le *api* sono determinate con un attributo che regge due proposizioni implicite, poste in rapporto comparativo (che occupano, intero, il 7° endecasillabo). L'epiteto che determina le *api* non è l'unico in questo primo gruppo di versi³³: compaiono oltre a questo ben altri 4 epiteti (*celeste, bello e grasso, honorato*)³⁴. Però l'ampiezza con cui tale attributo è svolto gli conferisce, per altra via, il rilievo che nel testo virgiliano otteneva per la sua unicità. Infine si ha l'infinito (*haver*), il verbo impersonale (*conviensi*) e i due sostantivi (*experientia e arte*) usati per esprimere l'unico latino (*experientia*). Metricamente la parola *api* si trova in una posizione di rilievo nel verso³⁵: porta l'ictus principale di 6^a ed è collocata davanti alla cesura, che viene accentuata dal fatto che la parola che segue (*diligenti*) si proietta vigorosamente verso l'endecasillabo successivo a cui è legata dall'inarcatura. Questi quattro versi (dal verso 5 al verso 8) sono legati da *enjambement*.

5 a:

hinc canere incipiam.

diventa 9 b:

[...], *a cantar vengo.*

Il traduttore ha racchiuso e isolato nel verso finale i due concetti (rispettivamente nel primo e nel secondo emistichio), che risultano estranei al dettato principale: la dedica a Mecenate (che Virgilio poneva nel secondo colon del secondo esametro) e il modo della trattazione (da Virgilio

menti linguistici: *apibus...parcis*, posti rispettivamente in apertura e in chiusura del colon e della proposizione.

³³ Nel testo virgiliano *parcis* era l'unico epiteto presente nella prima sezione della protasi.

³⁴ Senza considerare *fertili e lieti* che hanno funzione predicativa.

³⁵ Il lessema *apibus* era molto evidenziato anche nel testo virgiliano, come si è visto precedentemente.

indicato in 5 A). Daniello ha eliminato, nella sua traduzione di 5 A, l'avverbio latino (*hinc*) e ha dato alla proposizione un andamento che è diverso da quello virgiliano. Il senso e il tono che Daniello ha fatto emergere in quest'ultimo emistichio, che ha il valore di una formula di transizione e ricorda le movenze proprie dei cantari, non deriva dal *canere* virgiliano ma dal gusto letterano cinquecentesco³⁶.

Anche nel suo insieme questo primo gruppo di nove versi, in sé unito e melodioso, ricorda l'andamento delle ottave dei cantari: la poesia epico-cavalleresca ha avuto proprio nel Cinquecento il più insigne rappresentante di questo genere, in Ariosto.

Metricamente questo gruppo di versi ha un andamento ritmico costante: sono tutti endecasillabi a maiore tranne i versi 4 e 8 che sono a minore. Il ritmo dell'endecasillabo nel Cinquecento è stato ormai fissato. Sotto la guida del Bembo, bandito l'uso del verso con ictus di 4^a e 7^a usato da Dante, divenne canonico l'endecasillabo a maiore con accento di 6^a; o quello a minore con accento di 4^a: e sono questi quelli che compaiono in Daniello³⁷. Ne risulta una musicalità fluente, armoniosa e ritmata. I due endecasillabi a minore sottolineano, con la variazione che producono nel ritmo, due momenti in diverso modo significativi della protasi. Col 4^o verso si passa ad indicare il contenuto della seconda coppia di libri. Con

³⁶ Lo stesso tono si coglie nel congedo della lettera ai lettori. Nei poemi epico-cavallereschi l'*io canto* (che deriva dal *cano* virgiliano [Aen. 1, 1]), che compare nelle *Stanze* del Poliziano prima ancora che nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, che sarà presente nella *Gerusalemme* del Tasso, ed era presente (con leggera variatio) nel poema del Boiardo, è uno degli elementi propri del proemio dei poemi epico-cavallereschi (Balduino, corso monografico '87/'88). Senonché il verbo virgiliano, così usato, acquista una fisionomia particolare: quella propria del genere epico-cavalleresco. L'*io canto* di Ariosto recupera il *cano* dell'*Eneide* e lo trasforma. Finora però si è parlato del *cano* dell'*Eneide*, nelle *Georgiche* si ha *hinc canere incipiam* e quest'espressione è diversa da quella del poema epico: se nell'*Eneide* prevale il valore dichiarativo, nelle *Georgiche* prevale il valore referenziale-descrittivo (Virgilio descrive il modo della trattazione dopo aver descritto il contenuto dell'opera). Daniello eliminando l'avverbio *hinc* stacca la proposizione dal contesto e la carica del valore tipico dei poemi epico-cavallereschi (applicando così alle *Georgiche* una forma elaborata a partire dall'*Eneide* e dando vita ad un bizzarro circolo).

³⁷ *Che, con ciò sia cosa che a formare il verso necessariamente si richiegga che nella quarta o nella sesta e nella decima sillaba siano sempre gli accenti, ogni volta che qualunque s'è l'una di queste due positure non gli ha, quello non è più verso, comunque poi si stiano le altre sillabe.* Nel volume di C. DIONISOTTI (a cura di), *P. Bembo. Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, Torino 1989⁴, p. 164.

l'8° si chiude la parte della protasi in cui, specificamente, si indica il contenuto dei 4 libri virgiliani. Daniello sapeva usare sapientemente l'endecasillabo.

Analisi semantica: per una corretta interpretazione di un luogo contro-verso.

Si avrà qui modo di rilevare come i commenti latini convergano oltre che nel commento che Daniello ha fatto alle *Georgiche*, anche nella sua traduzione. Daniello, infatti, si fece guidare dai filologi tardo-antichi ed umanisti per giungere ad una corretta interpretazione del testo latino, interpretazione che poi traspose in volgare.

Viene proposta ora l'analisi semantica della 4^a interrogativa di Daniello, dopo che se ne è vista la struttura metrico-sintattica. La quinta interrogativa virgiliana: (*atque*) *apibus quanta experientia parcis* è stata sostituita dalla complessa interrogativa: *quanta d'intorno / al governo de l'api diligenti / non meno in conservar, ch'a fare il mele, / haver conviensi experientia e arte*. In via preliminare è opportuno osservare che, nella sua traduzione, Daniello ha riferito con decisione l'*experientia* all'uomo, dopo che Negrisola la riferiva alle api e Foresi forse faceva altrettanto (benché il suo rifacimento risulti un po' ambiguo)³⁸. Una traduzione che pone l'accento sull'esperienza che le api stesse avrebbero non è accettabile, pur essendo linguisticamente possibile, perché contrasta col contesto stilistico e semantico e non rispetta il valore, ben preciso, che il lessema *experientia* (che indica la dottrina nata dall'uso) ha nel poema.

³⁸ A. M. NEGRISOLI, *La Georgica di Vergilio da M. Antonio Nigresoli Gentilhuorno Ferrarese tradotta in versi volgari sciolti* [...] Venezia 1543. Negrisola così traduce la quinta interrogativa della protasi: [...] e quanta isperienza/ nelle parche api si ritrovi [...]. BASTIANO FORESI (*Libro chiamato ambitione* Firenze 1485-1490?) diede questo rifacimento dei versi virgiliani: le dolci pecchie et loro ordine et leggie / la cui doctrina et nota experientia / ben contento farà qualunque leggie. / Le due traduzioni hanno però un valore diverso: la traduzione di Foresi è molto libera, così da non poter essere direttamente riconducibile al testo latino. Il secondo verso della terzina, inoltre, è ambiguo. Tenendo presente che si tratta dell'italiano del XV secolo che aveva molte durezza e forme il cui valore è dubbio, si hanno due possibilità. Se si conferisce al relativo un valore soggettivo allora è da intendere l'esperienza che le api stesse possiedono; se invece gli si dà un valore oggettivo allora si dovrà intendere la dottrina che già gli uomini hanno ai fini dell'allevamento delle api. In ogni caso questa traduzione è vaga: lo rivela questa incertezza interpretativa; non si tratta di una traduzione in cui venga rigidamente fissato un significato, com'è quella di Negrisola.

1. Le peculiarità della struttura metrico-stilistica della protasi sono già state lumeggiate e si è visto come Virgilio abbia conferito alle ultime tre interrogative una struttura molto calibrata, con sapiente variatio, in climax, di tre termini che sono molto vicini semanticamente (*cura... cultus... experientia*) per indicare la prassi dell'allevamento riferita a tipi diversi di animali: il bestiame grosso, il bestiame minuto e le piccolissime api (e si ha climax discendente). Virgilio insisteva sull'opera e sul lavoro dell'uomo nella insistita e accurata successione dei sostantivi: *cura... cultus... experientia*, tre sinonimi che sottolineano aspetti diversi, con la specifica sfumatura che è propria di ciascun termine, che caratterizzano l'attività dell'allevatore. Non si può presumere a questo punto un passaggio dall'attività dell'uomo, che Virgilio intendeva mettere in rilievo, a quella delle api.

2. La parola *experientia*, inoltre, ha un valore tematico notevole all'interno dell'opera. È parola tematica all'interno di uno dei filoni di cui è intessuto il testo, precisamente quello che converge nella digressione sulla *teodicea del lavoro* (Georg. 1, 118-146): Virgilio vi svolgeva il tema del lavoro umano e del suo significato da un punto di vista esistenziale. La prospettiva di Virgilio (singolare e non pienamente colta da Daniello) sarà illustrata in seguito³⁹.

Il termine *experientia* (e si tratta di *hominum experientia*) si trova accostato al termine *ars* (Georg. 4, 315-316):

*Quis deus hanc, Musae, quis nobis extudit artem?
unde nova ingressus hominum experientia cepit?*

Tali versi sono collocati dopo che Virgilio ha descritto il modo di far rinascere uno sciame d'api che era stato completamente distrutto; è racchiusa in essi la domanda sull'origine di una nuova conoscenza umana: l'origine è divina; seguirà quindi la narrazione mitologica della rivelazione della *bugonia* che la ninfa Cirene fa al figlio Aristeo. In questo specifico contesto il termine *experientia* si riallaccia, da un lato, proprio all'allevamento delle api; dall'altro agli uomini e alla fatica umana (espressa nel *luctus Aristaei*). Questo contesto rivela il significato da dare al termine *experientia* anche nella protasi.

Ritorno a Georg. 1, 4. Quanto al nesso *apibus parcis* dovrà essere inteso come dativo con valore finale (esattamente come nella proposizione immediatamente precedente), ritengo con Heyne e Wagner, si debba intendere *apibus habendis necessaria sit*.

Rileggendo ora l'interrogativa (*atque*) *apibus quanta experientia parcis* se ne sente la pregnanza e il valore: *quanta esperienza per avere le parche api*. Si sente quasi il peso della fatica con cui si scoprì la *bugonia*: dono degli dèi e nel contempo frutto della ricerca umana. Il significato appena indicato non è però l'unico possibile. Forse è evocata anche l'esperienza che le api stesse possiedono (anche Ruaeus sentì questo significato, però cautamente lo presentò come ipotesi⁴⁰): di certo è presente nella proposizione un riguardo particolare per le api, apostrofate con un epiteto eticamente connotato, più adatto agli uomini che agli animali. Certamente si ha un gioco ossimorico accentuato dagli aggettivi. Da un lato *quanta experientia*, dall'altro *apibus parcis*: la maggiore esperienza è connessa con gli animaletti più piccoli e frugali. Un significato non esclude l'altro. Questa proposizione volutamente è vaga: cioè aperta a più interpretazioni. È questo un tratto della lingua poetica virgiliana: le parole non colpiscono direttamente e in maniera univoca l'oggetto. Tutto ciò però è ben lungi dal creare confusione: i termini sono precisi, anche tecnicamente appropriati, ma nel contempo (per dirlo con le parole di Armando Salvatore) promanano numerosi riflessi semantici⁴¹.

In questo punto, in modo particolare, Daniello ha rivelato la sua totale autonomia dai traduttori che erano venuti prima di lui: anche se Daniello conosceva le altre traduzioni se ne discostò, ancorando l'interpretazione dell'opera virgiliana ai commenti umanistici e tardo-antichi, oltre che ad una personale esperienza di lettura.

3. L'analisi di alcuni lessemi permetterà di valutare il rapporto di Daniello con i commenti latini.

3.1. Il lessema *experientia* è così spiegato da Servio: *Usu nata doctrina. Il*

⁴⁰ Queste le sue parole, espresse nella nota a Georg. 1, 4: *Practer interpretationem jam traditam afferri potest haec altera: Dicam quae sit apum experientia, prudentia, ingenium, ars quaedam, non usu quidem comparata, sed ingenita.* C. RUAEUS, *Opera*, I, Bassani, 1826, p. 69.

⁴¹ Sono interessanti le osservazioni di A. Salvatore: *Non è il singolo vocabolo che va considerato, bensì il vocabolo quale elemento di un contesto linguistico entro il quale si potenzia di sempre nuove connotazioni semantiche*, e sottolinea come Virgilio ottenga effetti sorprendenti mediante l'accostamento inusitato di parole comuni, le quali al di sopra dell'accezione normale ne rivelano spesso una seconda, e continua: *Tocchiamo qui uno dei punti più significativi della "poeticità" della lingua di Virgilio e dei numerosi riflessi semantici che da essa promanano. Il lettore si trova continuamente dinanzi a delicati e non sempre chiaramente risolvibili problemi esegetici.* A. SALVATORE, s. v. *Georgiche*, 7. *La lingua*, *Enciclopedia Virgiliana*, II, Roma 1985, pp. 693-694.

commento di Servio è riportato negli *Opera cum decem commentis* [c. 105 r.] come pure da Vellutello nella forma “*Usu natura doctrina*”. Non si capisce il senso di queste parole che non sono quelle di Servio, quanto invece l’esito di un errore del copista⁴². Negli *Opera cum XI commentariis* (1537 e 1544) è presente la lezione corretta. Questo errore esclude le due edizioni latrici della lezione erronea. La comprensione dell’esatto valore semantico del lessema *experientia* (che portò Daniello a distaccarsi dalle traduzioni precedenti) si può spiegare con la corretta conoscenza della glossa di Servio. Frattanto il cerchio si è stretto intorno agli *Opera cum XI commentariis*, edizione filologicamente più corretta delle precedenti.

Quanto agli altri commentatori, Mancinello fornì un’ampia spiegazione del lessema *experientia*:

*Experientia. / cognitio seu ars et doctrina, nullo docente, per usum reperta. Manilius li. i. [v. 61] Per varios usus artem experientia fecit. Exemplo monstrante viam. Experientia est cognitio singularium. ars vero universalium, ut docet philosophus lib. i. Metaphisicorum qui etiam li. ii. physicorum inquit, ab experientia particularium accipimus universalium scientiam*⁴³.

Ascensio, invece, offriva una interpretazione ambigua: *quanta experientia idest quantum experimentum ex industria naturali sit apibus parcis*. La Marotta, giustamente, indica Ascensio come probabile fonte della traduzione del Foresi⁴⁴. Daniello, però, non si è lasciato fuorviare da Ascensio.

Il nesso *quanta experientia* nel testo tradotto è sostituito da *quanta... experientia e arte*. Virgilio usava un solo sostantivo, Daniello nel porne due

⁴² Errore pervicace, se anche CLORINDA MAROTTA (*Saggio su alcune traduzioni italiane delle Georgiche di Virgilio*, Palermo 1934, p. 28) dice: alla parola “*experientia*” Servio annota semplicemente così: “*usu, natura, doctrina*”.

⁴³ Anche per Mancinello (come per Daniello) il *philosophus*, naturalmente, era Aristotele. Giovanni Reale traduce esattamente così il passo aristotelico: *l’esperienza è conoscenza dei particolari, mentre l’arte è conoscenza degli universali* (ARISTOTELE, *La Metafisica*, trad. di G. REALE, I, Napoli 1978, p. 104). Più controverso il passo della *Fisica*. A. RUSSO (ARISTOTELE, *Opere*, Bari 1983, III, *Fisica, Del cielo*, p. 182) traduce: *quando, infatti, gli si presenta il particolare, egli conosce in un certo senso, l’universale che è presente in quel particolare*. H. CARTERON, invece, traduce così, *quand, en effet, une chose particulière est donnée, c’est en quelque manière par le général qu’ on connaît le particulier*. (ARISTOTELE, *Physique*, II, Paris 1961, p. 82).

⁴⁴ C. MAROTTA, *Saggio...*, cit., p. 28.

ha recuperato il termine che Virgilio aveva accostato ad *experientia* nel 4° libro, ai versi 315-316: benché si sia allontanato dall'essenzialità del testo lo ha fatto recuperando un accostamento virgiliano⁴⁵.

Il sottinteso *necessaria sit* è esplicitato da: *haver conviensi*.

Tra i vari significati che può avere il dativo finale *apibus* [*habendis*] Daniello ha optato per il seguente: *d'intorno al governo de l'api*. Il traduttore, come Heyne e Wagner, ha fatto riferimento in modo esplicito e corretto all'esperienza che bisogna avere per allevare le api. Egli ha usato in questa interrogativa il termine *governo* all'interno della complessa locuzione *d'intorno al governo de l'api* ma ha completamente tralasciato il graduato gioco di sfumature di Virgilio che, nel complesso equilibrio della protasi, poneva in climax ascendente i tre tennini *cura... cultus... experientia*.

3.II. L'epiteto *parcis* nella traduzione è stato espresso con un attributo, in funzione predicativa, che regge due infinitive poste in rapporto comparativo: *diligenti non meno in conservar, ch' a fare il mele*. Daniello, in pratica, nella sua traduzione ha spiegato il significato dell'attributo riferito alle api. Per fare ciò si è avvalso dei commenti. Così Servio spiegava il lessema: *Parcis. / Aut servatricibus frugum, aut frugi, quae mella custodiunt*⁴⁶. Emerge chiaramente come Daniello attingesse dai commenti in latino. Di tali commenti si avvalse sia per tradurre il testo virgiliano, sia per chiosarlo. Nel commento, infatti, si legge: *le api diligenti non meno in conservar, che fare il MELE* [Daniello ripropone spesso nel corso del commento la propria traduzione], *conciosia che non lo divorano e consumano, ma con diligentia conservano e custodiscono*. Il commentatore a cui Daniello si accostava in maniera preferenziale era Servio, come si può notare anche in questo caso specifico.

3.III. Nell'ultimo verso si ha il nesso: *Mecenate horrorato* in sostituzione del semplice *Maecenas*. Servio fece questo commento in merito alla dedica a Mecenate: *Et hi libri didascalici sunt. Unde necesse est ut ad aliquem scribantur. Nam praeceptum et doctoris et discipuli personam requirit. Unde ad Mecoenatem scribit: sicut Hesiodus ad Persen: Lucretius ad Memmium*. Daniello gli faceva eco nel suo commento: *o MECENATE al qual egli la presente opera,*

⁴⁵ Anche se tale accostamento ha radici più antiche ed era stato ampiamente svolto da Aristotele, nei passi che Mancinello ha citato.

⁴⁶ Mancinello: *Parcis./conservatricibus et tenacibus*. Ascensio: *parcis quae scilicet inventis abstinent, et in medium reponunt*. Ascensio riecheggiava, nella sua spiegazione, il verso virgiliano: [...] *et in medium quaesita reponunt* [Georg. 4, 157].

come *Hesiodo al fratel Persa indirizza*. Non stupisce che *Mecenate* sia divenuto *honorato*. Il Mecenatismo nel Cinquecento si presentava come una realtà da cui non si può prescindere quando si considera la vita dei vari letterati: in quest'epiteto si sente riflesso il costume di un secolo. Si conclude la protasi con la principale: *a cantar vengo*, con cui Daniello ha tradotto: *hinc canere incipiam*. Si è già visto lo stile di questa proposizione.

Sistematicamente, nel corso di tutta questa sua opera, Daniello ha utilizzato i commenti latini secondo le modalità emerse dagli esempi precedenti.

Il pensiero di Daniello.

Le osservazioni precedenti hanno evidenziato il rapporto di Daniello, reso palese dal suo commento, con gli esegeti latini (tardo-antichi ed umanisti) che gli ha consentito sia di realizzare una felice traduzione del testo virgiliano, sia di prendere le distanze dai traduttori che lo avevano preceduto. Giunti a tal punto onde evitare di comunicare immagini distorte è necessario, e doveroso, fornire ulteriori indicazioni: in quanto (per quanto possa apparire paradossale) questa pregevole traduzione si accompagna ad una comprensione alquanto parziale ed inadeguata del messaggio virgiliano. È opportuno soffermarsi su questo aspetto.

1. Lettera a Lunardo Mocenigo.

1.I. Daniello ha espresso il proprio pensiero oltre che nel commento anche nelle due lettere che premise alla sua traduzione: la lettera ai lettori e la lettera a Lunardo Mocenigo, il nobile veneziano a cui Daniello aveva dedicato la traduzione. Entrambi questi testi sono estremamente interessanti. Nella lettera con cui dedicò l'opera al nobile veneziano, Daniello celebrò il valore dell'agricoltura riecheggiando motivi svolti da Virgilio. Sennonché Daniello non riuscì a cogliere il messaggio di Virgilio e finì per esprimere solo il proprio pensiero. Ma vediamo la sua riflessione.

Nella lettera al Mocenigo Daniello celebrava la nobiltà dell'agricoltura dimostrandone l'antichità (*se vero è che tanto più nobile una cosa si reputi, quanto ella anchora è più antica*)⁴⁷, ricordando che, se è convenevole che le più nobili cose siano anchora da gli uomini più nobili essercitate⁴⁸, esercitarono l'agricoltura *nobilissimi senatori e altissimi re*. Daniello, poi, si dilungava a parlare della cacciata dell'uomo *da gli ameni, vaghi, e d'eterna primavera vestiti giardi-*

⁴⁷ B. DANIELLO, *La Georgica...*, cit., c a ii v., lettera a Lunardo Mocenigo.

⁴⁸ *Ibidem*.

ni del cielo⁴⁹ in seguito alla quale il *primo nostro parente* [...] *agricoltore divenne*⁵⁰; egli collegava alla disubbidienza dell'uomo e alla sua cacciata dal paradiso terrestre la sua nuova dimensione di vita, nella quale si inseriva il lavoro: essa ne era la conseguenza, frutto diretto del castigo divino. Si è lontani dal pensiero di Virgilio: *In Virgilio, invece, il Padre vuole eliminare il "torpor", che sembra di per sé un male, una condizione di inferiorità, non punire una colpa*⁵¹. È il concetto chiave di questa epopea dell'ergon che viene espresso nella *teodicea del lavoro* (Georg. 1, 118-146). Per Virgilio la nuova dimensione di vita, in cui l'uomo si trovò uscendo dall'età dell'oro, permise all'uomo di realizzarsi come uomo; ed era questo ciò che voleva il Padre degli Dèi e degli uomini.

Daniello, poco attento al messaggio sapienziale di Virgilio, sistematicamente presentò i tòpoi della religiosità e della cultura pagana *traducendoli* nei termini cari alla religiosità e alla cultura cattolica del suo tempo ai quali egli li assimilò⁵²

2. *Commento alle Georgiche*⁵³

Non è stato possibile scindere l'analisi della traduzione da una parallela analisi del commento, il quale (nelle intenzioni dell'autore) doveva esserne parte inscindibile. Il commento, graficamente, occupa nello specchio della carta la sezione di destra (quella di sinistra essendo riservata al testo tradotto) ma può giungere ad occupare l'intera pagina, diposto su un'unica colonna. L'originale latino non compare.

Daniello nel suo commento ha svolto anche il suo personale pensiero. La parte del testo di detto commento che più riflette il pensiero di Daniello è caratterizzata da due tratti significativi: un marcato aristotelismo e l'ampio uso di citazioni tratte dalle *Georgiche* stesse (questo aspetto rivela la sua competenza metodologica⁵⁴ e una reale e personale conoscenza dell'opera).

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ A. LA PENNA, *Il canto...*, cit., p. 77.

⁵² Altro esempio significativo compare a c. a ii v., lettera a Lunardo Mocenigo, ove Daniello affermò che Bacco altri non era che il patriarca Noè: *Ritrovò Noè (il quale sotto il nome di Bacco e di Lio celebrò l'antica età e per Dio adorò) l'uso di potare e di coltivare le viti e di fare il vino*. L'assimilazione è resa possibile dalla lettura in chiave evermeristica del mito.

⁵³ Il commento di Daniello fu pubblicato solo con le prime due edizioni della traduzione (Venezia 1545 e 1549).

⁵⁴ Competenza metodologica che è anche esperienza: Daniello ha realizzato un commento a Dante e Petrarca.

L'aristotelismo era un elemento proprio del pensiero di Daniello ed era in piena armonia con la diffusione delle opere e del pensiero di Aristotele, che segna il Rinascimento intorno alla metà del XVI secolo, in particolare a Venezia e a Padova. In positivo questa impostazione dava a Daniello la possibilità di cogliere la profonda razionalità che scorre nell'opera virgiliana a livello sia strutturale che contenutistico. Senonché il pensiero di Aristotele (Daniello lo nomina spesso) diveniva, nelle mani del traduttore, l'impropria chiave di lettura del pensiero di Virgilio. La razionalità, o almeno un certo razionalismo, erano presenti nel pensiero di Virgilio georgico. Virgilio, però, era legato non tanto ad Aristotele quanto a Lucrezio, quindi all'epicurea dottrina degli atomi, alla filosofia intesa come conoscenza della natura, capace di dimostrare come tutto obbedisca a leggi precise e inviolabili e di liberare da superstiziose credenze, da falsi timori perché rivelava le *rerum causae*. I nessi causali erano ben presenti a Virgilio.

Daniello aveva, dunque, una base filosofica diversa da quella di Virgilio; ma non tanto questo è rilevante, quanto il fatto che Daniello era molto più subordinato di Virgilio agli schemi filosofici. La razionalità era *una* delle componenti del sentire di Virgilio, non l'unica; in Virgilio era vivo anche il *pathos*: il suo animo sapeva far vibrare note diversificate. È possibile cogliere le ripercussioni delle due diverse impostazioni in particolare in relazione al mito⁵⁵.

Torniamo a Daniello per cogliere la strutturazione complessiva del suo commento e per esaminarne alcuni passaggi.

2.1. Nella lettera BERNARDINO DANIELLO A I LETTORI il lucchese aveva sottolineato il *bellissimo e divinissimo ordine* che Virgilio osserva nel *legamento d'uno con altro libro* e si riservava di illustrarlo in altra sede: *come a pieno ne la spositione dirassi*. La sede a ciò preposta era il commento ed infatti Daniello nel commento esordì riproponendo le proprie parole: *Bellissimo veramente e meravigliosissimo ordine è quello che osserva il nostro divino Poeta ne la presente opera*⁵⁶. Per Daniello l'ordine che Virgilio ha seguito nel *legamento d'uno con altro libro* è l'ordine naturale delle cose: che vanno dai corpi semplici a quelli via via più complessi, cosicché dapprima Virgilio ha trattato le erbe, poi le piante, poi gli animali bruti, infine le api, che sono *quasi animali rationali*. Daniello svolse ampiamente la propria riflessione che egli sostanzio

⁵⁵ Se il rapporto con la mitologia era estremamente complesso nello stesso Virgilio, molto profonda era invece la *pietas* del grande latino.

⁵⁶ B. DANIELLO, *La Georgica...*, cit. c. 1 r., lettera ai lettori.

inserendo, con discrezione, la citazione di alcuni versi (da lui tradotti) tratti dai diversi libri delle *Georgiche*.

Faceva sperare qualcosa di più la forte sottolineatura di Daniello in merito al *bellissimo e meravigliosissimo ordine* del poema virgiliano! La struttura, complessa ed equilibrata, delle *Georgiche* è uno dei tratti fondamentali del poema, ma Daniello (che pure lo rilevò) non ne colse il reale significato⁵⁷. Egli, infatti, ha evidenziato una delle componenti della struttura dell'opera: indubbiamente la successione nella trattazione coincide con quella indicata da Daniello. L'unità dell'opera virgiliana, però, è più profonda e complessa, coinvolge il contenuto di pensiero: il messaggio sapienziale di Virgilio, infatti, pur dispiegandosi nel corso dell'intera trattazione conosce un crescendo che raggiunge l'apice nel 4° libro. Ma nel testo tradotto l'aspetto sapienziale non colto, è stato accantonato: l'opera acquistava valore per i suoi insegnamenti relativi all'agricoltura e si accingeva ad essere presentata come un trattato agricolo, un poema didascalico contrassegnato da varie digressioni. Daniello con la lettura che fornì dell'unità dell'opera ha espresso il naturalismo filosofico del suo tempo; come pure l'entusiasmo del filosofo che ha ritrovato nell'opera classica un riscontro alla filosofia della natura che è stata una faticosa conquista del Rinascimento. Di fronte a questa scoperta Daniello ha lasciato perdere i commentatori per fare sentire la sua propria voce e quella del suo tempo.

2.II. Daniello, conclusa la riflessione sull'*ordine* dell'opera, nel prosieguo del suo commento ritornò ad attingere dai commentatori. Fornì così un'ulteriore spiegazione (sempre di carattere fisico-naturalistico) relativa alla ripartizione della materia in 4 libri. Daniello continuò illustrando il rapporto tra la protasi e l'opera: *In questi primi versi, adunque, propone non pur quello che in esso primo libro trattare intende, ma e ne' rimanenti anchora*. Daniello, pertanto, aveva chiaro uno dei valori della protasi virgiliana; grazie a Servio che con più precisione diceva: *Et sciendum quatuor primis versibus textum*

⁵⁷ La Penna a proposito della struttura delle *Georgiche* afferma: *Uno svolgimento puramente didascalico del poema difficilmente avrebbe potuto esprimerne tutto il senso ideologico. Ma Virgilio poteva approfittare dei proemi e dei pezzi finali di ciascun libro, ai quali, recentemente, Lucrezio aveva dato uno sviluppo nuovo; inoltre egli moltiplicò le digressioni, ma nello stesso tempo si preoccupò di legarle profondamente all'opera affidando loro l'espressione più ampia e più esplicita dei motivi ideali, di togliere loro il carattere esornativo [...] l'opera che ne venne fuori, carica di digressioni eppure generalmente armonica, era, anche dal punto di vista architettonico, qualche cosa di veramente nuovo (Il canto.... cit., p. 103).*

sequentium quatuor librorum per ordinem contineri. In merito alla protasi Daniello precisava: *così rendendosi gli auditori ammaestrati dimostrando loro brevemente quello ch'egli sia per trattare, e attenti promettendo di dire cose utili e giovevoli*. Mancinello dedicava una parte del commento alla descrizione della struttura che il proemio doveva avere; col proemio *benevolum attentum et docilem fecerimus* [sc. auditorem] [...] *attentum vero et docilem quia breviter et dilucide summam rei, de qua conoscere debeat, indicat*. Nella precisazione di Daniello (sul contenuto: costituito da *cose utili e giovevoli*) rifluì la riflessione di Ascensio, in cui egli presentava le *Georgiche* come l'opera in cui Virgilio *tametsi delectet* [...] *plus tamen prodest*. Ascensio nel suo commento aveva svolto un'ampia riflessione sull'utile e il dilettevole nell'arte, a cui avrebbe dovuto attenersi ogni autore nelle proprie opere. Era già presente in Ascensio quella concezione etica e pedagogica dell'arte (che si affermò nel Rinascimento tardo) che infrenava il libero slancio creativo: Ascensio la attribuì anche a Virgilio. Egli, infatti, affermava che nella sua opera *Maro noster perquam anxie observavit* i precetti che *lui*, Ascensio, aveva illustrato. In realtà il profondo *ethos* di Virgilio, frutto di personale conquista, vissuto e sofferto, è estraneo a simili dichiarazioni programmatiche.

2. III. Nella parte del commento relativa al mito di Proteo Daniello aveva ampiamente svolto una riflessione di carattere filosofico. Egli (commentando le *Georgiche*) affermava la netta superiorità di Aristotele (che indicava come *huomo veramente d'acuto e divinissimo ingegno*⁵⁸) rispetto ai *primi antichi filosofi*⁵⁹. Dopo essersi soffermato sulla dottrina empedoclea degli elementi (acqua, aria, terra e fuoco, intesi come principi delle cose) e sulla distinzione tra corpi semplici e composti, Daniello concludeva che i *primi antichi filosofi* (per i quali gli elementi erano i principi da cui tutte le altre cose traevano la propria origine) erano stati superati da Aristotele, il quale affermava che gli elementi in realtà non erano i principi primi delle cose, ma a loro volta erano costituiti da due principi: la materia e la forma. Daniello, legato da un punto di vista filosofico ad Aristotele, aderiva alla distinzione aristotelica tra la materia (virtù che patisce) e la forma (virtù che opera).

Ecco allora come (secondo Daniello) Proteo era stato introdotto nel racconto da Virgilio: *Volendo adunque il giudizioso poeta far nascere de buoi l'api, ci dimostra che Protheo (il qual per la virtù operante si prende) in tante e sì diverse forme si tramuta, e poscia finalmente nel suo esser di prima ritorna*⁶⁰. Il mito di Proteo viene presentato come una metafora del perenne trasfor-

⁵⁸ B. DANIELLO, *La Georgica*..., cit., c. 99 v.

⁵⁹ *Idem*, c. 99 r.

⁶⁰ B. DANIELLO, *La Georgica*..., cit., c. 100 r.

marsi della materia grazie alla virtù operante: una figurazione della teoria filosofica esposta. Benché Daniello citi Aristotele, il pensiero dell'antico filosofo applicato al mito di Proteo sembra avvolto nell'eco delle rinascimentali dottrine alchemico pitagoriche. L'altra possibilità interpretativa che Daniello fornì ci riconduce ad una lettura di tipo evemeristico: *Fu costui* [sc. Proteo] *grandissimo indovino e, a forza da Agammenone costretto, predisse le cose future. Onde qui dal poeta è introdotto a rivelare per forza ad Aristeo onde la cagione de le di lui adversità proceda*⁶¹. È significativa, sotto vari aspetti, la lettura che Daniello diede del mito di Proteo, descritto da Virgilio nelle *Georgiche*. Nel primo caso il mito (di cui è data una interpretazione fisica) viene razionalizzato, nel secondo esso viene ricondotto ad una realtà umana: nessuna traccia della *pietas* che faceva vibrare i versi virgiliani⁶².

Il Cinquecento che recuperava la cultura classica non poteva prescindere dalla elaborazione culturale del proprio tempo, ci si trova di fronte ad uno dei problemi che il Rinascimento si trovò ad affrontare: il problema era come poter parlare di dèi e di miti a cui non si credeva, quando la

⁶¹ *Idem*, c. 99 r

⁶² La lettura del mito di Proteo fornita da Daniello non è la sola presente nel Cinquecento. Filippo Venuti (nella sua *traduzione* e commento delle *Georgiche*), ad esempio, presenta il mito di Proteo come una metafora che raffigura la difficoltà implicita nella ricerca del vero. Venuti diede una lettura sapienziale del mito che rivela la sua diversa formazione culturale, nella quale è dominante l'illustre tradizione fiorentina e toscana. Venuti, originario di Cortona (attivo a Venezia al pari di Daniello), si differenziava, quindi, dal lucchese; né è privo di conseguenze il fatto che egli abbia operato nella seconda metà del XVI secolo, contrassegnata dalla diffusione di una preoccupazione morale (sia nella cultura che nella spiritualità) che la prima metà del secolo ignora. Il mito di Proteo è presente anche nell'opera di V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Venezia 1556 (pubblicata presso l'editore Marcolini). L'opera è ora disponibile anche nell'edizione curata da G. AUZZAS F. MARTIGNAGO, M. PASTORE STOCCHI, P. RIGO, Vicenza 1996. Cartari (cit., p. 228) raffigura il mito di Proteo avvalendosi della descrizione fatta da Omero (nell'*Odissea*) e da Virgilio (nelle *Georgiche*) come viene precisato dai curatori (*ivi*, p. 547). Benché Cartari (Reggio Emilia 1531 circa - 1587 circa) operi nell'ambito della corte estense, le sue opere vengono pubblicate a Venezia, dall'editore Marcolini (stampatore ufficiale dell'*Accademia Pellegrina*). L'opera di Cartari presenta diversi motivi di interesse. Permette, ad esempio, di rilevare la conoscenza che l'autore aveva del poema georgico; in più punti della sua opera compaiono forti allusioni a questo testo virgiliano, che Cartari cita esplicitamente (*ivi*, p. 223): quando svolge il mito di Nettuno, egli indica quest'opera come l'*Agricoltura di Virgilio*. È un aspetto interessante perché avvalorava l'ipotesi di una significativa diffusione della conoscenza del poema georgico nel Cinquecento.

religione cattolica era dominante e con i rigori dell'inquisizione bisognava già iniziare a fare i conti. In questo confronto di culture diverse, del passato e del proprio presente, si ebbero soluzioni diversificate. Daniello sembra aderire, in particolare, alla prassi dell'assimilazione, che identifica le figure mitologiche pagane con figure storiche (o storicamente verosimili), soluzione resa possibile da una interpretazione evemeristica del mito. Egli sembra sentire la necessità di giustificare il mito: razionalizzandolo oppure rendendolo storicamente verosimile⁶³.

Dietro questo atteggiamento di Daniello, ancora una volta si riconoscono i tratti (in questo caso problematici) propri del nostro Rinascimento. Come si concilia la razionalità insita nella realtà (che l'uomo può capire e penetrare), con le forze che questa razionalità stravolgono? Oppure, come si concilia la grandezza riscoperta dell'uomo, col divino che gli è maggiore⁶⁴? Virgilio un equilibrio lo aveva trovato. Daniello era troppo immerso nella sua prospettiva

⁶³ M. PASTORE STOCCHI nel saggio *Disegno queste immagini con la penna* (introduttivo alla già citata edizione dell'opera di Cartari) svolge il complesso tema del rapporto con il mito in momenti storici diversi da quello in cui il mito stesso è stato elaborato. Lo studioso rileva che frequentemente (quando il mito viene riattualizzato in un contesto storico-culturale diverso da quello d'origine) si approda ad una interpretazione storico-evemeristica, fisica o morale (*ivi*, pp. X-XI); egli sottolinea, altresì, la possibilità di un approccio di tipo storico, che intravede nell'opera di Cartari. Sempre sul tema della lettura umanistico-rinascimentale del mito si veda G. M. ANSELMINI, L. AVELLINI, E. RAIMONDI, *Il Rinascimento padano*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia. II. L'età moderna*, Torino 1988. Gli autori evidenziano come una lettura umanistica del mito (che riveli rispetto e attenzione nei confronti del mito stesso, cosicché esso viene ad essere recepito non come un semplice *pretesto narrativo*, ma come *veicolo del sapere* di cui si ribadisce il valore gnoseologico) sia un tratto proprio dell'Umanesimo bolognese, che lo attinge alla tradizione fiorentino-toscana.

⁶⁴ Per Chabod il problema si imposta così: *come conciliare tutte queste forze diversamente agenti, uomo, natura, Dio?* Continua dicendo: *Umanità razionale e naturalismo deterministico si incrociano così ad ogni momento. E vi si sovrappone la Provvidenza divina [...]*; in merito alla quale precedentemente diceva: *che nessuno si sogna di negare*, che però non si sa definire, né collocare, e alla quale non si sa rapportarsi: F. CHABOD, *Il Rinascimento*, in A. PRANDI (a cura di), *Interpretazioni del Rinascimento*, Bologna 1971, pp. 74-75. Nell'ideologia rinascimentale c'è, pertanto, una forte tensione drammatica: la conclamata fede nella libertà e nella creatività dell'uomo e l'entusiastico sentimento del suo demiurgismo, si scontrano per tutto il Rinascimento con la realtà, imponderabile e capricciosa, di forze che trascendono le capacità umane e ne segnano drasticamente i limiti. Nell'estrema instabilità dell'equilibrio tra queste forze contrapposte si può intravedere uno dei grossi nodi irrisolti dell'ideologia rinascimentale.

e questo equilibrio gli sfuggì; ciò ha fatto sì che egli sovrapponesse la sua propria prospettiva a quella di Virgilio. La prospettiva di Daniello si caratterizza per l'eliminazione di uno dei termini della questione: la componente irrazionale. Al di là del caso specifico di Daniello, nel Rinascimento non si riuscì a trovare un equilibrio solido tra queste diverse realtà: la contraddittorietà, già presente nel pieno Rinascimento, esplose nel Manierismo segnandone la fine.

Sono stati esaminati singoli tratti felici della traduzione di Daniello. Poco si è visto del suo commento. Daniello programmaticamente volgeva la propria attenzione, in particolare, al valore semantico del testo: la sua traduzione, infatti, (come le altre del suo tempo) doveva fronteggiare il desiderio di accedere ai testi classici (e alla sapienza in essi racchiusa) di coloro *i quali, da diverse cure e maneggi impediti, non hanno ne la loro primiera età potuto né a la greca, né a la latina favella dar opera, e perciò poca o niuna cognitione così di quella, come di questa, hebbero giamai*⁶⁵. Al termine di questa breve analisi del lavoro di Daniello si deve però affermare che questi obiettivi sono stati raggiunti solo in parte: Daniello, più o meno consapevolmente, ha sovrapposto il proprio pensiero e la sua propria cultura (conforme a quella del suo tempo, nella quale egli era bene integrato) al pensiero e alla cultura di Virgilio, riuscendo ad esprimere solo in parte l'universo virgiliano. La lettura che Daniello fece dell'opera virgiliana ha espresso con la lingua, con lo stile e con il ritmo, la cultura propria del suo tempo: con la religiosità e con il naturalismo filosofico che gli era proprio; ha espresso altresì l'entusiasmo del filosofo che ritrovava nell'opera classica un riscontro alla filosofia della natura che era una faticosa conquista del Rinascimento. Di fronte a questa scoperta Daniello lasciò perdere i commentatori per far sentire la sua propria voce e quella del suo tempo. Daniello non si pose in ascolto di ciò che Virgilio volle dirci attraverso la sua opera, ma evidenziò ciò che era conforme al suo pensiero, talvolta forzando il testo. Questo, naturalmente, avvenne più nel commento (ove l'autore aveva maggiore possibilità di esprimersi) che nella traduzione. Il congedo della lettera ai lettori sintetizza bene il costante processo di assimilazione e la direzione univoca verso cui Daniello orientò la lettura del poema virgiliano: *tempo hoggimai mi pare che voi, o lettori, ascoltiate quello che Virgilio divenuto thoscano de l'agricoltura ragiona*⁶⁶. Tra le mani di Daniello le *Georgiche* hanno rivelato il loro significato naturalistico, importantissimo, innovativo già in Virgilio, ma non era questo l'unico significato dell'opera. Il poema finì

⁶⁵ B. DANIELLO, *La Georgica*..., cit., c. b ii r., lettera ai lettori.

⁶⁶ *Idem*, c. b iii r. È opportuno sottolineare che Daniello con le sue parole volle

con l'acquistare valore per i suoi insegnamenti relativi all'agricoltura e si accinse ad essere presentato come un trattato agricolo, un poema didascalico in cui comparivano varie digressioni: tacitamente l'aspetto sapienziale, non colto, veniva accantonato⁶⁷.

riecheggiare il verso (Georg, 2, 176) con cui Virgilio rinviava ad Esiodo: *Ascraeumque cano Romana per oppida carmen*. Se Virgilio cantò *Romana per oppida l'Ascraeum carmen*, Daniello riteneva di aver reso *thoscano* il poema di Virgilio.

⁶⁷ Una più ampia analisi del commento e della traduzione di Daniello permetterebbe di argomentare meglio queste conclusioni. In questa sede è interessante sottolineare velocemente gli aspetti che avvicinano i diversi autori di cui si è trattato: Daniello, e con lui Trifone, nonché Cartari e Valeriano. Un aspetto (comune ai primi tre) è dato dall'uso della medesima metafora della *pittura* riferita alla scrittura (metafora che risale a Orazio). Nella *Poetica* di Daniello, Trifone definisce la poesia *una pittura parlante* e, di contro la pittura *un muto Poema* (pp. 24-25) e descrive, dal punto di vista concettuale, la vicinanza che c'è tra la rappresentazione del poeta e la rappresentazione del pittore: il linguaggio metaforico costantemente usato da Cartari nella sua opera (ben analizzato da Pastore Stocchi nel saggio *Disegno...*, cit.) è lo stesso di Trifone. Altro tratto significativo è dato dalla disputa in cui è coinvolto Cartari (di cui anche Pastore Stocchi riporta gli estremi, ivi, pp. XXVIII-XXIX), relativa all'uso della terzina piuttosto che dell'endecasillabo sciolto nella traduzione di Ovidio. Pastore Stocchi, giustamente, sottolinea come questo riferimento alla terzina dantesca *sia a prima vista paradossale e in controtendenza*: senonché nell'opera *Della poetica* (Venezia 1536) Daniello riportava le parole con cui Trifone difendeva proprio la *terzina* come metro appropriato allo stile alto, adducendo (guarda caso) l'esempio di Dante e Petrarca. È evidente la presenza di un linguaggio condiviso. Questi tratti così marcati non possono essere ricondotti alla casualità, né vien fatto di pensare che un autore abbia letto i lavori dell'altro, quello che si delinea è un cenacolo letterario. Quanto al cenacolo si dovrà pensare all'*Accademia Pellegrina*? Altri tratti accostano questi autori: le opere di Daniello sono caratterizzate da uno spirito divulgativo vivace e intelligente, lo stesso che sembra presiedere all'opera di Cartari: tali autori testimoniano nelle loro opere il carattere accentuatamente civile e sociale e non strettamente letterario filosofico che assume l'Umanesimo a Venezia e a tale esperienza devono essere ricondotti per essere rettamente intesi. La partecipazione di Daniello all'Accademia Pellegrina è certa, Cartari se non vi partecipò fu comunque molto vicino a quest'Accademia e ai letterati che la frequentavano, lo stesso vale anche per Valeriano, che presenta molte affinità con gli altri tre autori. Pur non essendo veneziani (rispetto a Venezia sono infatti *pellegrini*) hanno una grande familiarità con Venezia e molto probabilmente partecipano a momenti di scambio intellettuale, alla presenza di Trifone (il *maestro*?) e, forse, di Bembo (i suoi rapporti con Trifone – al quale egli inviava i propri scritti in visione – sono noti). La collocazione culturale di questi autori e la problematica or ora accennata è stata trattata, in parte, nel mio articolo (inizialmente citato). Per la caratterizzazione dell'Umanesimo veneziano si rinvia a V. BRANCA, *La sapienza civile*, Firenze 1998.

*LA RISEMATIZZAZIONE DEL VIAGGIO DANTESCO
NELL' ORLANDO FURIOSO: FRA ALLUSIONE E PARODIA*

Benché Ariosto non citi mai nel suo poema il nome di Dante (come non cita né Petrarca né Boiardo), il ricorrere dell'opera dantesca, e in particolar modo della *Commedia*, è continua. È possibile infatti riconoscere nella ripresa di alcuni episodi, sia a livello tematico che linguistico-stilistico, una presenza più "testuale che contestuale"¹. Qualunque cosa significhi questo silenzio (o un conflitto edipico come potrebbe essere letto da una critica di intertestualità o una dimostrazione della inutilità di esplicitare un *exemplum* così ovvio e chiaro a ogni lettore, specialmente a Ariosto contemporaneo), esso diventa un'assenza assordante, indicativa di qualcosa, amplificata eco dopo eco in tutto il poema. Alcuni lettori hanno tentato una spiegazione a queste mancate citazioni, ricorrendo a motivi biografici e storici o a altri di natura letteraria. Così, la figura di Atlante (il vecchio mago che ostacola le imprese di Ruggiero) è stata identificata come surrogato simbolico del Boiardo. Infatti il castello magico di Atlante viene distrutto e il mago ucciso: il rivale letterario è pertanto messo a tacere. Turpino, invece, reifica il personaggio corrispondente a Dante, soprattutto là dove esiste un sottotesto dantesco (c. XXVI, 22-23 e Inf.VI, 124-125): l'allusione all'opera impegnata dunque avviene proprio quando l'opera di Ariosto scherza di più.

Il rapporto dialogico Dante-Ariosto si intuisce fin dal primo verso del poema -

Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori
le cortesie, l'audaci imprese io canto, (O.F.)

Le donne, e cavalier, li affanni e li agi
che ne' nvogliava amore e cortesia (Purg. XIV, 109) -

¹ L. BLASUCCI, *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 132.

filtrato anche attraverso un diverso passo della *Commedia*:

A Di donne e cavalier li antichi amori (O.F)

B nomar le donne antiche e' cavalieri (Inf.V, 71).

E così l'intero poema concreosce di richiami danteschi dall'inizio fino all'ultima ottava:

Alle squallide ripe d'Acheronte,
sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio,
bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa,
che fu sí altiera al mondo e sí orgogliosa; (O.F XLVI, 140)

Quei fu al mondo persona orgogliosa; (Inf.VIII, 46)

Nell'individuare momenti tematici di contatto con le tre cantiche possiamo riconoscere, seguendo Blasucci, un'utilizzazione tematica dell'*Inferno* laddove necessitano suggestioni infernali, come la descrizione di paesaggi orridi, di mostri, di particolari più cruenti in duelli e battaglie. Del *Purgatorio* nella presentazione di vecchi eremiti, in quadri aurorari, negli incontri fra personaggi (Sordello), nella raffigurazione del Paradiso Terrestre. Inoltre alcuni personaggi del *Furioso* assumono caratteristiche corrispondenti a un *climax* dantesco: Rodomonte, per esempio, è la figura più infernale, mentre Astolfo viene suggellato piuttosto da un'eco purgatoriale e Logistilla è chiaramente correlata a un'atmosfera paradisiaca. Seguendo Segre, la classificazione degli elementi danteschi nel poema può suddividersi in tre gruppi: il primo, "repertorio linguistico", è comprensivo di sette tavole, il secondo, "atmosfera più complesse", di sette gruppi, il terzo, "elementi di descrizione per paesaggi infernali e paradisiaci", è esemplificato dalla seguente ottava:

Astolfo si pensò d'entrarvi dentro,
e veder quei c'hanno perduto il giorno,
e penetrar la terra fin al centro,
e le bolgie infernal cercare intorno. (XXXIV, 5)²

Recentemente sono state individuate specifiche connessioni (la scura foresta, la salita al monte, il giardino di fiori rossi e gialli, il corso d'acqua) fra le ottave che riguardano la liberazione di Rinaldo, grazie allo Sdegno,

² Ariosto, come indica Blasucci, non soltanto recupera l'atmosfera infernale dantesca, ma ne utilizza il linguaggio tecnico "bolgie" e ne riforma il ritmo "cercate intorno le

dal mostro della Gelosia nel Canto XLII e la purificazione di Dante nel fiume dell'Oblio nel Canto XXVIII del Purgatorio. Ariosto avrebbe trasformato l'acqua del Lete in fiume dell'"amoroso oblio" e sostituito Virgilio e Matelda con un'ambigua figura allegorica. La riscrittura dell'episodio testimonia del continuo rapportarsi di Ariosto a Dante, non soltanto per riprenderne i versi in maniera parodica, ma anche per saggiare la propria abilità imitativa e competitiva nel tentativo di creare un poema completamente nuovo. Così il processo di "liberazione" di Rinaldo (diverso da quello di "rivelazione" di Astolfo e di "esperienza" di Ruggero) non si attua soltanto nei confronti della Gelosia di tipo sessuale e erotico, ma soprattutto nei confronti dell'influenza letteraria di un modello così autorevole.³

Che la lettura di Ariosto della *Commedia* non si riduca unicamente a parodia è testimoniato secondo Freccero dalla raffigurazione di Medusa quale metafora della pietrificazione intellettuale e psicologica conseguente a un amore insano. Medusa rievocata da Dante (*Inferno*, IX) e Ariosto (*VIII*, 38; *XXIII*) si offre come emblema erotico pietrificante, mortale e contemporaneamente riflette l'assoluta necessità poetica "of self-confrontation" (Freccero). Ma l'apparente opposizione fra Minerva e Medusa sembra in qualche modo annullarsi in quanto la saggezza e la creatività artistica possono risultare soltanto da un adeguato confronto (e

boglienti pane" (*Inf.* XXI, 124). Dopo la descrizione uditiva segue la descrizione visiva: la caligine e il fumo, anche questi omaggio esplicito all'*authoritas* dantesca:

Sí poco, e quasi nulla era di luce
in quella affumicata e nera strada,
che non comprende e non discerne il duce
chi questo sia che sí per l'aria vada; (*XXXIV*, 8)

ché non è spirito che per l'aere vada (*Inf.* XII, 96)

La cornice dantesca si dispone nei più minuti particolari: le tracce del modello sono riconoscibili anche nei moduli metrici, linguistici, sintattici. Nel *Furioso* lo stesso schema del dialogo si articola in: supplica e tormento del dannato (ott. 9, 1-2-3) e curiosità del viaggiatore (ott. 9, 6-7-8); promessa di riportare notizia nel mondo dei vivi (ott. 10, 1-2); racconto della colpa (ott. 11) preceduto dalla dichiarazione di pena che la memoria comporta (9, 7-8). L'ottava 10 rientra nella Tavola F, individuata da Segre come variazione sul materiale verbale e ritmico dantesco: "sí che 'nvece/d'alcuna ammenda tua fama rinfreschi/nel mondo su, dove tornar li lece" (*Inf.* XIII, 52-54).

³ "Vada al traverso, al dritto, ove si voglia,/ sempre ha con lui la maledetta peste;/ne sa modo trovar, che se ne scioglia;/ ben ch'l destrier di calcitrar non reste" (*XLII*, 51).

superamento) con l'instabilità e la follia. Si instaura così sia in Dante che in Ariosto una consequenzialità fra la nascita dell'atto letterario e la necessità di affrontare (per poi uccidere) Medusa, che tuttavia non mina mai la fede nella propria abilità.

Carlo Ossola distingue essenzialmente due modi di esistere della citazione: quando il testo d'origine è assorbito, alluso in un nuovo processo che non si cancella ma si arricchisce (come un metro che arrivando alla fine di una tradizione ormai stanco e logoro attraverso la citazione può riprendere forza) o quando vi è un intento parodico e il primo testo non viene celato, ma rivelato. All'interno del diagramma dell'influsso dantesco possiamo incontrare diversi statuti della citazione. Nella classificazione di Ossola, un primo filtro di citazione ariostesca è costituito dalla lirica di Petrarca e Poliziano. Il primo agisce sul lessico destinato ai paradigmi di rilievo fonico dato alla rima,⁴ il secondo, invece, sulla struttura metrica caratterizzata da una maggiore descrittività, rispetto all'ottava pulciana e boiardesca.⁵ Un secondo tipo è costituito dalla presenza di dantismi di repertorio che arrivano all'Ariosto filtrati, stereotipati dalla tradizione canterina dell'*Innamorato*. Scegliendo i versi dedicati a Paolo e Francesca vediamo come si attua il passaggio. Dante: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" (Inf. V, 103). Pulci: "E perché Amor mal volentieri perdona, / che è non sia alfin sempre amato chi ama" (Morg. IV, 80). Boiardo: "Amore ha questa legge e tal statuto, / Che ciascun che non ama, essendo amato / Ama po' lui, né gli è l'amor creduto, / Acciò ch' 'l provi il mal ch'egli ha donato" (Inn. II, XV, 54). Mambriano del Cieco da Ferrara: "Amor vuol che chi ama amato sia" (Mamb. XV. 17, 8). Agostini, nella sua continuazione dell'*Innamorato*, cita Dante senza timori, direttamente: "E come Dante mio cantando dice / Amor ch'a nullo amato amar perdona" (IV, VII 11). Infine Ariosto: "Se per amar, e l'uomo debbe essere amato" (Fur. XIV, 58).

⁴ "Etiopia/copia/elitropia" (Inf. XXIV, 89); "Etiopia/copia/propria" (Tr. Cupidinis II, 143); "Etiopia/copia/propria" (Fur. XII, 82 e XXXIII, 102). E anche: "trabocca il sacco / Ciacco/fiacco" (Inf. VI, 50); "colmo il sacco / Venere e Bacco / fiacco" (R. V. F. 137); "Ciacco/Venere e Bacco/sacco" (Fur. XXXV, 21). Si può notare che in questo secondo esempio Ariosto unisce Dante e Petrarca nella stessa rima, mostrando come l'uso dei due linguaggi non costituisca una meta, ma un "percorso" (Ossola). Il materiale dantesco viene così livellato entro moduli stilistici e strutture petrarchesche.

⁵ Ariosto cerca di mantenere la conquista lirica del Poliziano senza per questo rinunciare al "carattere narrativo e espositivo" (Contini). Cfr. G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, p. 232.

La citazione ha quindi in Ariosto lo statuto dell'assimilazione, dell'operazione di *contaminatio*, che raggiunge riecheggiando contesti tematicamente più vicini al *Furioso*, come le fonti cavalleresche.⁶

Frequentemente la citazione dantesca agisce sulla struttura ritmico-sintattica del metro ariostesco tendente a disporsi in una forma chiusa con individualità ritmiche situate per lo più ai margini (*incipit* e rime), ricche di echi della *Commedia*:

Lungo saria se gl'infelici spirti
de le femine ingrato, che qui stanno,
volesse ad uno ad uno riferirti;
che tanti son, ch'in infinito vanno.
Più lungo ancor saria gli uomini dirti,
a' quai l'essere ingrato ha fatto danno,
e che puniti sono in peggior loco,
ove il fumo gli accieca, e cuoce il fuoco (XXXIV, 13)

Non solo le rime appartengono a Purgatorio I, 65 (“spirti/dirti/udir-ti”), ma il verso 4 è in relazione con Inferno V, 74 (“parlerei a quei due che ‘nsieme vanno”): versi uniti dall’operazione ritmico-sintattica “saria lungo a dirti” e in Ariosto “Lungo saria”-“più lungo ancor saria” che ripete la micro-struttura. In conclusione: la citazione funziona sia come origine sintattica sia come clausola ritmica ai margini del verso e per questo altamente allusiva della *Commedia*.⁷

Ma come funziona testualmente la memoria poetica di Dante?⁸

⁶ Completamente diversa la citazione dantesca in Pulci, a inserzione: “Ora ècci un punto qui, che mi bisogna/allegar forse il verso del Poeta:/ sempre a quel ver c’ha faccia di menzogna” (XXIV, 104).

⁷ Lo stesso fenomeno è riscontrabile alle ottave 25 (“mi viene incontra pallido e tremante”, v. 2) e 32 (“né di baciarmi pur s’ardì la bocca”, v. 3) nelle quali la memoria dantesca si realizza quale “membrana di rilegatura” (Ossola).

⁸ Già Rajna (e prima di lui tutti i commentatori del ‘500) riconosceva sei episodi tematici di ascendenza dantesca, due dei quali si trovano nel Canto XXXIV, oggetto di questa analisi. Gli altri episodi sono: Erifilla, simbolo dell’avarizia, che cavalca un lupo (VII, 2-7); il paesaggio rappresentato dai sepolcri di Arli (XXXIX, 72) che richiama Dante in *Inferno* IX, 112-115; Astolfo trasformato in mirto (VI, 25-53) in rapporto all’episodio di Pier delle Vigne (Inf. XIII); la personalizzazione della Frode nella figura di Gerione (Inf. XVII, 10 e O.F. XIV, 87). Il Rajna (p. 529 e ss.) individua lo schema di questo particolare viaggio ultramondano in molti romanzi cavallereschi anteriori all’Ariosto: Ugo d’Alverna (dove l’entrata dell’Inferno e la montagna del Paradiso Terre-

A testimonianza delle modalità della ripresa della *Commedia* nel poema ariostesco, si intende adesso scegliere come modello d'analisi un episodio in cui il gusto emulativo dell'Ariosto riprende l'opera dantesca non soltanto su un piano linguistico-stilistico (per esempio la scelta della rima composta o di rime aspre e difficili), ma ne valica anche l'universo tematico. Ci riferiamo al viaggio di Astolfo che prende avvio nel Canto XXXIII (ott. 96) e ha la sua conclusione nel Canto XXXV (ott. 30).

stre sono presentati in prossimità dell'Etiopia), il Meschino (per le descrizioni delle ricchezze della reggia simili ai versi del Fur. XXXIII, 104 e ss.). Altre scene invece vengono fatte risalire alla mitologia classica, quali la scena del Senapò che adora Astolfo come fosse una divinità (XXXIV, 114) di reminiscenza ovidiana (Met. XIV, 123-131), o la fuga delle Arpie affettata dall'opera di Valerio Flacco (IV, 502).

LECTURA DELL'EPISODIO DI ASTOLFO

Astolfo in groppa all'Ippogrifo diventa, senza saperlo, strumento di un piano provvidenziale, come scoprirà grazie alle rivelazioni di San Giovanni. Dovrà infatti restituire il senno a Orlando che sarà finalmente in grado di tornare a combattere per la causa cristiana. L'importanza della vicenda, come è noto, consiste nel valore paradigmatico che essa viene a rappresentare: anche l'autore, come il protagonista della sua opera, guarito dalla follia d'amore potrà finalmente portare a compimento il poema: "se da colei che tal quasi m'ha fatto, / che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti finir quanto ho promesso" (I, 2).

Solo recentemente si è sottolineato il valore tematico e strutturale del racconto di cui ci occupiamo in questa sede, inquadrandolo in una visione complessiva del poema. Soprattutto la pubblicazione curata da Garin delle *Intercenali Inedite* di Leon Battista Alberti ha permesso di correlare l'episodio sia alla fonte albertiana del *Somnium* contenutovi (*De Republica*, Libro VI) sia alle terzine dantesche del *Paradiso* XXII, 127 ("e però, prima che tu t'inlei, / rimira in giù, e vedi quanto mondo / sotto li piedi già esser ti fei"). In tale ambito Zatti ha individuato i seguenti momenti di convergenza fra il *Furioso* e la poesia di tradizione luciana-albertiana: "l'assunzione di un punto di vista eccentrico sul mondo" che si risolve nell'uso di strumenti quali il paradosso, lo straniamento, l'ossimoro; "il carattere relativistico dei contenuti in discussione" inteso, con Erasmo, quale rapporto complementare fra ragione e follia ("la follia si insinua nel cuore stesso della ragione")⁹; la "dimensione intertestuale del discorso" con l'assunzione di Dante a modello strutturale e genetico, e il tentativo di riduzione della tradizione cristiana alla *vanitas vanitatum* di ispirazione laica.

Ariosto, da un lato, recupera la costruzione delle allegorie lunari delle *Intercenali* connotandole di elementi più realistici, pertinenti al mondo della Corte cinquecentesca; dall'altro ripensa la concezione dantesca della poesia eternatrice e dispensatrice di fama, adottando la visione satirica di tradizione luciana. L'episodio di Astolfo, quindi, rivela non soltanto una consistenza gnoseologica che va al di là della mera evasione fantastica, ma anche un intento ironico fino a porsi specificamente quale *reductio* parodica dell'*iter* dantesco. La diversione romanzesca dunque assume una

⁹S. ZATTI, *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, Lucca, M. P. Fazzi, 1990, p. 131.

valenza ideologica e letteraria nella quale vengono reificati e conciliati il “folle volo” di Ulisse e l'*itinerarium in Deum*.¹⁰

L'incipit del Canto XXXIV (1, 2, 3) ripropone il consueto sdegno politico e morale dantesco di fronte alla corruzione contemporanea; l'invettiva imposta una netta divergenza fra “il bel vivere” di allora e “il fetore e l'ingordigia” del presente secondo il solito contrasto *tunc/nunc* proposto esemplarmente da Cacciaguida in Par. XV-XVI. Oltre alla ripresa tematica, si assiste alla continuità strutturale fra le due opere, in quanto Ariosto adotta lo schema tripartito del viaggio: Astolfo discende nell'Inferno, attraversa il Paradiso Terrestre per raggiungere il Cielo della Luna, dove si conclude la sua *quête*. La vicenda finale non rappresenta, tuttavia, il culmine del poema, ma soltanto un momento, pur importante, di esso, a emblema dello statuto provvisorio di ogni *quête* umana.

a) *Astolfo in Inferno (XXXIV, 4-45)*

Astolfo, grazie al potente corno magico donatogli da Melissa, allontana le Arpie dalla mensa del Senapo (Imperatore di Etiopia) e le spinge fino all'ingresso dell'Inferno, rimbombante di orribili piante e urla (“e l'aria ne sentì percossa e rotta/da piante e d'urli e da lamento eterno”, XXXIV, 4), di chiara ascendenza dantesca (“Quivi sospiri, pianti e alti guai/risonavan per l'aere senza stelle” (Inf. III, 22-23).

Spinto da curiosità, decide di visitare l'oltretomba dove incontra l'anima di Lidia che gli svela le proprie colpe (XXXIV, 11-43). Il carattere deviante della riscrittura ariostesca si manifesta chiaramente in Lidia, autentica figura parodica rispetto alla dantesca Francesca: lei non è colpevole di aver corrisposto a un amore illecito, ma di essere stata

¹⁰Ariosto, come Dante, svolge l'analisi secondo una duplice prospettiva: esistenziale, nella considerazione del destino dell'uomo, e storica, rivolgendo particolare attenzione al mondo della Corte. Come Dante inveisce contro la degenerazione morale dei suoi tempi, Ariosto constata l'assenza permanente del senno e la provvisorietà della logica: “un error che fece poi, fu quello/ ch'un'altra volta gli levò il cervello” (XXXIV, 86). Concepita la Luna come specchio terrestre, il gioco di presenze e assenze viene regolato dal principio del “rovesciamento speculare” (“ciò che si perde qui, là si raguna”, XXXIV, 73), con l'unica eccezione della mancata corrispondenza fra ragione e follia (“sol la pazzia non v'è poca né assai;/che sta qua giù, né se ne parte mai”, XXXIV, 81). L'allegoria della luna diventa l'occasione per discutere del mondo terreno e delle illusioni della realtà, letteratura e religione.

troppo crudele verso chi l'amava.¹¹ In tal senso la condanna di Lidia riprende la *quête* della "mutualità negata" (Zatti) e esclude ogni fede nella dottrina della corrispondenza e del viaggio *sub specie aeternitatis*. Lo scambio mancato, che sfocia nell'ingratitude amorosa, appare quale manifesto del testo già dal Proemio del Canto II:

Ingiustissimo Amor, perché si raro
corrispondenti fai nostri desiri?
onde, perfido, avvien che t'è sí caro
il discorde voler ch'in duo cor miri?
Gir non mi lasci al facil guado e chiaro,
e nel più cieco e maggior fondo tiri:
da chi disia il mio amor tu mi richiami,
e chi m'ha in odio vuoi ch'adori ed ami.

D'altra parte il tema dello scambio non riguarda solamente la sfera dei sentimenti (il guiderdone amoroso), ma informa di sé l'intera economia del poema, inteso quale disconoscimento del vincolo di gratitudine e ricompensa.

Le infinite *quêtes* (mancate) che regolano il *Furioso* si svolgono per lo più nella selva: è proprio e soprattutto qui che la Fortuna nega ai cavalieri erranti l'oggetto della loro inchiesta. Come legge Zatti:

Pur prendendo le mosse dalla 'selva oscura', luogo tipico del romanzo puntualmente rinnovato dall'Ariosto, il cammino dantesco si sviluppa tutto al di fuori e contro questo luogo dell'errore (talché l'episodio di Francesca si è potuto leggere come una critica del romanzo e delle sue mistificazioni) e vive nell'antitesi fra il 'fatale andare' del pellegrino e il 'folle volo' di Ulisse. Laicamente ancorato invece sul terreno del romanzo, Ariosto riecheggia Dante quasi esclusivamente per mostrare come il suo genio percorra strade diverse, e questi echi, non meno dei topoi romanzeschi, ricorrono frequenti nei momenti in cui ad essere sottolineato è piuttosto l'errore della scrittura che non la sua verità.¹²

¹¹ Il re di Lidia, ingrato, aveva rifiutato di dare in sposa la figlia al cavaliere Alceste sul quale Lidia ha continuato a esercitare il proprio potere fino a introdurre nel rapporto sentimenti esasperati di odio feroce. Il rovesciamento della situazione offerta in *Inf. V* veniva già realizzata secondo il *Rajna* nella novella di Nastagio del Boccaccio (*V*, 8), mentre per il Bigi la *contaminatio* ariostesca si risolve in convergenza fra la vicenda del Palamedes e quella di Anassarete nelle *Metamorfosi* di Ovidio (*XIV*, 698-758), cui si allude esplicitamente nel *Furioso* (*XXXIV*, 12).

¹² Cfr. S. ZATTI, *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, cit., p. 199.

La selva diviene il simbolo dell'amore non corrispondente: configurandosi come luogo dell'errore e dell'errare, si delinea in questo senso come prolungamento della selva "oscura e selvaggia" dell'*incipit* dantesco, riproponendo costantemente il movimento scomposto, infinito e frustrante della tempesta reale e metaforica rappresentata in *Inf.V*: "di qua, di là, di giù, di sù li mena" (v. 43). La stessa scansione ritmica viene assegnata dall'Ariosto alle seguenti formule: "Di qua di là, di su di giù smarrita/" (XX, 90); "chi su, chi giù, chi qua, chi là travia" (XXIV, 2); "Di qua, di là, di su, di giù discorre/(XXIV, 14); "di qua di là, di su, di giù si volve" (C. C., III, 54).¹³ Infatti, all'interno del numero non esiguo di locuzioni sintattiche dantesche gli esempi che soccorrono più numerosi sono quelli relativi alla topografia infernale, rappresentata con energica concretezza e carica espressiva, proprio a cominciare dall'*incipit* della "selva oscura". Ma la foresta del *Furioso*, come legge giustamente Saccone, è *silva* e anche *locus amoenus*, è un luogo da cui non si esce che momentaneamente, e mai per definitivo precesso conoscitivo-acquisitivo:

luogo dell'incontro e dell'interferenza, del paesaggio e del passaggio: in primo luogo dalla *silva* al *locus amoenus*, e viceversa. Da questo a quella; da quella a questo; di su giù di giù su; di qui lí, di lí qui [...] due superfici e una sola; una che si oppone all'altra, ma anche l'una che continua l'altra; che la estende, che ne forma il sorprendente prolungamento.¹⁴

Nel concludere questa prima sezione vorrei anche segnalare l'utilizzazione della fonte dantesca nell'*incipit* (ott. 11) e nell'*explicit* (ott. 43) dell'episodio di Lidia nel canto XXXIV. La comparazione coi versi dell'*Inf.V* sembra avvenire secondo una struttura chiasmica che poi converge nel momento finale del pianto. Nelle ottave questi sono gli avvicendamenti dell'episodio: autonominazione della donna che si professa *ab initio* colpe-

¹³ L'andare per la selva equivale in Dante e Ariosto a uno smarrimento nell'oscurità, inteso sia in senso metaforico che reale e alla completa assenza di senno. L'entrata nel labirinto della selva, cioè l'uscita dalla "diritta via" (*Inf. I, 3* e *Fur. XII, 86*), sottolinea la passività del protagonista e la determinazione del caso: "mi ritrovai per una selva oscura" (*I, 2*); "ritrovossi in una selva oscura" (*II, 68*); "Lo strano corso che tenne il cavallo/del Saracin pel bosco senza via,/fece ch'Orlando andò duo giorni in fallo" (*XXIII, 100*). Leggendo "che" in funzione di soggetto, "tenne" col valore di possedere e "cavallo" come oggetto.

¹⁴ Cfr. E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori, 1974, p. 247.

vole, elenco delle femmine ingrato, racconto delle vicende personali sotto la contemporanea lettura dell' "error" e della "beltà", morte dell'amante e pianto dell'amata a cui seguono il silenzio. In Dante la vicenda si snoda con le stesse modalità poetiche, ma attraverso momenti che si susseguono diversamente: l'elenco delle anime colpevoli viene proposto da Virgilio all'inizio del canto, Francesca non rivela mai esplicitamente la propria identità, il silenzio finale della donna viene accompagnato dalle lacrime di Paolo, unico gesto di presenza e partecipazione dell'amante-amato. La formula di partecipazione "E caddi come corpo morto cade" (Inf.V, 142) è conservata da Ariosto insieme a altre cospicue perifrasi dantesche (segnalate attentamente da Cremante): in Fur. II, 55: "e cada come corpo morto cade" (presente anche in Morg. XXII, 244: "e cadde come corpo morto in terra cade").

b) Salita al Paradiso Terrestre (XXXIV, 47-68)

Astolfo uscito dal regno dell'oltretomba si preoccupa subito di chiudere l'ingresso per impedire alle Arpie di fuggire:

E perché del tornar la via sia tronca
a quelle bestie c'han sí ingorde l'epe,
raguna sassi, e molti arbori tronca,
che v'eran qual d'amonio e qual di pepe;
e come può, dinanzi alla spelonca
fabrica di sua man quasi una siepe:
e gli succede così ben quell'opra,
che più l'arpie non torneran di sopra. (XXXIV, 46)

Al tipo di rima di ascendente dantesco "sepe/epe/pepe" (Inf. XXV, 80, 82, 84) potremmo applicare il principio di "vischiosità", proposto da Segre, per cui la formazione di sistemi di rima avviene avviluppando i sintagmi seguenti: una reminiscenza è seguita da un grappolo di altre.¹⁵

¹⁵ La legge di vischiosità non è a senso unico: se per lo più si deve partire dalla decisione dell'Ariosto di usare in rima una certa parola (ed essa avrà trascinato con sé un sintagma corrispondente o un sistema di rime), altre volte sembra che il sistema di rime preceda, i contenuti corrispondenti. Cfr. C. OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI siècle*, in A. A. VV., *Folie déraison à la Renaissance*, Bruxelles, 1974, p. 186.

Segue l'episodio del lavacro di Astolfo nell'ottava 47 che chiaramente ricorda la purificazione con la rugiada del volto di Dante in Purg. I, 121, la sua ascesa al Paradiso Terrestre (Purg. XXVII, 1) e la descrizione della Valletta dei Principi (Purg. VII, 73).¹⁶

La contrapposizione dell'*incipit* del canto XXXIV viene a prolungarsi in queste ottave, esplicitandosi in 52, non tanto in termini di temporalità, quanto in altri di qualità (bellezze *versus* bruttezze) e visibilità (buio *versus* luminosità). Il procedimento binario oppositivo informa di sé anche le ottave seguenti relative all'arrivo nel cielo lunare. Alla differenza di proporzioni è dedicata l'ottava 72 tramite lo schema dell'enumerazione e della ripetizione dell'aggettivo "altro" a sottolineare la divergenza fra i due sistemi (lunare/terrestre)¹⁷. Il principio di compensazione dinamica, grazie al rovesciamento speculare, connota invece l'ottava 73 ("ciò che si perde qui, là si raguna") per mezzo del solito schema oppositivo di ubicazione (come nell'ottava 75: "ciò che in somma qua giù perdesti mai, / la sù salendo ritrovar potrai"). Il solo rapporto che sfugge a tale legge è quello presentato nell'ottava 81 relativo al nesso follia/ragione: "sol la pazzia non v'è poca né assai, / che sta qua giù, né se ne parte mai". La stessa antitesi si legge nel Canto XXXV (ott. 18-19) quando la guida svela il meccanismo della vita umana a Astolfo tramite l'allegoria del Tempo e del Lete, usando le seguenti locuzioni: "la giù/qui" (v. 2); "la giù qui sopra" (v. 8); "là/qui" (19, v. 3).

La spiegazione di San Giovanni Evangelista offre precise immagini di follia umana sulla terra, modellate sulla lezione fornita a Dante nel Paradiso Terrestre prima da Stazio e poi da Matelda:

Tu déi saper che non si muove fronda
la giù che segno qui non se ne faccia.
Ogni effetto convien che corrisponda
In terra e in ciel, ma con diversa faccia
(XXXV, 18, 1-4)

¹⁶Segre inserisce questa descrizione, che prosegue nelle ottave 50 e 51, nel gruppo III dei paesaggi; ma credo vi siano anche elementi appartenenti alla Tavola B, definita dalla presenza di "sintagmi danteschi complessi". L'*exemplum* della *Commedia* avviluppa la descrizione delle bellezze celestiali (XXXIV, 49-51), mentre lo splendente palazzo che "surgea in mezzo alla pianura" (51) può confrontarsi, secondo il Rajna, con la casa di Amore in Apuleio (già in memoria per la descrizione della rocca di Logistilla), con la reggia del Sole in Ovidio e con il Palazzo di Venere nel Poliziano.

¹⁷"Altri fiumi, altri laghi, altre campagne / sona là su, ché non son qui tra noi; / altri piani, altre valli, altre montagne, /"

[...] Cosa non è che senza
ordine senta la religione
de la montagna, o che sia fuor d'usanza.
(Pg. XXI, 40-3)

E saper dei che la campagna santa
dove tu se', d'ogni semenza è piena,
(Pg. XXVIII, 118-9)

Ma è soprattutto la presentazione di San Giovanni che accorre verso il pellegrino a ricordare da vicino la figura del Catone dantesco:

I crini ha bianchi, e bianca la mascella
di folta barba ch'al petto discorre;
et è sì venerabile nel viso,
ch'un degli eletti par del paradiso. (XXXIV, 54)

Lunga la barba e di pel bianco mista
portava, a' suoi capelli simigliante,
de' quai cadeva al petto doppia lista. (Purg. I, 34)

La parodia traspare in quel "par": S. Giovanni agli occhi di Astolfo sembra proprio un santo del Paradiso, come in realtà è.

L'ottava seguente (inserita da Segre nel gruppo I della profezia escatologica) propone il viaggio di Astolfo, come quello del pellegrino Dante, quale espressione del volere divino in una concezione provvidenziale della storia:

- O baron, che per voler divino
sei nel terrestre paradiso asceto;
come che né la causa del camino,
né il fin del tuo desir da te sia inteso;
pur credi che non senza altro misterio
venuto sei da l'artico emisperio (ott. 55)

E io a lui: "Da me stesso non vegno:
colui ch'attende là, per qui mi mena
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno" (Inf. X, 61)

Sul tono di parodia concretesce anche la stanza 57 che trasporta nel mondo eterno le abitudini e i bisogni terreni: "ma prima vieni a ricrear con noi;/ che 'l digiun lungo de' noiarti ormai". La *reductio* parodica della fonte, comunque, raggiunge il suo massimo livello di trasparenza nell'ottava 60. I santi accolgono Astolfo, offrono cibo e si preoccupano perfino dell'Ippogrifo: Astolfo assaggiando gli squisiti frutti del Paradiso non può che giustificare il peccato di Eva. Anche l'appellativo stesso di "primi parenti" in riferimento di Adamo e Eva richiama esplicitamente Dante in Inf. IV, 55 ("Trasseci l'ombra del primo parente").

c) *Astolfo sulla Luna (XXXIV, vv. 70-93 e XXXV, vv. 1-30)*

Finalmente raggiunto il mondo lunare, Astolfo scoprirà lo scarto fra l'apparenza e l'essenza della realtà: le ampolle contenenti il senno di coloro che in terra l'hanno perduto, rivelano molte sorprese. Questa sezione del racconto coincide con l'affievolirsi del motivo cavalleresco dell'inchiesta e della prospettiva di molteplicità, secondo un ripiegamento epico di "astrazione e intellettualizzazione" della *quête* stessa (Zatti). L'anafora dell'ottava 85 ("altri"), denuncia proprio le infinite possibilità di pazzia umana, mentre il ritrovamento da parte del protagonista del proprio senno, che ben presto come ci avverte Ariosto perderà di nuovo, testimonia la provvisorietà e fugacità delle conquiste umane.

L'autore ricorre ampiamente, come già aveva fatto per la metamorfosi di Astolfo in mirto nell'isola di Alcina, all'allegoria. Partendo dal principio di corrispondenza Terra/Luna (ott. 73-75), si indica il carattere meraviglioso del viaggio e contemporaneamente il valore simbolico e intrinseco della realtà: i rapporti di amore e di scambio, con riferimento anche all'attività letteraria, sono enunciati proprio in queste ottave (70-75). Alla rappresentazione del senno "molle" (specialmente in riferimento ai volubili cuori femminili) nelle ottave 82-87, segue l'insistenza sulla fugacità del nostro vivere (XXXIV, 87-92 e XXXV, 3-30), con l'esplicitazione degli elementi tipici: le fila, le Parche, il Tempo, il fiume dell'Oblio, il Tempio dell'immortalità, la Fama. La raffigurazione del "Palagio" si configura quale vasta metafora di morte, con un particolare accento posto sulla fugacità e sull'inesorabilità degli effimeri poteri.

Due sono le voci presenti in questa parte dell'episodio: Dante e Alberti. Questi è proposto quale modello contenutistico e mediatore delle posizioni più ottimistiche dell'Umanesimo, mentre Dante si offre quale fonte strutturale nell'archetipo del viaggio di salvezza.¹⁸ Entrambi vengono relegati a una posizione di esclusione intellettuale: Alberti appartenente a un Umanesimo diverso, quasi clandestino; Dante accusato dai bembisti per il suo plurilinguismo. Là dove Alberti dà forma alle allegorie o astrazioni lunari, Dante fornisce il vocabolario parodico-realistico più attuale:

Passando il paladin per quelle biche,
or di questo or di quel chiede alla guida.
Vide un monte di tumide vesciche,
che dentro pareva aver tumulti e grida;
e seppe ch'eran le corone antiche

¹⁸ Importanti considerazioni relative all'aspetto provvidenziale del viaggio sono svolte da Zatti in *Il Furioso fra Epos e Romanzo*, cit., p. 161 e ss.

e degli Assirii e de la terra lida,
e de Persi e de' Greci, che già furo
incliti, et or n'è quasi il nome oscuro. (XXXIV, 76)

Sunt namque in mediis campis imperia in unam congeriem
accumulata, que tu si videris despexeris... Nam
sunt ea quidem pergrandes vesice, plene licentia, mendaciis
atque sonitu tibiaram et tubarum

Le immagini del *Furioso* derivate dal *Somnium* riguardano le ottave 72-82 e sfiorano in alcuni momenti la traduzione.¹⁹ Invece l'opera albertiana è colta nel costante congiungimento di riflessioni amare e raffigurazioni sarcastiche della follia universale (Libro III), frutto di un'immaginazione sfrenata di ovvio riferimento luciano. Il paragone del Tempo con il tarlo (ott. 74) anticipa la corporeità delle allegorie descritte in questa ottava e in quelle seguenti, in cui la figura retorica non è più trasparente, cioè non rimanda semplicemente a un significato altro, ma è opaca perché ostacola la concretezza dell'immagine.²⁰

Alberti fornisce a Ariosto il materiale metaforico; Dante offre, oltre al modello strutturale per cui a Astolfo è necessaria una guida per stabilire le correlazioni dovute ("che se non era interprete con lui, / non discerneva le forme lor diverse", ott. 82), il linguaggio familiare per il gioco parodico. L'*auctoritas* e l'*inventio* dantesca diventano, loro malgrado, mezzo di una riduzione parodica (parodia di "lontananza" con Genette, non di "capovolgimento") del loro stesso itinerario: Astolfo alla fine del suo viaggio non viene a conoscenza della grazia divina o di un Dio pacificatore, ma della completa assenza di ragione nel nostro mondo di folli.²¹ Contemporaneamente, Ariosto non

¹⁹ Cfr. C. SEGRE, *Esperienze Ariostesche*, cit., pp. 92-94.

²⁰ Tali riprese appaiono quali reificazioni sinestetiche cioè reificazioni di ciò che è astratto mediante i cinque sensi. E il lessico utilizzato consiste di vocaboli danteschi: la rima "biche/antiche", "la pania". Così mostra lo schema elaborato da Segre:

REGNI= tumide visciche-----tumulti e grida (udito)
ADULAZIONI= mantici-----fumi (vista)
DONAZIONE= fiori-----cattivo odore (olfatto)
BELLEZZA=-----pania con visco (tatto)
SENNO= ampolle-----liquor

²¹ La rappresentazione del *varium et mutabile*, "the incostistency of man" (Durling), scaturisce dall'imitazione formale di Dante: "l'adhésion persistante de l'Ariosto au modèle dantesque paraît non pas le calque du sublime, mais plutôt son écho parodique, son videment et épuisement d'après saturation". Cfr. C. OSSOLA, *Métaphore et inventaire de la folie dans la littérature italienne du XVI siècle*, cit., p. 186.

propone l'atto poetico quale rivelazione della Grazia divina e pertanto mezzo e modo di purificazione, ma paradosso e inganno, in un progetto di scrittura volto alla soddisfazione di un debito. Ariosto nel rapporto di committenza fra Signore e poeta vede esclusa la possibilità del vero: il nesso fra pazzia e scrittura viene di fatto esplicitato sin dalle prime ottave del poema:

se da colei che tal quasi m'ha fatto
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso (I, 2)

Quel ch'io vi debbo, posso di parole
pagare in parte, e d'opera d'inchiostro;
né che poco io vi dia da imputar sono;
che quanto io posso dar tutto vi dono (I. 3)

La relativizzazione della portata universale della scrittura viene anticipata da San Giovanni, "colui che l'evangelio scrisse" (XXXIV, ott. 57), ripresa nell'ottava 64 nell'allusione all'"iniquo merto" che il paladino Orlando rese al Signore, per poi essere ampiamente trattata in tutta l'ultima parte del canto XXXIV e nelle ottave iniziali del XXXV. In questo modo si traduce la presa di coscienza dei rischi insiti nel patto cortigiano di protezione del Signore al poeta in compenso dell'encomio del poeta al Signore come l'evangelista si indigna per il basso livello raggiunto dalle Lettere ("Così dicendo, il vecchio benedetto/gli occhi infiammò, che parvero duo fuochi", XXX, 30), così il Pietro dantesco si adirava per le sorti della Chiesa da lui fondata.²² Assistiamo a un'altalena di ambiguità e contraddittorietà per cui la distanza da una letteratura di adulazione e inganno (ott. 77) viene immediatamente a cadere dinanzi alla figura del Santo: Giovanni, pur essendo scrittore e quindi falso profeta del vero, diventa paradossalmente la guida conoscitiva di Astolfo: "che se non era interprete con lui,/non discernea le forme lor diverse" (ott.82). Anche la dovuta distinzione fra i poeti cortigiani (corvi) e i poeti veri (cigni), le cui opere si sottraggono all'azione del Tempo (XXXV, 14), è destinata a svanire nel momento in cui Ariosto celebra nelle ottave iniziali gli Estensi

²²L'esigenza non soddisfatta di giustizia assume a proprio strumento il paradosso, con apostrofe e sdegno di fronte alla corruzione della società contemporanea: la simbologia dell'ottava 80 denuncia così il costume religioso e il degrado della Chiesa, secondo l'ascendente dantesco.

(XXXV, 6-8), proponendosi come dispensatore di fama (25-26) e aspirante al guidardone (ott. 29).²³ L'ingratitude amorosa, politica e letteraria rientra, quindi, nella prospettiva di dissociazione *ab aeterno*, a testimonianza della folle disarmonia del mondo sublunare. Come si legge anche nelle *Satire*,²⁴ la scoperta e la presa di coscienza della relativizzazione di ogni giudizio si offrono quale epitome dell'inchiesta di Astolfo e rovesciano pertanto la concezione medievale di armonia universale, celebrata nel canto I del Paradiso:

e cominciò: "Le cose tutte quante
hanno ordine tra loro, e questo è forma
che l'universo a Dio fa simigliante. (v. 103)

[...]

Ne l'ordine ch'io dico sono accline
tutte nature, per diverse sorti,
più al principio loro e men vicine;
onde si muovono a diversi porti
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna
con istinto a lei dato che la porti (v. 109 e ss.)

²³ Di qui le ottave ariostesche equilibrate secondo Santoro "tra adulazione e contestazione, esaltazione e canzonatura, integrazione e denuncia, condizionamento sociale e libertà morale". Cfr. M. SANTORO, *L'anello di Angelica*, Napoli, Federico e Ardia, 1983, p. 130.

²⁴ Le inadeguate ricompense del Signore sono lamentate ampiamente nelle *Satire*: "Obligo gli ho del buon voler, più ch'io/mi contenti del dono, /il quale è grande, /ma non molto conforme al mio desio", IV, 199-201. La scrittura come mistificazione è l'assunto centrale elaborato da N. BONIFAZI, *Le lettere infernali. Ariosto, Leopardi e Manzoni*, Roma, 1975.

Conclusione

Non importa qui svolgere un'analisi dei rapporti linguistici fra Dante e Ariosto, che ci porterebbe troppo lontano e comunque esula dagli scopi di questa ricerca. È sufficiente notare che nei passaggi delle diverse edizioni del *Furioso* traspare lo sforzo ariostesco di avvicinarsi il più possibile alla lingua toscana, specialmente dopo il 1525, anno della pubblicazione delle *Prose della volgar lingua*.²⁵ Tuttavia in netta contrapposizione con la proposta bembiana la scelta di Ariosto si rivela più personale, in quanto manifesta un uso sempre più profondo e stratificato dell'opera dantesca.²⁶

Il modo ariostesco di usare, frammentare, dividere, manipolare le proprie fonti letterarie, evitando programmaticamente di nominarle, si impone in numerosi esempi, oltre a quello qui preso in analisi. Nell'*Enaide* il tentativo troiano di arrestare la vendetta divina condotta dalle Arpie (VII. 255) si risolve in dolore, sofferenza e devastazione.²⁷ Dante, recepitava la lezione virgiliana, ripropone la metafora della punizione divina incarnata dalle Arpie nel Canto di Pier delle Vigne (*Inferno*, XIII). Ariosto, ben informato, quindi, della funzione provvidenziale di questi mostri, non esita a far assumere a Astolfo la veste di liberatore del Senapo (imprigionato nel regno delle Arpie) dall'espiazione della superba follia. Il poeta crea pertanto, grazie a Astolfo (*deus ex machina*), un'atmosfera di profezia e di fantasia. Successivamente alla liberazione del re d'Etiopia, Astolfo ordina a Senapo di proteggersi le orecchie, così come Ulisse aveva rivolto lo stesso invito ai suoi compagni nel Libro XII dell'*Odissea*. Ma mentre qui il pericolo è costituito dalla tentazione del canto delle Sirene, nel *Furioso* si tratta semplicemente di proteggersi dall'amplificato suono del corno.²⁸

L'assunzione della *Commedia* quale "serbatoio lessicale spesso e variamente sfruttato" (Mengaldo) traduce l'abilità del Nostro di echeggiare,

²⁵ Eccone alcuni esempi: "annonzio" diventa "annunzio", "el specchio" cambia l'articolo in "lo", "in la" diventa "ne la"; scompaiono inoltre alcuni latinismi "battizzare" in "battezzare" etc. Decisamente considerevoli dal punto di vista contenutistico sono le innovazioni della terza edizione del *Furioso*, fra cui l'aggiunta di quattro nuove invenzioni: la storia di Olimpia, di Leone, di Tristano, Drusilla e Maganorre.

²⁶ Tuttavia, la lingua dantesca arriva a Ariosto già filtrata attraverso la tradizione canterina, poi cavalleresca, e l'esperienza lirica di Petrarca e Boccaccio.

²⁷ Questo si può osservare sin dal primo incontro di Astolfo con le Arpie: "per lunga fame attenuate e asciutte, / orribili a veder più che la morte" (XXXIV, 120).

²⁸ Un altro esempio di questa tecnica di "collage" o di disposizione delle fonti si

alludere, parodizzare, avallare, assimilare, rinnovare (tramite la mediazione tre-quattrocentesca) la propria fonte, conservando la certezza dell'originalità del nuovo poema. Questa complicità disinvoltata fra Ariosto e Dante non mira tanto a mettere in discussione la valenza ideologica e poetica dell'*exemplum* medievale, quanto a far interferire due universi estranei e lontani. La riscrittura del viaggio dantesco, come la ripresa di altri eventi mitici e delle rispettive versioni poetiche, testimonia la credenza dell'autore della provvisorietà di quegli eventi, soggetti a continua revisione. Ariosto, in un progetto di riscrittura eterna, presenta costantemente l'estensione genealogica del proprio testo (dal viaggio dantesco si può arrivare a ritroso al modello ovidiano delle *Metamorfosi* XII e XIV) a dimostrare l'illusorietà e l'instabilità della vittoria poetica.

legge nella ripresa dell'aggettivo "altro" dall'Inferno I ("A te convien tenere altro viaggio") nell'ottava 67 del Canto XXXIV: "Gli è ver che ti bisogna altro viaggio/ far meco, e tutta abandonar la terra". Mentre però per il pellegrino Dante l'alternativa si impone quale unico mezzo per la futura ascesa al Regno celeste, per Astolfo corrisponde semplicemente a una normale via per il Paradiso. Il volo di Astolfo sulla cima della montagna era infatti motivato nella ottava 48 da semplice curiosità turistica: "Tanto è il desir che di veder lo 'ncalza,/ ch'al ciel aspira, e la terra non stima./ De l'aria più e più sempre guadagna,/ tanto ch'al giogo va de la montagna".

Bibliografia

- L. B. ALBERTI, *Intercenali inedite*, a cura di Garin, 1965, Firenze.
- A. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony: Crisis and Evasion in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- L. BLASUCCI, *Studi su Dante e Ariosto*, Napoli, Ricciardi, 1969.
- D. CARNE-ROSS, *The One and the Many: a reading of the Orlando Furioso*, *Arion*, 5 (1966).
- I. CALVINO, *Orlando Furioso*, Torino, Einaudi, 1970.
- R. CESERANI - L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario, IV, La società signorile*, Torino, Loescher, 1979, pp. 1049-1057.
- G. CONTINI, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974.
- E. CREMANTE, *La memoria della Commedia nell'Innamorato e nella tradizione cavalleresca*, in AA.VV., *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Firenze, 1970.
- G. DE ROBERTIS, *Lettura sintomatica dell'Orlando Furioso*, in *Studi II*, Firenze, Le Monnier, 1975, pp. 19-25.
- E. DONATO, *Per selve e boscherecci labirinti. Desire and Narrative Structure in Ariosto's Orlando Furioso*, *Barocco*, 1971, pp. 17-34.
- W. FERGUSON, *Trials of Desire*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- J. FRECCERO, *Medusa: The Letter and the Spirit*. *Yearbook of Italian Studies*, 1972, pp. 1-18.
- H. HAUVETTE, *L'Arioste et la poésie cavalleresque a Ferrare au début du XVI siècle*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1927.
- L. O. KUHN, *Some verbal resemblances in the Orlando Furioso and the Divina Commedia*, «*Modern Language Notes*», X (1985), pp. 340-47.
- R. MANICA, *Preliminari sull'Orlando Furioso*, Roma, Bulzoni, 1983.
- R. MONTANO, *Dante e il Rinascimento*, Napoli, Edizioni Humanitas, 1942.
- C. OSSOLA, *Dantismi metrici nel Furioso*, in A. A. V. V., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976.
- D. QUINT, *Astolfo's voyage to the Moon*, *Yale Italian Studies*, I (1977), pp. 398-408.
- Id., *Origin and Originality in Renaissance Literature*, *Version Of the Source*, New Haven, Yale University Press, 1983.
- A. RAMIZI, *Le fonti latine dell'Orlando Furioso*, Napoli, Paravia, 1896.
- P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1900.
- E. SACCONI, *Il soggetto del Furioso*, Napoli, Liguori, 1974.

G. SANGIRARDI, *La presenza del Decameron nell'Orlando Furioso*, «Rivista di letteratura italiana», X, 1-2 (1992), pp.25-69.

M. SANTORO, *L'anello di Angelica*, Napoli, Federico e Ardia, 1983.

G. SAVARESE, *Il Furioso e la cultura del Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1984.

M. SHAPIRO, *The poetics of Ariosto*, Detroit, Wayne State University Press, 1988.

C. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

S. ZATTI, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, M. P. Fazzi, 1990.

D. JAVITCH, *The Imitation of Imitations in Orlando Furios*, «Renaissance Quaterly», 38 (1985), pp. 215-239.

M. JOHONSON-HADDAD, «Gelosia: Ariosto reads Dante», *Satnford Italian Review*, v. XI (1992), pp.187-201.

ID., *Ovid's Medusa in Dante and Ariosto: the poetics of self-confrontation*, «Journal of Medieval and Renaissance Studies», 19 (Fall 1989), pp.211-226.

CIVILTÀ LETTERARIA ITALIANA

*Collana diretta da Alberto Granese e Luigi Montella,
fondata da Gioacchino Paparelli*

6. G. ANGIOLILLO, *Un'isola "autobiografica".
Viaggio nella medievalità di Dante.*
7. G. PAPARELLI, *Da Ariosto a Quasimodo.*
8. M. SENA, *Leopardi, De Sanctis e altri saggi.*
9. L. MONTELLA, *Italo Calvino. Il percorso dei linguaggi.*
10. S. SCERVINI, *La "Divina Commedia" in dialetto calabrese.
"U'Nfiernu", a cura di Pina Basile.*
12. N. M. SALERNO, *Rime*, a cura di Rosa Giulio.
13. B. PISANI, *I sonetti*, a cura di Luigi Montella.
- 14* A. GRANESE, *Divina Libertà. La rivoluzione della Tragedia, la tragedia
della Rivoluzione: Pagano Galdi Salfi.*
- 14** F. M. PAGANO - M. A. GALDI - F. S. SALFI, *Teatrali contese,
a cura di Alberto Granese (due volumi indivisibili in cofanetto).*
15. L. MONTELLA, *Seguendo d'Amor le tracce.
Studi di letteratura italiana dal Cinquecento all'Ottocento.*
16. A. GRANESE, *Lettere dal deserto.
Sulla letteratura del secondo Novecento.*
17. L. MONTELLA, *Intersezioni novecentesche.
Studi e ricerche di letteratura italiana.*
18. D. BARTOLO, *Lo calascione scordato*, a cura di Rosa Troiano.
19. R. GIULIO, *Di Fedra il cieco furor. Passione e potere nella tragedia del Settecento:
il Crispo di Annibale Marchese.*
20. E. AJELLO, *Carlo Goldoni. Lesattezza e lo sguardo.*
21. L. MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento. Laura Terracina
Con un'antologiadelle Nove Rime inedite*
22. R. GIULIO, *Gli eroi d'invitta pazienza. Epos storico e tragico cristiano nell'età
della «ragione spiegata» (con L'Ermenegildo di A. Marchese).*
23. A. GRANESE, *Sterminata eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal
Cinquecento al Settecento*
23. A. GRANESE, *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*

EDISUD SALERNO

Via Leopoldo Cassese, 26 - 84100 Salerno
telef. e fax 089 220 899 e-mail: edisud@tiscalinet.it

PROMETEO E LA RUPE.
 FIGURAZIONI MITOLOGICHE FRA
OPERETTE MORALI E *DIALOGHI CON LEUCÒ*

A testimoniare la carica espressiva e la capacità di tessitura del contesto dialogico, i *Dialoghi con Leucò* rappresentano un'espressione "in limine" del personaggio e dello scrittore Pavese, non fosse altro perché scritti in un momento estremo della sua parabola umana ed artistica, quando gli agganci alla poetica del realismo sembravano svanire insieme alle speranze esistenziali dell'uomo.

Ci si chiede dove lo scrittore abbia potuto trovare tanta potenza di stile e incastorarla parallelamente in un discorso asciutto, ragionato, essenziale, e subito si scorge come sia il piano del mito a farsi garante di una dimensione "altra", in cui i sentimenti possono esprimersi, la rassegnazione sottolineare la consapevolezza di un destino, la lucida chiaroveggenza privarsi delle amarezze e dei pentimenti tardivi, spesso reperibili nella sua produzione romanzesca. I testimoni "mitologici" di Pavese sono una prova per allontanarsi da sé stesso. D'altro canto lo scrittore aveva sottolineato nella presentazione alla prima edizione:

Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie anglo-piemontesi, ci scopre in questi dialoghi un nuovo aspetto del suo temperamento[...]

Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge.

Ha smesso per un momento di credere che il suo totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso. E sono nati questi dialoghi.

La dichiarazione appare importante per più versi. Anzitutto perché sottolinea lo scarto tra l'immagine vulgata del narratore, legata alla crudezza della dimensione realista, ma poi pure, ed in maniera precipua, perché consente di operare quel taglio temporale che l'autore stesso sottintende.

Pavese, in altre parole, con una prima operazione ermeneutica gusta del mito i segreti che esso nasconde, ne ritrova gli addentellati con lo sviluppo della civiltà umana, sa superare la superficialità di giudizio che porta gli altri a considerare quegli elementi antropologici “inutili bizzarrie”. Quindi, al momento di elaborare la sua personale poetica, farà paradigma e mitologia “privata” la sua stessa vicenda esistenziale e storica. Egli tenta di ritrovare un mito consentaneo agli albori del suo crescere e maturarsi: un mito puro, se ogni giovinezza d’uomo coincide vichianamente con la giovinezza dell’umanità.

Seguendo la cornice di trasmissione dell’autore, si nota in tutti i dialoghi una perfetta coincidenza della mimesi parlata con il disegno diegetico che essa realizza. Scarso è lo sviluppo degli eventi, non perché essi manchino, ma perché al momento del dialogo essi hanno già avuto luogo. Nelle parole degli attanti mitologici vive quindi una continua analessi, che isola i personaggi stessi nella propria soggettività, in una solitudine che supera gli echi della storia. La funzione del mito non riesce mai a diventare consolatoria, perché la condanna del destino che imprigiona le azioni di questi dei o eroi immortali vive di un’assurdità pari a quella della condizione umana.

Il dialogo intitolato *La Rupe* può rappresentare il campo più idoneo per una verifica. Sebbene esistano dialoghi sicuramente più convincenti dal punto di vista estetico e sentimentale, è questo in particolare a condurci su un percorso di confronto testuale con alcuni personaggi e dialoghi delle *Operette Morali* leopardiane.

Il genere diatribico, ripreso con rigore “filologico” e assunto a strumento di ricerca razionale da Leopardi, essenzializzato e privato di temi tradizionali, ma spostato sul piano di un credo vissuto e sofferto, da parte di Pavese, trova, se non il suo *inventor*, certo il suo riferimento più presente ai due scrittori moderni, in Luciano di Samosata. Egli, sotto l’influsso della filosofia cinica, considerava come sua creazione originale l’invenzione del dibattito satirico in cui erano utilizzati elementi dei dialoghi socratici e della commedia.

Nei *Dialoghi degli dei* i temi dell’irrisione parodistica degli abitanti dell’Olimpo trovano larga espressione: un riferimento ai personaggi oggetto della nostra analisi può trovarsi nel dialogo 5, protagonisti Prometeo e Zeus, e nel dialogo 15, dove accanto a Zeus ed Asclepio compare un litigioso Eracle. Il figlio di Zeus è presente ancora nei *Dialoghi dei morti* (dl.11) dove, con maggiore effetto di caduta di ogni certezza, compresa quella sull’effettiva sostanza del suo essere, viene sottoposto alla critica corrosiva ed edace del filosofo Diogene.

Tutto questo, ovviamente, conserva il valore di un archetipo, di un punto di riferimento classico, su cui le operazioni letterarie compiute da Leopardi e Pavese hanno saputo imprimere un loro convincente ed autonomo percorso intellettuale e poetico. Gli interlocutori del dialogo pavesiano, Eracle e Prometeo, sono colti in un momento cruciale della loro vicenda, se è giusto definire così quel fluire di parole, in un deserto dove l'immagine della rupe è insieme metafora dell'ostacolo e della volontà frustrata di scavalcarlo. Prometeo sta per essere liberato dal suo supplizio eterno: Eracle ha appena ucciso il più saggio tra i Centauri, Chirone. Eracle è un uomo, "un essere fatto di pietà e paura" che scioglie un dio, Prometeo, il benefattore dell'intera umanità: ma lo scioglie veramente?

Si insinua nel lettore l'impressione che il non realizzarsi di questa liberazione debba ripetersi all'infinito e fissare per sempre i due personaggi. La liberazione, il riscatto, il passaggio da una difficoltà ad un miglioramento sono le formule che già il Propp indicava come costitutive della fiaba. L'operazione qui compiuta è, invece, anti - favolistica, non conduce programmaticamente ad alcuna soluzione. Prometeo stesso si paragona

ad un uomo che abbia molto patito in un luogo - nel carcere, in esilio, in un pericolo - e quando viene il momento d'uscirne non sa risolversi a passare quell'istante, a mettersi dietro le spalle la vita sofferta.

Sono i simboli dell'uomo Pavese, il motivo di un carcere¹ che perseguita anche chi è libero, cupo e opprimente come una sorte assegnata.

Nel linguaggio dei due personaggi si fa largo la primordionalità ambivalente, che regge questo mondo, fatto di dualismi, di opposizioni forti ed inconciliabili. La prima opposizione è quella tra titani ed uomini. I primi "sanno il destino", e pur se non potranno anch'essi evitare una fine inesorabile, possono sorridere della loro condizione. Essi "non sanno la rupe". Gli uomini invece agiscono inconsapevolmente, possono uccidere e farsi violenza, insomma, aggiungere altro male a quello consustanziale al loro essere nel mondo.

Ancora ad un livello più elementare sta il conflitto tra uomini e mostri, o presunti tali, perché la bestia-centauro è portatore di una saggezza superiore a quella umana. È l'uomo che sprofonda nella *beluinitas* dei mostri annientando, sempre senza consapevolezza, gli esseri che egli pre-

¹ La metafora del carcere come *locus conclusus*, come limite invalicabile dello spirito, ancora prima che ostacolo ad una reale libertà di movimento, è una delle più frequenti in Pavese sin dal primissimo romanzo breve *Il Carcere*, straordinario esempio di come

sume inferiori, perché non ha saputo instaurare con loro quel rapporto paideutico che aveva ad esempio Achille. Ma “nulla si fa che non ritorni”, e questo sangue un giorno sarà riscattato dal sangue di Eracle.

Sovrasta questo scenario il cielo scuro degli dei, anch’essi preda di quella morte cui abbiamo accennato sopra: essa è la miscredenza. “Quando i mortali non ne avranno più paura, gli dei spariranno”.

Questo è il sistema cosmico in cui, di fronte alle domande del “bambino” Eracle, Prometeo insegna ad affrontare la temperie esistenziale senza accantonarne i mostri ed i fantasmi, perché la vittoria più significativa per l’uomo è la pietà verso i suoi simili, ma soprattutto verso chi appare estraneo.

Pavese sublima in Prometeo una risoluzione che trova eco anche nelle liriche di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*:

chi si risolve all’urto ha gustato la morte e la porta nel sangue.

Nel mito dello scrittore di S. Stefano Belbo non esiste la tranquilla immanenza del senso, che è propria della mitologia tradizionale, in cui è data l’unità di particolare ed universale, privato e pubblico. Lo pervade invece la nostalgia dell’anima, alla ricerca continuamente rinnovata e necessariamente inappagata della sua patria trascendente.

Anzi il conflitto è duplice e si insinua nel testo da un lato, con una volontà di precipitare nel grado zero dell’esperienza e dell’irrazionale, dall’altro, con l’intento di riscattare tramite la poesia gli orrori della violenza primordiale.

Sembra che Pavese non compia un’operazione testuale che sta alla base della letteratura moderna: l’ironia, la cifra retorica grazie alla quale già Leopardi, nel primo Ottocento, aveva lacerato le convinzioni di un universo compatto e monologico, quello del mito. Lo aveva fatto, tra l’altro, con personaggi come Prometeo ed Eracle.

I due personaggi, congiunti in Pavese, in Leopardi agiscono in luoghi e tempi separati: il figlio di Giove nel *Dialogo di Ercole ed Atlante*, il titano ne *La scommessa di Prometeo*. L’anno di composizione dei due dialoghi è quel 1824 (il primo dal 10 al 13 febbraio, il secondo dal 30 aprile all’8 maggio) in cui Leopardi, concretizzando il progetto delle *Operette Morali*,

l’immagine possa continuamente essere usata in senso proprio e figurato. Cfr. come esempi metaforici: (Stefano) “fantasticava il mondo intero come un carcere dove si è chiusi per le ragioni più diverse ma tutte vere [...] forse la prigione non è altro che questo: l’impossibilità di ubriacarsi, di distruggere il tempo, di vivere un’insolita sera”.

offriva splendido saggio dell'uso dei due registri del comico e dell'ironia.

Di taglio assolutamente comico il *Dialogo di Ercole ed Atlante* ci porta in un'umanità bambina, dove i due attanti rovesciano completamente i connotati mitici che tradizionalmente hanno fatto parte della loro iconografia. Questa è già una conseguenza, un porsi allo stesso livello di una causa scatenante che ha portato il mondo a ridimensionarsi: quel mondo, per il quale i personaggi di Pavese accetteranno con lucida consapevolezza di sacrificarsi, è destituito a palla vuota o grosso frutto, per l'insipienza degli uomini suoi abitanti.

Leopardi svuota dall'interno la metafora esistenziale dell'eroe che si fa ponte tra l'umano e il divino. Eracle ed Atlante sono due bighelloni assolutamente normali, proiettati in un paesaggio cosmico lontano ed estraniato, simile ad un immenso campo da gioco.

ATLANTE: "ma il mondo è fatto così leggero che questo mantello che porto per custodirmi dalla neve mi pesa di più[...]e se non fosse che la volontà di Giove mi sforza di stare qui fermo e tenere questa pallottola sulla schiena, io me la porrei sotto l'ascella o in tasca, o me l'attaccherei ciondolone a un pelo della barba e me n'andrei per le mie faccende".

Eracle è un monello che prova giochi proibiti, certo della complicità dei grandi dei:

ERCOLE: "sta sicuro che quando mi venisse fantasia di sconfiggere cinque o sei stelle per fare alle castelline, mio padre farebbe la vista di non vedere". L'essere amorfo della terra, leggera ed inerte, inerisce ad una condizione degli uomini insulsa ed inetta, priva di significato.

Ulteriore oggetto di parodia sono poi, in conclusione, le due figure del dormiente o del giusto di ascendenza stoica. Tuttavia, il giudizio sulla condizione umana non spetta né ad Ercole né ad Atlante. È assente nel dialogo ogni asprezza, ogni formula perentoria, che serve invece a Pavese, perché consonante e sinesteticamente (in una gradazione che colora il paesaggio con gli stessi contorni del parlato dei personaggi, e viceversa) collegata alla tragedia dell'esistenza.

Nella *La scommessa di Prometeo* troviamo l'altro interlocutore del dialogo dello scrittore piemontese. Il livello del discorso qui punta decisamente verso l'ironia, insita nella stessa scommessa di Prometeo: trovare

o no manifesti argomenti che l'uomo sia la creatura più perfetta dell'universo.

L'ironia è implicita nel modo in cui Prometeo mette in discussione la sua *pietas* nei confronti del genere umano, non in grado di volgere ad effetti positivi le sue scoperte, le sole che hanno consentito il passaggio

dallo stato ferino a quello più propriamente umano. Purtroppo, gli uomini che hanno ricevuto la vita si cibano dei loro simili (le asserzioni del selvaggio, primo referente della scommessa, sono di una secchezza ironica spaventosa), si servono del fuoco che dovrebbe illuminarli e scaldarli per bruciarsi secondo riti tribali, e, per di più, nel mondo europeo, o cosiddetto civile, sono consunti dal *taedium vitae*. Ogni dono di Prometeo è stato utilizzato in maniera contraria ai suoi scopi, e si presta all'operazione antifrastica compiuta dall'ironia leopardiana.

Il panorama geografico è vario e disteso, la descrizione della natura e dei luoghi si sofferma sui fenomeni climatici e fisici² (terremoti, temporali) nei paesi più remoti, mentre delinea, nella civilizzata Londra, il correre di molte persone attratte dall'ultimo gesto omicida, il più paradossale. Prometeo, dal canto suo, è essere leggero, mobile, che si sforza di non essere toccato dalla miseria umana, tanto che non permette nemmeno a Momo di sottolineare le ragioni della sua sconfitta:

Momo stava per congratularsi con Prometeo sopra i buoni effetti della civiltà, e sopra la contentezza che appariva ne risultasse dalla nostra vita; e voleva anche rammemorargli che nessun altro animale al di fuori dell'uomo si uccide volontariamente esso medesimo, né spegne per disperazione della vita dei figliuoli: ma Prometeo lo prevenne; e senza curarsi di vedere le due parti del mondo che rimanevano, gli pagò la scommessa.

Nel Prometeo dei *Dialoghi con Leucò* il sentimento di impotenza è dipinto con i colori dell'alienazione moderna: il titano è immobile fisicamente, il suo stesso argomentare non sembra mai preludere a uno sviluppo positivo, ma ha l'andamento gnomico di una dolorosa sentenza. Questo perché egli è etimologicamente e ontologicamente "il preveggen- te", colui che sa e riconosce il ritmo dell'esistenza come quello di una ciclica ripetizione:

o Eracle, c'è una sapienza più antica. Il mondo è vecchio, più di questa rupe. E anche loro lo sanno. Ogni cosa ha un destino. Ma gli dei sono giovani, giovani quasi come te.

Molto più mobile, ironica, era l'affabulazione del Prometeo leopardiano, ormai però del tutto rinunciatario rispetto al suo status mitico e trasformatosi in un *raisonneur* di stampo romantico:

No per certo. Ma considera, caro Momo, che quelli che fino ad ora abbiamo veduto,

² Con un gusto del *divertissement* letterario, della *varietas* descrittiva presente, tra gli altri, almeno nel *Dialogo della natura e di un islandese* e nel *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, peraltro molto vicini a questo dialogo per tematiche, personaggi e impostazione diatribica

sono barbari: e dai barbari non si dee far giudizio della natura degli uomini: ma bene dagli inciviliti: ai quali andiamo al presente: e ho ferma opinione che tra loro vedremo e udremo cose e parole che ti parranno degne, non solamente di lode, ma di stupore.

Di conseguenza, cambia anche l'articolazione strutturale del dialogo: programmaticamente diatribico nell'operetta, esso mira sempre alla discussione critica di un problema, se non altro, per riaffermare un'indissolubilità di fondo dove "non so se il riso o la pietà prevale".

Pavese, come d'altronde lui stesso riconosce, connota dello stesso doloroso pessimismo che animava i monologhi ed i dialoghi dei personaggi dei suoi racconti (si pensi almeno a *Feria d'agosto*³, licenziato nello stesso inverno del 1945 quando lo scrittore inizia i *Dialoghi*) anche il linguaggio dei suoi personaggi mitologici, ormai attanti moderni, del tutto simili al Sisifo di Camus o all'Ulisse di Joyce. Ri-trasferire nel mito una sensibilità sostanzialmente novecentesca serve all'autore piemontese a dimostrare come certi nodi esistenziali e filosofici siano comuni ad antichi e moderni, nati anzi prima del pensiero, in quello stato di illuminazione e prescienza che il mito rappresenta.

Del tutto opposta è l'attualizzazione del mito compiuta da Leopardi: su questo piano, agisce forse la consapevolezza che se un Colombo o un Tasso possono essere divenuti, per il lettore contemporaneo, delle figure mitiche, sono gli antichi dei a dover essere sottratti alla loro aura, attualizzati e messi a nudo in una loro dimensione "sin troppo umana". E tuttavia le *Operette Morali* rappresentano senza dubbio il filtro che consente il riaggancio e il recupero della struttura mimetica e della tematica mitologica a Pavese e ad altri scrittori contemporanei (si pensi per esempio a Borges): il nucleo discorsivo da cui effondere l'ispirazione lirica.

Il pregio della scrittura pavesiana è di essere essa stessa lirica, illuminante, esplosiva eppure forzosamente condensata: e nell'analisi tesa a sottolineare le strutture profonde del *textus*, se il personaggio-Pavese è l'architetto (per dirla con Genette) di sé stesso e della sua mitologia priva-

³ Non si può non menzionare, nel *corpus* dei racconti di questa raccolta, quel gruppo di racconti-saggio o riflessioni in forma di diario che appartengono al capitolo intitolato *La vigna*. Si pensi in particolare al saggio *Del mito, del simbolo e altro*, dove viene sottolineata la differenza tra mito e poesia. Nell'impossibilità di citare il saggio integralmente, ricordiamo almeno questa affermazione in esso contenuta: "Così ognuno di noi possiede una mitologia personale che dà valore, un valore assoluto, al suo mondo più remoto, e gli riveste povere cose del passato con ambiguo e seducente luore dove pare, come in un simbolo, riassumersi il senso di tutta la vita."

ta, egli può ritrovare in Leopardi l'interlocutore più vicino, che avvalora il suo tentativo di scandaglio del mito. Tentativo che, a differenza di quello del poeta di Recanati, non può avvalersi nemmeno della fiducia nella forza della ragione.

Prometeo, nei due autori, rappresenta la sublimazione di un istinto e di una missione letteraria.

In Pavese è la disperata tensione di chi si sente legato alla "rupe", simbolo di una congiunzione tra il mondo reale e il mondo nascosto, verso il quale, come Odisseo, si prova a ritornare, ma ancora di più, sofferto orientamento etico-conoscitivo, che sottolinea la disarticolazione dell'unità della Natura e la reificazione dell'esistenza umana.

Altra è la raffigurazione del Prometeo leopardiano, filtrato dall'occhio partecipe e distaccato di un poeta che saprà ritrovare, anche nel dolore, la propria capacità di conoscenza ed irrisione. Lo scrittore di Recanati osserva insieme a Prometeo e ad Eracle il vano affaccendarsi degli uomini, impegnati a raggiungere i loro piccoli obiettivi, sottolinea la disillusione del moderno e la forma priva di contenuto della civiltà che esso ha prodotto.

Il *sigmum* mitico viene vissuto da Cesare Pavese in un rapporto di mimesi con la propria coscienza intellettuale; quindi ignora ogni processo dialettico che risolva i contrasti e arrivi ad una sintesi superiore, secondo quello che è il presupposto e la conseguenza dell'ironia. Il dissidio tra mondo degli uomini e mondo degli dei assolutizza il contrasto tra vita e destino, tra angoscia dell'esistere e sofferto senso di impegno e responsabilità; la parola, in questo contesto privo di conciliazione degli opposti, resta l'unico elemento che libera, che porta il ricordo della vita vissuta e si sublima in poesia.

Lo scarto esistente tra le due "operazioni letterarie" si compie sul terreno del mito, che si dimostra, se ce ne fosse bisogno, ancora materia pulsante e magmatica, da cui trarre fuori, come Prometeo dall'argilla, le fattezze dell'uomo, la forma della letteratura.

LA TENTAZIONE DELLA PAROLA.
 FORMA E MANIERE DELLA PROSA IN D'ANNUNZIO

L'*Invincibile* era stato il titolo della prima, provvisoria stesura (apparsa sulle pagine della «Tribuna illustrata» in dieci puntate tra il gennaio e il marzo 1890) del romanzo di D'Annunzio *Trionfo della morte*. Invincibile (“invitta”) come si sa, nell'intenzione del poeta, è la donna-monstrum, la “nemica distruttiva”, l'amante “cupida e convulsa” la cui inquietante femminilità (“quasi spaventevole”) turba e rende frustrante – inappagabile – il desiderio acceso nell'uomo: uno insomma dei tanti miti decadenti che ormai circolavano, con più o meno felice fortuna, in quella letteratura europea *fin de siècle* già attenta alle strategie del mercato¹.

Il gioco di seduzione della donna, di cui il protagonista è vittima, appare come uno smacco, una malattia della psiche, un prevalere dell'istintualità (sentita come inesorabile e oscuro impedimento alle proprie aspirazioni) che nega ogni tentativo di affermazione “ideale”; la vicenda non può dunque che concludersi con la morte e l'annientamento.

Una tesi “esemplare” che il narratore si sforza invano di rendere evidente al lettore, non riuscendo a nascondere l'ambiguità di fondo che la sorregge; in questo come in altri casi la prosa dannunziana non dà luogo ad alcuna vera oscillazione sia esterna che interna al personaggio: non vi è contrapposizione tra due visioni, né urto tragico nonostante la “tragedia” finale voglia essere una chiara conferma del teorema iniziale. La sensualità e la voluttà della donna non sono altro che la proiezione ossessiva di una tentazione che si vorrebbe solo velleitariamente allontanare, in realtà

¹ Questa dimensione letteraria di “maniera” si intreccia, come sempre nel caso di D'Annunzio, con le vicende biografiche; nell'*Invincibile* (e poi nel *Trionfo della morte*) è possibile ravvisare ampie tracce del carteggio con Barbara Leoni (in realtà Elvira Natalia Fraternali), la “musa” ispiratrice dei primi romanzi dannunziani.

desiderata ed auspicata. Per questa strada si delinea incontestabile non solo la piena convergenza tra il sentire dell'autore, del narratore e del personaggio ma l'identità assoluta di tutte le spinte e le forze che sorreggono il romanzo (ideologiche, morali, estetiche) poste solo a un livello di dichiarazione d'intenti in antitesi tra di loro.

A ben vedere il "turbamento indefinibile" dello spirito e dei sensi, il "desiderio impetuoso" per la "qualità reale di quella carne", moralisticamente (e verbalmente) sentiti come soggiogamento e vincolo, sono un tenue "velo", una labile copertura rispetto al vero proposito di D'Annunzio: fare "opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche"².

In altri termini D'Annunzio si muove sul piano del genere romanzo nel segno della *prose poétique* ovvero di una "tendenza alla lavorazione della prosa in direzione della poesia"³.

Il mito decadente di un "attrazione irresistibile" che assume "la gravità di un rancore" lascia dunque intravedere un dominio più sottile di cui D'Annunzio sembra essere insieme vittima e artefice, un dominio che si vuole considerare in questo saggio l'aspetto fondamentale di tutta quanta la sua produzione in prosa, la vera *tentazione* dello scrittore abruzzese.

Certo la cornice, i riferimenti di facciata, i "calchi" culturali, i tanti elementi di superficie di questa poetica non devono essere trascurati se furono proprio essi ad essere percepiti con più immediatezza dai primi lettori di D'Annunzio e a decretarne in modo così netto il successo di pubblico⁴.

D'Annunzio è stato, bisogna riconoscerlo, *anche* un abile manipolatore, un attento interprete delle mode e delle tendenze dei suoi tempi; egli meglio di altri sa avvertire le condizioni mutate del gusto e dosare gli ingredienti da offrire a buon mercato ai tanti che lo seguono con

² G. D'ANNUNZIO, *Dedica a Francesco Paolo Michetti, Trionfo della morte*, in *Prose di romanzi*, edizione diretta da Ezio Raimondi, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1988, I, (d'ora in poi P.R.1), p. 640; il secondo volume, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1989, sarà indicato con la sigla P.R.2.

³ P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura Italiana*, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, *Le forme del testo*, II, *La prosa*, p. 768.

⁴ I suoi estimatori non solo non furono pochi, ma neanche di cattivo pregio se possiamo annoverare tra queste fila anche il nome di Musil. Il giudizio dello scrittore austriaco, che riguarda *Il Piacere* (definito "uno dei primi libri che quarant'anni fa mi hanno fatto conoscere l'«arte moderna»", e uno dei primi che hanno prodotto influsso su

ammirazione. I modelli culturali di riferimento (Tolstoj, Nietzsche, Schopenhauer, gli scrittori e i poeti francesi, il *milieu* aristocratico...) sono altrettanti *alimenti* di cui D'Annunzio si nutre e che servono a mascherare un intendimento *puro* dietro l'apparenza della citazione preziosa ed altisonante: è la parola l'elemento centrale della poetica dannunziana; a lei è designato il compito di trasformare, dare colore e suoni (circonfondere "di luce, di musica e di profumo"), rendere seducente, "sovrareale", ciò che spesso invece nella banalità della vita è uniforme e grigio. La parola dunque (quella *sillabata* che con le sue risonanze magiche trasporta oltre "il significato ideale") come voce e strumento melodico che rende *bello*, suggestivo, ciò che tocca colle sue cadenze divine e soprattutto divinizzanti: la *letterarietà* come prerogativa eccezionale data a pochi, superiori, spiriti eletti, all'*artifex* innanzitutto che primeggia sovrano nel regno della retorica.

Il "piano di contenuto", gli espedienti narratologici appaiono subordinati in D'Annunzio a quello che sembra essere il punto di riferimento essenziale e nevralgico della sua intera esperienza narrativa, la costante che attraversa tutta quanta la sua opera: *invincibile* è prima di ogni altra cosa il gusto estetizzante e prezioso dell'espressione, l'attenzione (esasperata, parossistica) alla forma, all'*effetto* e al suono di ogni pronunciamento verbale. Questo senso della parola non soltanto non pregiudica la presenza di un destinatario, ma necessita in ogni occasione di un'eco plaudente, di un vasto pubblico di ascoltatori. Ne deriva un'ambiguità che è poi la contraddizione forse più marcata nella prosa di D'Annunzio: da un lato il culto ossessivo della parola sembra essere così forte da escludere in modo aprioristico un punto di contatto con la realtà in un'assoluta autoreferenzialità (l'ideale sembra essere da questo punto di vista una completa e radicale disattenzione per il contesto, finanche quello rappresentato dalla voce che *materialmente* nella narrazione dà modo alla lingua – "rampollata dal denso tronco latino con un rigoglio d'innunerevoli virgulti"⁵ – di manifestarsi); dall'altro è evidente che il linguaggio è uno strumento quanto mai efficace per *flirtare* con il potenziale lettore, ricercare un ammiccamento, suscitare un consenso da gestire nell'ottica di una strategia del successo.

Gli scritti giornalistici sono sicuramente la prima importante occasione

di me"), è conosciuto e citato spesso dagli studiosi di D'Annunzio; meno ricordato è il prosieguo dell'annotazione: "Darei qualcosa per sapere ancora quale. Probabilmente un diffuso immoralismo e un altrettanto diffuso estetismo". Cfr. R. MUSIL, *Diari 1899-1941*, Torino, Einaudi, II, 1980, p.1084.

⁵ G. D'ANNUNZIO, *Dedica a Francesco Paolo Michetti*, P.R.1, cit., p.641.

per sperimentare questa prosa che ricerca nella parola (nelle risonanze esterne del significante) il motivo dominante della sua essenza. Il giovane cronista, che tra il 1884 e il 1888 firma i suoi articoli sulla rivista «La Tribuna» con lo pseudonimo di Duca Minimo dando eco agli avvenimenti di grido della capitale romana, dimostra già di saper piegare le forme della scrittura “nelle ghirlande più agili e nei festoni più sinuosi”⁶: aste, balli ove si ammirano tutte “le eleganze e le magnificenze femminili”, *soirées* mondane, “concerti dei concerti”, “trattenimenti di scherma”, rappresentazioni teatrali, mostre, gare ippiche, “matrimoni di dive”... sono nulla più che opportunità per l’artista che indugia con prodigalità al suo gusto naturale (iconico) per la trasposizione scenografica; quella di D’Annunzio è una riproduzione – volutamente preconcepita nella scelta del campo visivo – attenta alle “pose”, ai vezzi, alle *toilettes*, agli arredi, alle chincaglierie, a tutti quegli oggetti minuti e quei gesti singolari che conferiscono uno *status* e sono insieme l’invidia, il *sogno* dei molti lettori che vogliono partecipare in qualche modo a quel lusso, a quei beni inibiti⁷.

Il cronista di fama non riduce il suo compito a testimoniare lo sfarzo di una classe sociale (quella “italica nobiltà” sempre al centro della narrazione dannunziana), a scandire – rendendoli spettacolari e straordinari – gli eventi che ne accompagnano i riti, le dimostrazioni mondane, i pubblici uffici; egli non scrive solo per “autenticare la bellezza della *mise*” con aggettivi di cui solo il letterato è capace⁸: è suo proposito anche alimentare nel pubblico un sogno, innescare un meccanismo di immedesimazione attraverso il virtuosismo della lingua⁹: D’Annunzio – scrive l’Andreoli –

⁶ *Ibidem*.

⁷ La *belle époque* ha questa doppia sfaccettatura: lo sfarzo, i lustrini degli individui e delle grandi metropoli che impongono al mondo le loro magnificenze non riescono a nascondere la miseria di chi ancora lotta per i “bisogni materiali”, la pena e le aspirazioni dei tanti – moltitudine che sta per divenire massa – che si affannano a inseguire le nuove promesse della tecnica e della scienza; anche nelle “più umili condizioni”, per dirla con Verga, si insinua una “irrequietudine”, una “vaga bramosia dell’ignoto”, “l’accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio”, qualcosa che somiglia a un desiderio di riscatto e che porta in sé i germi della ribellione.

⁸ Cfr. A. ANDREOLI, *Introduzione a G. D’Annunzio, Scritti giornalistici (1882-1888)*, Milano, Mondadori, 1996, I, p. XXXV.

⁹ Sogno e bellezza – mezzi privilegiati per rimarcare un superiore e orgoglioso isolamento estetizzante – diventano per questa strada molto più prosaicamente gli elementi essenziali per avere il consenso di un mercato editoriale che va espandendosi anche attraverso il diffondersi di quotidiani e giornali di varia natura (è proprio su queste

“conosce bene, poiché non manca di ritrarle mentre divorano un romanzo di «avventure sanguinarie», le mediocri lettrici plebee e piccolo-borghesi”¹⁰.

I *tableaux vivants* di un'esclusiva “dolce vita” romana sono un esercizio di rappresentazione tutt'altro che periferico per le ambizioni del letterato; essi sono il modo per sperimentare e affinare con successo una tecnica della parola (che irretisce e lascia irretiti) fondamentale per l'approdo al romanzo (non è un caso che D'Annunzio riutilizzerà nelle “prose di romanzi” molti dei materiali delle sue cronache, innanzitutto nel *Piacere* che segna il suo esordio di romanziere nel 1888).

Chi seduce e affascina già coi suoi articoli non dovrà far altro che trasporre sul piano letterario l'esperienza delle sue “giornate romane” per conseguire lo stesso effetto. D'Annunzio è in questo senso un “giornalista perpetuo”¹¹ che ha intuito e messo a frutto alcune strategie della società di massa che va formandosi. L'attenzione al mercato delle lettere gli ha insegnato che, in un momento in cui “il romanzo naturalista è all'agonia”, “mediocri scrittori” possono avere successo in breve tempo attraverso ingredienti che nulla hanno a che vedere con “l'acuta osservazione”¹².

Attento ai meccanismi del mercato librario, D'annunzio ha appreso che il romanzo è uno strumento capace di penetrare il gusto del pubblico, di influenzarne senz'altro il comportamento, ma anche di appagarne il bisogno intimo e morboso per ciò che non è comune, soprattutto sotto il profilo erotico¹³. Nell'era della riproducibilità della merce, in cui si assiste

pagine che riceveranno sempre più vasta risonanza quei romanzi “popolari” pubblicati a puntate in appendice).

¹⁰ Cfr. A. ANDREOLI, *Introduzione a G. D'Annunzio*, cit., p. XXXV.

¹¹ L'espressione è adoperata dall'Andreoli nel suo già citato intervento (cfr. p. XLIX).

¹² È quanto scrive in un articolo di “cronaca letteraria” dal titolo *L'Ultimo romanzo* apparso il 26 maggio 1888 su «La Tribuna» a proposito di un certo Dubut de Laforest autore di un “*Gaga* che i tribunali di Parigi condannarono per offesa ai buoni costumi”. In apparenza D'Annunzio censura i moltissimi scrittori che “per risvegliare la curiosità de' lettori disattenti e per conquistare d'un tratto la fama, si affannano a cercare i soggetti più strani, a immaginare le mostruosità più enormi, a penetrare i più oscuri e crudeli enigmi della vita moderna, a tormentare la lingua e lo stile con ogni sorta di artifici e di abusi”. Prende atto tuttavia che “la moltitudine curiosa” insegue simili libri e che il Dubut de Laforest è salito “d'un tratto ai supremi culmini della fama”: ogni suo libro non solo “va a ruba” ma il suo ultimo romanzo è ricercato “come un manicaretto raro”. Cfr. G. D'ANNUNZIO, *L'ultimo romanzo*, ora, in *Scritti giornalistici*, cit., pp. 1193-1197.

¹³ Se i romanzi di D'Annunzio non sono “pornografici” e “volgari” come quelli del de Laforest, è indubbio tuttavia che la mostruosità di molti suoi personaggi –

alla perdita d'aureola del letterato questi poteva ritrovarla solo attraverso un processo di mistificazione che in qualche modo nascondesse le intenzioni più "volgari". Le ambizioni del letterato finiscono per coincidere fatalmente con quelle del pubblico e viceversa (il Gabriele Rapagnetta che si sente toccato dal fato col *nom de plume*, acquisito da uno zio, che ne sollecita le velleità letterarie, rivela una significativa convergenza con le aspirazioni del lettore comune).

D'Annunzio non è un continuatore del Verga, di quel "ciclo dei vinti" lasciato come si sa incompiuto proprio quando doveva delinearci la rappresentazione del *milieu* aristocratico. Il progresso-moloch, che ingoia ogni cosa e che provoca uno stato "febbrile" in tutti i ceti sociali, piegati a una lotta spietata per la supremazia e la selezione del più forte, non rientra nei suoi interessi più immediati (e a ben vedere neanche in quelli "mediati") di scrittore-artefice, e questo non per una esplicita dichiarazione di poetica (l'ambizioso proposito di "consituire in Italia la prosa narrativa moderna")¹⁴.

È vero che ormai la concezione naturalista si mostra insufficiente a rappresentare quel progressivo venir meno delle certezze positivistiche che caratterizza il finire del secolo; la realtà si presenta come qualcosa di *complesso*, non determinato semplicemente da strette connessioni causali: l'*occhio* che indaga all'esterno stenta a separarsi dall'oggetto e, dopo averlo destrutturato sino a deformarlo, vi si confonde del tutto. Un senso di malessere e un forte disagio, nella nuova fase di industrializzazione, si proiettano fatalmente fuori del proprio io. La "Metropolis" frenetica, in cui si materializzano paure e inquietudini dell'uomo, è avvertita come uno spazio ostile, perturbante.

È stato Chaplin, meglio di altri, a rappresentarci - con l'enfasi dei "tic" che ne accompagnano l'incedere "patetico" - la difficoltà di adattamento ai "tempi moderni", la reazione sintomatica all'anomalia di un'intera società, l'autonomo staccarsi del gesto ormai ridotto ad atto meccanico, privo dell'apporto del pensiero. Sul corpo incombe una minaccia che assume, nei casi più evidenti, la forma di una vera trasformazione, di una metamorfosi orribile ai propri occhi e a quelli degli altri: veri e propri

apparentemente nobilitata (mistificata?) da un linguaggio aulico - è un ingrediente di sicuro impatto con il pubblico. L'espediente di un narratore che si affretta a censurare col suo giudizio il comportamento "amorale" non riesce a mascherare del tutto l'atteggiamento connivente con la materia narrata.

¹⁴ Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Dedica a Francesco Paolo Michetti*, P.R.1, cit., p.640.

mostri si aggirano nel sottosuolo confuso e indistinto ove si perdono le ragioni del bene e del male, un'oscura *malattia* rende indecifrabile il comportamento dell'uomo.

L'uomo senza qualità, privato della propria emotività, vive un senso disperato di estraneità; nel suo universo grigio e piatto può improvvisamente irrompere l'atto insensato, anche violento, testimonianza estrema di un'umanità impazzita ma non piegata ancora interamente ai processi di massificazione e "standardizzazione".

È indubbio che il "superamento" del Naturalismo ipotizzato da D'Annunzio stesso in più occasioni come intento ultimo della sua narrazione sfiora appena, in una effimera e illusoria marginalità, la gravità di questi temi; con evidente forzatura i suoi romanzi possono essere presi ad esempio di un passaggio, seppur graduale, da una poetica all'altra o, ancora più velleitariamente, da un secolo all'altro: in D'Annunzio non si assiste ad alcun "trascolorare" del verismo (non va a lui insomma il merito di aver aperto la strada in Italia al romanzo del Novecento). Il significato della sua poetica va ricercato in tutt'altra direzione, innanzitutto nel segno di una scrittura in cui l'eccesso e la ridondanza, nell'accumulo febbrile delle immagini, tolgono senso al valore semantico (ridotto a cornice estrinseca di pura facciata) anziché accentuarne la plurivocità. Lo sforzo formale pare non trovare altra giustificazione, nel suo continuo proliferare, all'infuori di un vacuo, volitivo, virile atto di autoaffermazione; si impone come semplice azione che trova in sé la sua finalità ultima.

La base di questa scrittura – ha osservato Giulio Ferroni – è "assolutamente classicistica", ma su di essa vengono inseriti i materiali più disparati che creano "il *monstrum* di un linguaggio classicistico massificabile"¹⁵. Questa *koinè* ibrida che si nutre di un sostrato classicheggiante oscilla nella prosa dannunziana, sin dal suo esordio, verso forme retoriche e stilistiche proprie della poesia, relegando su un piano del tutto marginale le ragioni della narrazione: una tendenza che è ampiamente riscontrabile nella tradizione letteraria italiana (anche "moderna") e che, vera e propria tentazione per il romanziere, corre il rischio di dar luogo a una "frantumazione del discorso narrativo", a "una riduzione del suo oggetto alla condizione minima dell'avvenimento"¹⁶.

La tentazione della parola aulica, altisonante, dal peso eminentemente

¹⁵ G. FERRONI, *Gabriele D'Annunzio*, in *La cultura del 900*, a cura di A. Berardinelli e C. Di Girolamo, Milano, Mondadori, 1981, p.37.

¹⁶ Cfr. P. DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, cit., p.768.

letterario è un rischio come si sa di cui Manzoni è stato ben consapevole, se il suo lungo impegno di revisione del romanzo ha avuto, nel passaggio dalla seconda alla terza stesura, quale oggetto precipuo la questione della lingua. Il confronto sinottico ha permesso proprio di far emergere quel processo di lento, inequivocabile accostamento della prosa manzoniana alle forme del parlato attraverso scelte linguistiche che il più delle volte hanno avuto il peso dello sfrondamento, del togliere anziché aggiungere: una concezione della parola insomma in funzione quasi ancillare che soggiace alle esigenze della narrazione e del narratore¹⁷.

La strada prospettata da D'Annunzio è diametralmente opposta a quella di Manzoni: i suoi romanzi – anche se, a livello strutturale e sintattico, vi è chi prospetta l'ipotesi di una interna evoluzione della sua opera narrativa – evidenziano una propensione pressoché inalterata all'uso dell'espressione letteraria aulica, soprattutto attraverso la costante introduzione (o meglio reintroduzione) nel circuito comunicativo di forme ormai cadute in disuso o comunque poco utilizzate. Questa tendenza nel *Piacere* (specie nella

¹⁷ Valga per tutti l'esempio dell'episodio della madre di Cecilia. Le scelte manzoniane dell'ultima edizione sono dettate – rispetto alla precedente – dalla necessità di porre in primo piano l'episodio, i personaggi, la drammaticità della loro azione. Il linguaggio non deve spostare l'attenzione del lettore ma orientarlo verso il fulcro della narrazione, *interessarlo* perché egli possa trarre qualche *utile* dalla vicenda. L'insoddisfazione di Manzoni, risolti i problemi strutturali di unità del romanzo, ridotte le digressioni e finalizzate alla narrazione, rese più equilibrate le parti che lo compongono e più evidenti le ragioni della sua ispirazione “etico-storica”, è ora tutta legata alla lingua. Ecco dunque “l'andar suo” (riferito alla donna) diventare “la sua andatura” (dove non soltanto, rispetto alla seconda stesura, si privilegia una costruzione più lineare – scompare la posizione tonica dell'aggettivo possessivo – ma, con l'uso del sostantivo al posto del verbo, si richiama con più immediatezza la corporeità della protagonista); il prezioso “lagrime” divenire “lacrime”, il letterario “dispregio” “disprezzo”, l'aulico “chiome” “capelli”, la “veste” “vestito”; un periodo troppo lungo e faticoso – il secondo dell'episodio – essere spezzato in due tronconi che, rallentando la narrazione, danno una cadenza più meditativa; il lungo e più astratto sostantivo “commiserazione” cedere il passo al più diretto bisillabo “pietà”; l'enclisi pronominale dopo il verbo (“tenevasi”) sparire a favore di “portava”; le forme poetiche “in fra le braccia” e “in sul vespro” divenire rispettivamente “in collo” e “verso sera”; il vezzeggiativo e più letterario “fanciulletta” dar luogo al più familiare “bambina”; il superlativo “bianchissima” prendere il posto del latineggiante “mondissima”; gli arcaismi “poscia”, “ivi”, “indi”, “onde” sostituiti da avverbi o pronomi relativi d'uso comune; anche la forma sincopata del verbo viene meno (“levare” prende il posto di “torre”), come la flessione dal sapore spiccatamente letterario (“deggio” e “aperse” diventano “devo” e “apri”). E così via.

prima parte) è ancora più accentuata; gli esempi che se ne possono dare sono praticamente illimitati.

Innanzitutto la predilezione per l'enclisi del pronome personale nelle forme verbali (*andavansi, vedevansi, riferivasi, svolgevasi, adagiavasi, avrebbeli, sfuggivagli, eragli, eravisi, disperdevasi...*), l'uso di aggettivi rari talvolta latineggianti (*pampinoso, lapideo, adamantino, roscido, inviluppato, citereo, spirato, polito, arborato...*), la registrazione, a livello di oscillazione grafica, di lemmi come *romore, sentiere, costrizione, conspetto, trasparente, rinunzia, coscienza, mandra, dicembre...*

In più casi D'Annunzio preferisce evitare il raddoppiamento (*matutino, femminile, imagine, susurro, pubblico, ebrezza...*), in altri enfaticamente raddoppia (*ebrietà* - ma scrive anche *ebrietà*); spesso è l'avverbio a dare particolare rilievo all'espressione (*tumultuariamente, subitamente, mollemente, pallidamente...*) o il latinismo marcatamente letterario (*li captiva* per "li fa prigionieri").

Il procedimento si avvale anche di un'ampia presenza di sostantivi per così dire "lussureggianti" (*protegitrice, ammantatura, camerista, ondulamento, prestezza, virtualità, purità, ambascia, aspettazione, melancolia, ruina, dugento, armario, ispirito, oriole...*) - in alcuni casi, come si nota, forzati al punto da divenire quasi neologismi; lo stesso accade per i verbi (*cattivare, nudare, appressare, lucere, escire, spengersi, gittare, empire...*). Non manca il ricorso al troncamento (*eran, amor, illusion, pel* - per pelo - *ardor, vin, sebben, leal, lor...*), né tantomeno la forma apostrofata delle preposizioni articolate (*de', ne'*) e dei pronomi (*que'*); frequenti sono pure locuzioni come "a traverso", "da presso", "a guisa di". Di rilievo infine la flessione di alcune voci verbali - *offerivano, offerse, veggo, voleva (io), bere* - e il plurale in *i* con la doppia vocale: *artifizii, idillii, desiderii, ereditarii, varii*¹⁸.

Ecco alcune espressioni che possono essere dimostrative:

chostro di verdura abitato da statue latine (p. 7)¹⁹
 ne' più gravi commovimenti dell'animo (p. 14)
 un di que' chiari paesi citerèi ch'esciron ... (p. 52)

¹⁸ L'edizione del *Piacere* del 1928 (edizione nazionale dell'opera) rappresenta un'attenuazione di tale tendenza rispetto all'uso dell'articolo (*li* viene sostituito da *gli*) e della preposizione articolata (*a de lo* o *de la* vengono preferite le grafie *dello/della*); persistono ancora tuttavia le forme *glie la, su la, su le, pel, pei* in alcuni casi precedute anche dalla preposizione "di": *di su le labbra*.

¹⁹ La pagina in questo e negli altri casi si riferisce all'edizione del *Piacere* pubblicata in P.R.1, cit.

Quasi costretta dal soverchiante desiderio del giovine (p. 61)
ella levavasi dal letto traendo seco la coperta (p. 95)
affilata lunghezza d'un disegno efebico (p. 173)
un azzurro annobilito da' nuvoli (p. 291)
compiere presso di voi [...] un *vergiliato* sentimentale (p. 292)

Talvolta è l'artificio retorico a rendere più accentuata questa "tecnica".
È il caso della metafora:

Il vento furioso le *rapiva* le parole di su le labbra (p.8)²⁰
Il chiaror dell'ocaso *feriva* il gruppo umano ed equino (p.10)
Vapori *sanguigni* e *maligni* ardevano all'orizzonte, *gittando sprazzi di sangue e d'oro* sul
fosco delle acque (p.137)
la bocca delle infaticabili ed inesorabili *bevitrici* d'anime (p. 321)

Della metonimia:

appressò la sua faccia a quella di lei così ch'ella ebbe in su la bocca il *caldo alito* (p.29)
posarono su la tovaglia il *crystallo* (p.47)
l'ampiezza e la pesantezza del broccato contrastavano con l'*esilità della cintura* ²¹ (p.79)
Un fiato di primavera passava nell'aria (p.291)

Della sinestesia:

Nella campagna la *luce fredda* e chiara pareva un'acqua sorgiva (p.8)
Un vento marino [...] carico d'un *profumo* che si poteva quasi *bevere a sorsi* (p.160)

Della perifrasi:

diletto tepidario cattolico (chiesa, p.38)
stille salse (lacrime, p.86)
Chierici violacei; chierici rossi (ecclesiastici, rispettivamente pp.8 e 235)
Torchii votivi (ceri, p.210)

Anche le "figure di parola" si prestano a rimarcare questa enfasi. Tipico è il ricorso all'enumerazione:

Non era un sogno, ma come una rimembranza vaga, ondeggiante, confusa, fuggevole.
(p. 23)
Egli avrebbe voluta involgerla, attrarla entro di sé, suggerla, beberla, possederla in un
qualche modo sovrumano. (p. 61)
I suoi saggi letterarii erano esercizi, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici,
curiosità. (p. 94)
Io sono camaleontico, chimerico, incoerente, inconsistente. (p. 290)

²⁰ In questo esempio e negli altri che seguono il corsivo è mio.

²¹ Ove "cintura" ha in questo caso il significato di fianchi, vita.

I pini, i cipressi, le altre piante sempre verdi assumevano un po' del comun pallore, sfumavano, si scolorivano, si fondevano nel comune accordo. (p. 298)

Così come è tipico l'uso dell'anafora:

poi diede alcuni passi nell'appartamento; *poi* aprì un libro, ne lesse qualche riga, lo richiuse; *poi* cercò intorno qualche cosa, con lo sguardo dubitante²². (p. 6)

Tu mi fuggisti, *tu* mi abbandonasti, *tu* mi lasciasti solo, sbigottito, tutto doloroso (p.28)

Troppe volte ho veduto i tuoi occhi spengersi nel gaudio; *troppe volte* le tue mani m'han sentito rabbrivire. (p. 29)

Per la prima volta, forse, Andrea Sperelli si trovava innanzi a una vera passione; *per la prima volta* si trovava innanzi a uno di quei grandi sentimenti femminili... (p. 291)

Talora si assiste a una costruzione della frase secondo ritmiche che danno luogo a una vera cadenza; nell'esempio riportato vi è la ripresa simmetrica di un verbo:

Di nuovo, egli mescolò i due desiderii; vagheggiò la duplicità del godimento; travide la terza Amante ideale. (p. 290)

L'artificio più caratteristico della pagina dannunziana è tuttavia la comparazione impreziosita dal riferimento eccelso: il "delicato istrione" di Andrea per sottrarre ogni cosa al "grigio diluvio democratico" ha bisogno di un "perfettissimo teatro" ove mandare in scena la sua "comedia". Ecco alcuni esempi:

Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgon dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese. (p.5)

Il suo corpo sul tappeto, nell'atto un po' faticoso, per i movimenti de' muscoli e per l'ondeggiar delle ombre pareva sorridere da tutte le giunture, da tutte le pieghe, da tutti i cavi, soffuso d'un pallor d'ambra che richiamava al pensiero la Danae del Correggio. (p. 6)

I lineamenti gai del volto rammentavano certi profili femminini ne' disegni del Moreau giovane, nelle vignette del Gravelot. Ne' modi, ne' gusti, nelle fogge del vestire ella aveva qualcosa di pompadouresco, non senza una lieve affettazione, poiché era legata da una singolar somiglianza alla favorita di Luigi XV. (p.41)

Egli pareva un *daimio* cavato fuori da una di quelle armature di ferro e di lacca che somiglian gusci di crostacei mostruosi e poi ficcato ne' panni d'un tavoleggiante occidentale. (p. 43)

²² Anche in questo caso e negli altri che seguono il corsivo è mio.

Altre volte la similitudine è rapida, ma di non minore effetto:

qualche cosa di *simile a un vapor dubbio* da cui emergessero immagini senza nome (p.24)
 una emanazione indefinibile, fresca ma pur vertiginosa *come un vapore d'aròmati* (p.60)
 una fanciulla bruna *come l'oliva speciosa* (p.74)

La descrizione è un altro dei momenti “topici” della scrittura di D’Annunzio; è attraverso di essa che si precisano i contorni “sovramirabili” dei protagonisti, le loro maniere “distinte”, i luoghi raffinati della loro azione:

Il mantello foderato d’una pelliccia nivea come la piuma de’ cigni, non piu retto dal fermaglio, le si abbandonava intorno al busto lasciando scoperte le spalle. Le spalle emergevano pallide come l’avorio polito, divise da un solco morbido, con le scapule che nel perdersi dentro i merletti del busto avevano non so qual curva fuggevole, quale dolce declinazione di ali; e su dalle spalle svolgevasi agile e tondo il collo; e dalla nuca i capelli, come ravvolti in una spira, piegavano al sommo della testa e vi formavano un nodo, sotto il morso delle forcine gemmate. (p.42)

La dama vestiva un tessuto d’un color ceruleo assai pallido, sparso di punti d’argento, che brillava di sotto ai merletti antichi di Burano bianchi d’un bianco indefinibile, pendente un poco nel fulvo ma tanto poco che appena pareva. Il fiore, quasi innaturale, come generato da un malefizio, ondeggiava in sul gambo, fuor di quel fragile tubo che certo l’artefice avea foggiate con un soffio in una gemma liquefatta. (p.46)

In quelle stanze umide e basse entrava una luce grigia; lungo le pareti erano disposti in ordine alcuni mobili di legno scolpito e alcuni grandi trittici e dittici della scuola toscana del XIV secolo; quattro arazzi fiamminghi, rappresentanti la *Storia di Narcisso*, pendevano fino a terra; le maioliche metaurensi occupavano due lunghi scaffali; le stoffe, per lo più ecclesiastiche, stavano o spiegate su le sedie o ammucchiate su i tavoli; i cimelii più rari, gli avorii, gli smalti, i vetri, le gemme incise, le medaglie, le monete, i libri di preghiere, i codici miniati, gli argenti lavorati erano raccolti entro un’alta vetrina, dietro il banco dei periti; un odor singolare, prodotto dall’umidità del luogo e da quelle cose antiche, empiva l’aria. (pp. 63-64)

Le lanterne di ferro battuto illuminavano inegualmente il cuoio delle pareti, le cassapanche scolpite, i busti antichi su’ piedistalli di broccatello. Sotto un baldacchino splendeva di ricami l’impresa ducale: un liocorno d’oro in campo rosso. In mezzo a un tavolo, un piatto di bronzo era colmo di biglietti; e, gittandovi gli occhi sopra, Andrea vide quello recente del Grimiti. (p.82)

Ecco il rito della vestizione del *dandy*:

Egli andò a vestirsi, nella camera ottagonale ch’era, in verità, il più elegante e comodo spogliatoio desiderabile per un giovine signore moderno. Vestendosi, aveva una infinità di minute cure della sua persona. Sopra un gran sarcofago romano, trasformato con molto gusto in una tavola per abbigliamento, erano disposti in ordine i fazzoletti di batista, i guanti da ballo, i portafogli, gli astucci delle sigarette, le fiale delle essenze, e cinque o sei gardenie fresche in piccoli vasi di porcellana azzurra. Egli scelse un fazzoletto

con le cifre bianche e ci versò due o tre gocce di *pao rosa*; non prese alcuna gardenia perché l'avrebbe trovata alla mensa di casa Doria; empì di sigarette russe un astuccio d'oro martellato, sottilissimo, ornato d'uno zaffiro su la sporgenza della molla, un po' curvo per aderire alla coscia nella tasca de' calzoni. Quindi uscì. (p.73)

Questo compiacersi delle “parole più colorite” e degli artifici letterari più tradizionali si accompagna a un largo uso di vocaboli stranieri; si tratta soprattutto di espressioni che rispondono al *bon ton*, allo sfoggio di una classe aristocratica che “largheggia”, col suo gusto particolare e prezioso, anche nel momento più convenzionale del pettegolezzo.

Nel romanzo si registrano numerose voci dall'inglese (*home, jockey, jockey-club, sportsmen, mail-coach, comfort, garden-party, luncheon, poneys, dandy, clown, sandwiches, dog-cart, flirtation, Derby, tramways ...*) e dal francese (*carmélite, demi-monde, restaurant, demi-mondaines, coupé, fondant, Directoire, cabinets particuliers, fin de soirée, à ma chimère, vieux cognac...*); non mancano comunque inserti di altre lingue (spagnola, tedesca, greca, sanscrita) e, naturalmente, le espressioni latine sono una presenza tutt'altro che rara (*habere non haberi, candida super nivem, speculum voluptatis, Diu saepe fortiter, Non timeo dona ferentes...*).

Più volte, soprattutto nei dialoghi, il ricorso a una frase in inglese o francese produce – senza l'apparente intenzionalità dell'autore – un effetto vistosamente comico, come quando Clara Green rivolgendosi ad Andrea “tenendo le mani di lui nelle sue” dichiara banalmente (e pateticamente) *I love you more than any words can say, Andrew...* (p.242) o nell'occasione in cui la stessa pronuncia con “accento supplichevole” lo scontato e stereotipato *Love me this evening, Andrew* (p.244).

La presenza poi della citazione erudita in lingua originale (da Shakespeare, Goethe, Shelley, Saffo, Péladan...) non fa altro che accentuare il gioco del mescolamento delle lingue e degli stili. La continua commistione di “alto” e “basso”, “sublime” ed “osceno”, “letterario” e “mondano”, “aulico” e “prosaico” dà luogo alla fine a un risultato alquanto *kitsch*. L'insieme è quello del *pastiche*, di un'eterogeneità che lascia trapelare tutta la sua forzatura. Così i piani diversi, esibiti con pletorica ridondanza, espongono a più riprese la narrazione al *ridicolo*.

Tale gusto per una lingua “composita”²³ trova una singolare corrispon-

²³ L'eterogeneità degli stilemi è attestata anche dalle presenza di numerosi tecnicismi che rimarcano competenza specialistica in diversi ambiti; ad esempio nel campo della botanica (*elitropio, àlbatro, corbezzoli andracni, acanti, musae...*), in quello della liturgia sacra

denza nei ninnoli, nel culto quasi feticistico per gli oggetti che rappresentano la mania in voga tra la *nobiltà quirita*, una mania che si propaga “come un contagio”:

In quell'anno, a Roma, l'amore del *bibelot* e del *bric à brac* era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghesia erano ingombri di «curiosità»; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio. (p. 67)

Ecco allora il piacere “fatuo” per un *waki-zashi* (piccola sciabola giapponese), il *gibus* (cappello a cilindro), il *corsage* (corpetto), le *maioliche fini di Castel Durante*, quelle *metaurensi* o *robbiesche*, i *magnifici piatti arabo-ispáni*, le *alte tende di Karamanieh*, le camere ornate delle *tappezzerie napolitane d'alto licio*, i *cinabri* (brillanti rossi), l'*elmo del Pollajuolo*, la *tazza di cristallo di rocca appartenuta a Niccolò Niccoli*, le *coppette amatorie urbaniesi*, la *vasta sciabla di velluto rosso...* in altre parole la *domus aurea* ha bisogno di un'oggettistica di “pregio” perché la “gran maniera” di gentildonne e gentiluomini possa emergere incontrastata.

Anche i cibi e le bevande (come i *biscotti Peek-Frean alla vaniglia*, il *vin di Chablis*, i *fondants*, il *tè prezioso giunto da Calcutta*, lo *Sciampagna* o *Champagne...*) devono attestare questa singolarità distintiva. E i sapori (delicati, zuccherosi) si confondono con i profumi e la bellezza muliebre:

Hai mangiato mai – diceva il Barbarisi allo Sperelli – certe confetture di Costantinopoli, morbide come una pasta, fatte di bergamotto, di fiori d'arancio e di rose, che profumano l'alito per tutta la vita? La bocca di Giulia è una confettura orientale.

[...] Clara anche ha un sapore originale: un giulebbe di violette di Parma tra due biscotti Peek-Frean alla vaniglia... (p. 249)

Insomma tutto il corredo dell’“estetismo” contribuisce a rendere evanescente ogni riferimento ad una realtà *naturale*: il gusto “voluttuario”, il linguaggio manierato, la ricerca di un piacere raffinato – introiettati dal personaggio chiave in cui, inutile dirlo, si riconosce lo stesso autore – rappresentano un filtro che distorce lo sguardo di chi *pregiudizievolvermente* è teso a nobilitare (e nascondere) i propri appetiti per trasformarli in sentimenti elettivi.

Gli espedienti nel romanzo vanno ricondotti alle scelte *strumentali* del sapiente incantatore: artifici, esotismo, citazioni, plagi²⁴, finanche le

(*pianeta, manipolo, stola, stolone, conapeo...*), o nella tecnica del disegno (*matita sanguigna, acquerello di bistro, schizzi a bitume, bianco a tempera...*).

²⁴ Si sa che numerosi inserti nel romanzo sono trascrizioni fedeli di passi di altri scrittori (Péladan, Flaubert, i Goncourt, Amiel...).

dichiarazioni di poetica, appaiono come viziati dal più immediato desiderio di stupire e sedurre attraverso la malia di una variegata ridondanza²⁵.

Che non si tratti di satira di costume lo rivela proprio il ruolo del narratore che finisce per criticare in modo del tutto esterno il comportamento del “giovin signore” e degli altri “ideal tipi” della “galanteria”, lasciando invece intravedere nel fondo la simpatia e la condivisione; non si assiste dunque ad alcuna oscillazione della coscienza e dei punti di vista, quanto piuttosto ad un’ambiguità tra un livello dichiarato ed uno interno alla *fabula*.

Il minestrone, in cui forse il cuoco-paroliere ha buttato dentro troppi ingredienti, se non denota ancora la misura indifferenziata di un ritmo narrativo, rappresenta un modello a cui certo lo scrittore farà sempre riferimento: gli elementi base del ricettario dannunziano daranno luogo ad amalgami diversi, ma la linea tracciata è quella che, sperimentata per prima nelle prose giornalistiche, trova nel *Piacere* un approdo fondamentale.

Esempi di questo formulario di successo – il favore incontrato è ampio e immediato – si ritrovano in tutti gli altri romanzi.

Nell’*Innocente* sono sicuramente riconducibili alla maniera dell’esteta espressioni come *affetto sororale, paesaggio turchiniccio, villa solinga come un monasterio, capelli castagni un poco rilasciati, sapore salso che mi si diffondeva nei precordii, sorriso impreveduto, gaiezza antiquata, sgorgarono di tra i cigli, ella prese di sul tavolo...*

Ricorrono inoltre i soliti termini dannunziani: avverbi enfatici (*smarritamente, fuggevolmente, perdutoamente...*), aggettivi letterari (*tepidi, peritoso, vanito, adamantina, periglioso, indefettibile, femminile...*), sostantivi impreziositi dalla forma più rara (*fidanza, aspettazione, sicurtà, armario, positura, coscienza, imagine...*), verbi antiquati (*construrre, dimandare, cangiare...*).

Frequente è l’uso della figure retoriche (metafore, similitudini, anafore, enumerazioni...)²⁶, così come sono presenti le “minuterie” (il *pettine di tartaruga con la costola d’argento, l’ombrellino di seta grigia a piccoli trifogli bianchi, il libro con una coperta di stoffa antica e tra le pagine una daghetta, cappelli a velo, lunghe calze di seta cinerina, giarrettiere d’amoerro...*). Non mancano

²⁵ In alcuni momenti si ha l’impressione di trovarsi di fronte ai modi della letteratura rosa; le espressioni auliche, il linguaggio erudito, il fascino esotico di una classe “arcadica” che si circonda di “molte belle cose e rare” e che incarna una tradizione “d’eletta cultura, d’eleganza e di arte” risponderebbero essenzialmente all’intento di far “sognare a libri aperti”: la narrazione permette di accedere a un mondo di privilegi che appare interdetto alla gran parte dei lettori.

²⁶ Si pensi, solo per fare un esempio, alla perifrasi che designa Teresa Raffo, l’amante di Tullio, la *violenta avvelenatrice* che richiama l’*imagine dell’amasia di Menippo*.

neanche gli odori inebrianti, come il profumo *Crab-apple* adoperato da Giuliana: tutto il corredo delle “finezze fisiche” è dunque ampiamente testimoniato anche in questo romanzo.

Proprio questa ridondanza finisce ancora una volta per produrre un non desiderato effetto comico; così uno dei momenti più drammatici del romanzo, che dovrebbe permettere all’“orribile sarcasmo” che torce l’animo di Tullio – tradito dalla moglie – di manifestarsi nella sua “bruta crudità”, si trasforma nella *ridicola* rappresentazione di una *avance* che sollecita solo la vanità maschile: “espugnare la Torre d’avorio, corrompere una donna pubblicamente vantata incorruttibile, sperimentare un metodo di seduzione sopra un soggetto tanto raro”. L’impresa (“ardua ma piena di attrattive, degna in tutto di un artista raffinato”) vede Giuliana (“la grande taciturna, la creatura composta d’oro duttile e d’acciaio, l’Unica”) cedere a quel “vecchio giuoco”, obbedire anch’ella “alla vecchia legge della fragilità muliebre”. Il “duetto sentimentale” (nella prospettiva e nelle parole del marito che ricostruisce “la maniera” e “i fatti” dell’adulterio) ha il non gradito epilogo di “una copula disgraziatamente feconda...”²⁷

La vicenda, presentata sin dalla pagina iniziale come una problematica “morale” (il delitto compiuto con “perfetta lucidità di coscienza” cui fa seguito il bisogno di “accusarsi” e di “confessarsi”), è narrata in prima persona da Tullio Hermil, il protagonista che indugia ad esaminare (con una “specie di amara compiacenza, mista di disgusto”) il suo sentimento perverso, la sua *malattia*.

Incapace di sacrificio, egli ammette che la scelta di vivere con la moglie “senza ipocrisie, senza sotterfugi, senza menzogne degradanti” in un ambiguo “patto di fraternità” trova nel “terribile egoismo” la sua più forte ragione d’essere (il venir meno degli “obblighi” matrimoniali ha infatti come contropartita una indiscussa acquisizione di “benefizi” – innanzitutto la riconquista di una “primitiva libertà” col consenso del coniuge). Le motivazioni che sorreggono il tentativo di analisi interiore appaiono tuttavia del tutto esterne rispetto alle modalità con cui si sviluppa l’intreccio: quest’uomo del sottosuolo manca di profondità e di complessità e, a ben vedere, non si differenzia molto da Andrea Sperelli con cui condivide pienamente il senso aristocratico ed elettivo delle sensazioni, il culto ossessivo dei sentimenti che nobilitano e *distinguono* ogni atto, la convinzione di essere “uno spirito raro”.

La “confusa agitazione di ravvedimenti e di propositi” che dovrebbe

²⁷ Cfr. *L’Innocente*, in P.R.1, cit., p.499.

essere il segno manifesto di una patologica inettitudine, il disturbo di una personalità incapace a guarire, non va confusa dunque, nell'*Innocente*, col vero oggetto del narrare: la "rarissima depravazione" che ha il "sapore d'incesto" serve soprattutto ad *eccitare* la "fantasia scellerata", oltre che del marito di Giuliana, anche del pubblico; è la morbosità del tema, la forma enfatica del racconto, ad essere posta in primo piano ed è proprio attraverso questa "trasfigurazione" che il dramma si fa *spettacolare* e diventa essenzialmente evento *verbale*, una performance della capacità fabulatoria.

L'indagine dei sentimenti subisce così un evidente processo di "distorsione semantica" per mezzo di un ricorso sistematico all'accentuazione espressiva che, come si è già avuto modo di sottolineare, ha l'esito di un rovesciamento comico della tensione narrativa. La multiformità di Tullio (la sua "multanimità") appare perciò quasi artificiale, costruita a tavolino e *premeditata* come la sua perversione; la *faccia doppia* diventa dunque di *maniera* così come nel *Piacere* il duplice piano tra il narratore e Andrea Sperelli era solo un velo epidermico.

Tullio non è l'uomo dei buoni propositi che viene fatalmente meno a quelle intenzioni dichiarate solo per fornire un alibi alla propria coscienza, il suo "diario" non è l'accumulo disordinato delle "tante verità e bugie" che il lettore è chiamato a scoprire all'interno della narrazione; viceversa le "crisi contraddittorie" che compongono la sua vita "illogica, frammentaria, incoerente" ("Erano in lui tendenze d'ogni specie, tutti i possibili contrarii, e tra questi contrarii tutte le gradazioni intermedie e tra quelle tendenze tutte le combinazioni"²⁸) vanno ricondotte all'invadenza del protagonista che, inutile dirlo, è Lui, il poeta-vate che con la sua parola seducente e prorompente costruisce immagini e sensazioni sublimi, dipinge e dà colori inebrianti a quadri che si connotano poco naturalisticamente, attinge preziosamente a un vasto patrimonio di suoni trasformati dal tocco dell'esteta in virtuosismi melodici che strappano applausi al pubblico. È la *reductio* a questo *unum* la vera chiave per comprendere il senso della scrittura dannunziana: le tensioni, le possibilità narrative, i contenuti, i riferimenti culturali sono del tutto subalterni a un'esigenza di *amplificazione sensoriale*.

L'arte di D'Annunzio è "alchimistica" come quella di Tullio e quest'attitudine gli permette di "combinare i varii prodotti" dello "spirito" per "costrurre un nuovo stato, fittizio, singolarmente adatto ad accrescere l'intensità di quelle sensazioni" che si vogliono "esperimentare"²⁹. In questo

²⁸ *Ivi*, p.384.

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

senso più che un “dilettante delle sensazioni”, secondo la felice formula crociana³⁰, D’Annunzio è un professionista delle sensazioni, un attento manipolatore che attinge ai vari cliché di moda inserendoli in una tradizione letteraria desiderosa di voluttà verbali, di eccessi linguistici, di trovate da giocoliere. Anche nell’*Innocente* dunque è la parola l’elemento veicolare della poetica dannunziana; è essa che indiscutibilmente domina la scena della narrazione.

Si pensi all’uso enfatico della reiterazione che dà ai dialoghi un’accentuazione sentimentale tardo-romantica:

- *Che hai fatto? Che hai fatto?* Giuliana! *Parla, parla... Che hai fatto?*

[...]

- *Nulla, nulla.* Tullio, *non ti spaventare. Non è nulla, vedi... Sono i miei soliti dolori...*

Sai, è una delle *solite* crisi... che passano. Calmati.

[...]

[«*Per te, per te ha voluto morire. Tu, tu l’hai spinta a morire.*»]

[...]

- *No, no, tu m’inganni, - proruppi - tu m’inganni. Per pietà, Giuliana, anima mia, parla, parla! Dimmi: che hai... Dimmi, per pietà: che hai... bevuto?*

[...]

- *No, no, no, Tullio; no.*³¹

Simili dialoghi percorrono un po’ l’intero romanzo che assume a tratti connotazione di vero genere rosa, come quando Tullio immagina di parlare (pervaso da “un’onda tumultuosa di rammarico, di tenerezza, di pietà”) a Giuliana per rivelarle i suoi sentimenti “inesprimibili” in un lungo monologo:

Perdonami, perdonami. Dimmi quello che io debbo fare perché tu mi perdoni, perché tu dimentichi tutte le cattive cose... Io tornerò a te, non sarò d’altri che di te, per sempre. Te sola veramente io ho amata, nella vita; amo te sola. Sempre la mia anima si volge a te, e ti cerca, e ti rimpiange. Te lo giuro: lontano da te, non ho provato mai nessuna gioia sincera, non ho avuto mai un attimo di pieno oblio; mai, mai: te lo giuro. Tu sola, al mondo [...] tu sarai la mia amante, la mia amica, la mia sorella; come un tempo, tu sarai la mia custode, la mia consigliera. Io ti dirò tutto, ti svelerò tutto. Sarai la mia anima [...]. Riconquisteremo la felicità, se tu vorrai. Vivremo, vivremo...³²

³⁰ In realtà la formula va attribuita al Nencioni; merito di Croce è quello di averla divulgata. Si veda a proposito A. ANDREOLI, *D’Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, p. 15.

³¹ *L’Innocente*, cit. pp. 366–367. Come si può notare l’accentuazione enfatica è data anche dalla ridondanza della punteggiatura (il corsivo è sempre mio; per rendere più visibile l’evidenziazione sono stati omessi alcuni corsivi di D’Annunzio; in parentesi quadra sono riportate le parole che Tullio dice a se stesso).

³² *Ivi*, pp. 370–371.

Lo stesso triangolo amoroso attinge ad una formula sentimentale di sicuro richiamo e abbastanza comune: lo stereotipo è quello della donna vista attraverso lo sguardo edificante del marito (“piena d’indulgenze”, “comprensiva”, “carezzevole”, “quasi fragile” ma con una “meravigliosa forza di sacrificio”, “illuminata da intense espressioni spirituali”, trasfigurata da “una specie di immaterialità apparente”, caratterizzata da una “credulità quasi infantile”, da “una bontà infinita”) a cui viene contrapposta Teresa Raffo, l’amante bella e perversa, “desiderabile” e “disprezzata”, che non può essere disgiunta “da una imagine fallica, da una sozzura”, capace di “inacerbire la brama” dell’amante (attraverso “agonie atroci, gioie abiette, sottomissioni disonoranti...”) e di spingerlo “sul confine della demenza”³³.

In questo contesto da trama “erotica” l’inserito relativo a Federico il “puro” – l’uomo “esemplare, buono, forte, sagace”, il giovine devoto “alla religione del «conscientemente bene operare»” che ha “vissuto quasi sempre nella campagna d’una vita sobria e laboriosa” e porta “in sé raccolta la mite sincerità terrestre”, la “buona brezza selvaggia” – appare del tutto estemporaneo, così come il riferimento a “Leone Tolstoj” (che “baciandolo su la bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo”) e il richiamo a “*La Guerra e la pace*, il gran libro, apparso allora allora nell’Occidente”³⁴.

C’è sempre qualcosa di eccessivo, manierato, affettato che guasta la pagina del romanzo; anche nei momenti in cui l’espressione si fa più rarefatta è sempre pronta l’insidia letteraria, l’attenzione allo “scrivere bene” che cede al vezzo, alla posa.

D’Annunzio sente in pieno il fascino “malioso” dei suoi personaggi, condivide senza riserve il senso elettivo di un atteggiamento nobile; per questo non riesce a prendere alcuna vera distanza dal loro punto di vista: essi sono semplicemente una maschera camaleontica, la trasposizione proiettiva del suo infaticabile ego. L’ambiguità a cui lo svolgimento della trama si presta non dà luogo ad una vera contrapposizione dialogica: la monodiscorsività è solo in apparenza rifiutata attraverso l’espedito di un narratore critico e morale (*Il Piacere*) o il tentativo di *drammatizzare* il tormento interiore del personaggio (*L’Innocente*); lo spazio diegetico non lascia emergere alcuna visione differente: la strategia del racconto copre solo la messa in scena di un vizio letterario, di un gioco ad effetto da cui l’autore non riesce a liberarsi, come una tentazione che incombe ma che in realtà è coerentemente e costantemente perseguita.

³³ Cfr. *Ivi*, p.395.

³⁴ Cfr. *Ivi* (rispettivamente pp.413-415 e 428).

Le scelte argomentative e culturali, gli ambienti, le descrizioni, gli avvenimenti, le introspezioni sono subordinati in D'Annunzio all'intenzione fondamentale (e mai nascosta) di adoperare la scrittura come *forma* della propria sensibilità; è per tale ragione che proporre il modello estetizzante di Andrea Sperelli, quello sensuale e morboso di Tullio, far riferimento a Schopenhauer, a Dostoievskij, alle teorie sociali di Tolstoj, al credo superomistico di Nietzsche significa solo dare veste diversa a finalità (e modalità) narrative che in realtà non subiscono variazioni sostanziali.

Persino il più "prosastico" dei suoi romanzi (*L'Innocente*) risente visibilmente dell'impronta "voluttuaria" e porta impresso, in tutta la gamma estensiva della sua plasticità formale, il timbro delle manie dell'autore, che essenzialmente sono manie *verbali*. È la parola il segno distintivo della poetica dannunziana; è essa che giganteggia e che signoreggia anche nella prosa e ad essa viene piegata ogni altra esigenza. Il "vento d'insincerità" richiamato da Croce si spiega proprio con questa subalternità delle istanze narrative al dominio di una parola che diventa semplice atto, azione *scenografica* priva del contatto con la semiosi. È l'allarme lanciato da Ippolita a Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte*: "la parola è un segno imperfetto, non bisogna abusarne. Tu ne abusi, quasi sempre con crudeltà"³⁵; un ammonimento che attraverso il protagonista del romanzo giunge sino a D'Annunzio – senza troppo successo: l'abuso della parola rimarrà sempre la caratteristica della prosa dannunziana, il mezzo privilegiato per "gittare" un velo sulle "tristezze e le inquietudini" della vita ed introdurre al regno delle più "maliose Apparenze"³⁶. La "bella donna voluttuaria, terribilis ut castrorum acies ordinata"³⁷ è dunque la parola, una parola ridotta a pura risonanza esterna e che proprio in virtù di questa sua limitazione seduce con più forza i suoi adepti avvinti dal fascino e dal mistero che risiedono nel valore fonemico.

Così l'intenzione espressa alla fine della Prefazione/dedica a Francesco Paolo Michetti nel *Trionfo della morte* (il tendere "l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca", e il preparare "nell'arte con sicura fede l'avvento dell'UEBERMENSCH, del Superuomo") è innanzitutto un enunciato che risalta *bene* nella solennità dell'aggettivo preposto al nome dal sapore profetico, nel richiamo del vocativo attinto a una voce dotta e antiquata, nelle suggestioni del termine tedesco (sottolineate anche dalla

³⁵ P. R. 1, cit., p.652.

³⁶ Cfr. *Ivi*, p.643.

³⁷ *Ibidem*.

grafica) trascritto subito dopo in italiano perché sia più evidente l'enfasi del prefisso. Forse un'interpretazione più attenta alla "lettera" permetterebbe di spazzare molti equivoci su questo "gabbellamento" fatto agli italiani: D'Annunzio ha *teso l'orecchio a una voce*; è questa voce che l'ha colpito ed è questa voce che egli vuol far risuonare nel romanzo perché anche i suoi lettori tendano l'orecchio: *flatus vocis* dunque, non altro.

L'"involucro" diverso riesce appena a mascherare i segni evidenti della continuità in questa *maniera* della scrittura dannunziana. Ecco allora nel *Trionfo della morte* Ippolita sfogliare con "gesti graziati, d'una grazia infantile" l'immancabile *Baedeker* (il "libro rosso", prontuario turistico del bel mondo), le "immagini associate" dar luogo al "consueto fenomeno dell'esagerazione sentimentale", le "sensazioni deliziose" spingere lo spirito eletto a vivere "fuori della realtà", a nutrirsi "di musica e di letture esaltanti", a manifestare apertamente il "disdegno della vita comune", a riconoscersi in quella ristretta umanità che porta impressi i tratti distintivi di una configurazione aristocratica (intelletti "singolari" e "rari" che si dedicano "alle più alte speculazioni" e hanno "il culto appassionato del sogno"). Anche il dialetto adoperato dal "vecchio agricoltore monocolo" è un ulteriore preziosismo letterario che risponde semplicemente all'esigenza di una retorica "mitizzata" dell'immagine del contadino le cui membra sono "deformate dalle rudi fatiche":

dall'opera dell'arare che fa sorgere la spalla sinistra e torcere il busto, dall'opera del falciare che fa tenere le ginocchia discoste, dall'opera del potare che curva in due la persona, da tutte le opere lente e pazienti della coltivazione³⁸.

Se nei romanzi successivi si fa più forte la tensione oratoria e l'insofferenza per il "vento di barbarie" – che gli oggetti, i ninboli, le minuterie, i viaggi riescono sempre meno a placare – "l'ufficio dell'uomo nobile" rimane quello di cercare nel corso della vita "una serie di musiche le quali, pur essendo varie, sieno rette da un sol motivo dominante ed abbiano l'impronta *d'un solo stile*"³⁹. Claudio Cantelmo guarda a un modello "puro ed austero quant'altri mai" ma l'ascendenza socratica non è che una nuova *forma* dell'"estetismo", il modo perché possa ancora manifestarsi:

egli possedeva tuttavia sensi così squisiti che potevan essere quasi direi gli artefici eleganti delle sue sensazioni⁴⁰.

³⁸ *Ivi*, p.778.

³⁹ *Le vergini delle rocce*, in P.R.2, cit., p.13 (il corsivo è mio).

⁴⁰ *Ivi*, p.15.

L'egemonia delle "stirpe privilegiate", principalmente legata alla *forza* ("prima legge della natura, indistruttibile, inabolibile"), è nelle *Vergini delle rocce* l'espressione di una "piena virilità" che si consegue e si esercita innanzitutto attraverso il sottile esercizio del *Verbo*. La parola è discriminante e confermativa di uno *status*; è attraversata da ineludibili implicazioni di carattere sociale che ne rivendicano la vocazione fondamentale a porsi in omologia con l'ordine esterno: non si tratta solo di strappare un applauso, occorre che essa sia *convincente*; è questa funzione che la impreziosisce e ne determina (ma anche giustifica) gli sfarzi, le infinite possibilità combinatorie, le peripezie degli artifici.

La "necessità delle gerarchie e delle differenze" è ricondotta in ultima istanza a una motivazione di carattere estetico: "Difendete la Bellezza" – e i sensi in cui essa può "vastamente e profondamente" specchiarsi⁴¹. Chi ha ricevuto il "dono della poesia" deve perciò ambire alla "perfetta integrità del tipo latino", "preservare le ricchezze ideali" del proprio rango per "sentirsi degno d'aspirare all'attuazione di possibilità sempre più elevate"⁴².

In un momento in cui "più torbida" ferve "l'operosità dei distruttori e dei costruttori" e "una specie di follia del lucro" si propaga "come un turbine maligno" afferrando "anche i più schivi eredi dei maiorascati papali, che avevano fin allora guardato con dispregio gli intrusi dalle finestre dei palazzi di travertino incrollabili sotto la crosta dei secoli", e in cui le "ricchezze illustri, accumulate da secoli di felice rapina e di fasto mecenatico" sono esposte "ai rischi della Borsa"⁴³, l'estetismo si ammantava di compiti morali: l'universo dannunziano riconosce senza più titubanze la visione monolitica della propria ispirazione, il desiderio di riprodurla "in una sola e suprema opera d'arte" nel tentativo di non sentire lo sguardo contaminante della folla ("peggio che un getto di fango") e il suo "alito pestifero".

Quel decoro conservato (ed esibito) gelosamente da Andrea Sperelli – emblema distintivo di una intera classe nobiliare – è ormai esposto in misura sempre più marcata all'azione corrosiva della storia; il contagio si propaga da per tutto, rapidamente, e insidia senza tregua la *Bellezza* e il *Sogno*. Alla parola ("soffio magico" che con la melodia del suo incanto

⁴¹ La teoria di Nietzsche è semplicemente, agli occhi di D'Annunzio, un diverso sostrato che appare nella circostanza più adatto a impiantare l'ideale tipo di aristocratico già presente nel *Piacere* dandogli carattere di novità.

⁴² Cfr. *Ivi*, pp. 40–41.

⁴³ Cfr. *Ivi*, p. 42.

dissimula il reale e lo confonde superando la “constrizione” del presente, “atto efficace” che appaga – proprio con il suo valore fonosimbolico – un intimo “bisogno di predominio”, intenzione blasfema in quanto si pone come voce della sacralità, *Verbum* che segna un discrimine ed innalza al di sopra del vulgo) è affidato il compito di ricreare artificialmente ciò che rischia di estinguersi, l’ufficio di realizzare il miracolo della palingenesi “d’una vita superiore” in cui tutte le apparenze si trasfigurano⁴⁴. È necessario per questo che vi sia chi è disposto “a consumarsi come un olocausto per nutrire la fiamma vacillante del suo focolare”⁴⁵: solo attraverso le virtù (poetiche) di un infaticabile “artefice” la “bevanda magica” può inebriare, sedurre, avvincere, trasformare, *dominare*⁴⁶.

Alla parola non resta dunque che diventare *fuoco* e accendere gli animi: l’“epifania del fuoco” presuppone una voce impetuosa che infiammi la “folla nera e densa” risvegliando gli “uomini oppressi dal tedio e dal travaglio dei lunghi giorni mediocri”⁴⁷. La “moltitudine inquieta” che si affaccia sullo scenario convulso dei “grandi vessilli di battaglia” ha bisogno di qualcuno che ne ecciti l’animo, qualcuno “appassionato e veemente” capace di suscitare, come Stelio Effrena, un’attrazione assoluta, fondata su “un amore e un terrore senza limiti”⁴⁸.

Nel *Fuoco*, il gusto per la forma preziosa e ridondante trova sempre in agguato il sentimento del ridicolo, ma porta con sé ora un turbamento che è dato dalle risonanze della parola stessa: è il contorno che fa da sfondo alla rivelazione del “grande poeta”, la virulenza dell’acclamazione, l’eco frenetico delle “platee” a turbare⁴⁹.

⁴⁴ Cfr. *Ivi*, p.77.

⁴⁵ *Ivi*, p.185.

⁴⁶ È una formula che risuonerà ben presto anche nel teatro della storia con la stessa convinta risolutezza, con l’analogo connubio di voluttà e di morte.

⁴⁷ *Il Fuoco*, cit., p.200.

⁴⁸ *Ibidem*. Ricordiamo che *La psicologia delle folle* di Gustave Le Bon è del 1895.

⁴⁹ Possiamo anche ridere oggi dei discorsi di Mussolini davanti a una folla acclamante, ma quel senso di eccesso, di ridondanza artificiale, quel vacuo risuonare che mira a strappare – come fa Stelio Effrena – gli inerti dal travaglio della mediocrità e promette le stesse solenni acclamazioni ai “reduci trionfatori del Mare” può essere colto solo nella distanza, nella lontananza *ideologica* dal dominio persuasivo della parola in *quella* forma; analogamente l’aggettivo *effrenico* nel *Fuoco* può risultare oggi ridicolo, una forzatura verbosa fine a se stessa, ma questo senso risponde a un *nostro* gusto che evidentemente non è stato tale se proprio la maniera “eccessiva” è stato il modello per quel vasto fenomeno denominato *dannunzianesimo*.

La folla, che nelle suggestioni della nuova era⁵⁰ avverte una “oscura aspirazione a trascendere l’angustia della vita volgare”, va dominata *con le parole*; è la condizione di felicità tuttavia che rafforza l’atto linguistico: per provocare un “fremito indefinibile” e “stimolare la potenza della vita umana”, l’oratore ha bisogno di un palcoscenico adeguato alle sue qualità. Venezia nel romanzo rappresenta questo spazio capace di eccitare “tutti i desiderii sino alla febbre”:

Non era possibile immaginare una festa più magnifica e più insolita per trarre fuori dalla torre d’avorio un poeta disdegnoso quale voi siete. A voi solo era riserbata questa gioia: di poter comunicare per la prima volta con la moltitudine in un luogo sovrano com’è la Sala del Maggior Consiglio, dal palco dove un tempo il Doge parlava all’adunanza dei patrizii, avendo per fondo il *Paradiso* del Tintoretto e sul capo la *Gloria* del Veronese⁵¹.

La città lagunare con “l’armonia molteplice delle architetture sacre e profane” e la musicalità silenziosa delle sue “linee immobili” evoca “il fantasma quasi visibile di una vita più bella e più ricca”⁵²; l’incanto del paesaggio può diventare allora (misticamente) la “tentatrice più tremenda”, una tentatrice che solo la parola fa esistere attribuendole un nome, dandole dimensione di “arte”⁵³.

Stelio prova un senso di vertigine in questo scenario sublime, un’esaltazione che incendia i suoi pensieri “come per l’imminenza del delirio”; nel suo spirito si generano “immagini e musiche impetuose come per virtù d’una fecondazione subitanea”, così che egli può gioire “sotto il

⁵⁰ Le Bon aveva scritto che “l’epoca attuale costituisce uno di quei momenti critici, durante i quali il pensiero umano si trasforma”: È in tale contesto che “la voce delle folle”, divenuta “preponderante”, dà luogo veramente all’*era delle folle*. Per Le Bon le folle, “poco inclini al ragionamento”, sono schiave “degli impulsi ricevuti”: le loro azioni dipendono “dai moti casuali dell’eccitazione”; per questo sono mutevoli, “poiché gli stimoli capaci di suggestionarle sono svariati, e le folle vi obbediscono immancabilmente” (cfr. G. LE BON, *La psicologia delle folle*, Milano, Mondadori, 1980, pp.24- 45).

⁵¹ *Il Fuoco*, cit., p. 197.

⁵² *Ivi*, pp. 199-200.

⁵³ L’“arte più grande e più imperiosa” – ha scritto Nicola Merola a proposito di D’Annunzio – è “quella capace di generare i miti moderni” e di “indirizzare a un «uditório universale» non, come ci si aspetterebbe, la Verità, ma la «stilizzata» messa in scena di un’opinione variamente persuasiva eppure inconfutabile e trascinate, nella misura in cui si fonda integralmente sul potenziale di persuasione e di paradossale inveramento che le deriva dal contatto con le moltitudini” (cfr. N. MEROLA, *Introduzione a D’Annunzio e la poesia di massa*, Bari, Laterza, 1979, p.47).

flutto inaspettato di quell'abondanza"⁵⁴. La parola (vero simulacro dei "numi") trasforma in "Tempio" l'ambiente in cui riecheggia, lo assimila al luogo sacro perché la vastità del contorno possa dare più enfasi al clamore che l'accoglie. Il gesto che l'accompagna e ne rimarca i sensi allusivi (misterici) diviene altrettanto essenziale: è l'elemento visibile che si offre al rito di un'identificazione collettiva. È per questo che la parola dannunziana è *teatrale*: la sua ricchezza, la sua sovrabbondanza è tutta riposta nel segno-gesto che copre di "splendide larve" il grigiore "quotidiano"; la "finzione scenica" serve dunque a sublimare, a operare una trasformazione: l'oratore ("dotato d'una straordinaria facoltà verbale") con la "potenza isolatrice dello stile" e la sua "voce limpida e penetrante" solleva l'ascoltatore nella sua stessa "fittiva, intensa e allucinante" dimensione, lo attrae nella "stessa zona di vita superiore"⁵⁵. Lo spettacolo della parola attraverso l'irrompere del valore simbolico dà alla singolarità dell'"estetista" valenza politica e significato di rilievo sociale. La dimensione del *Piacere* non è scomparsa, così come non è scomparsa l'aspirazione a compiere "l'intimo connubio dell'arte con la vita"⁵⁶; è una stessa virtù illusionistica quella che permette alla "vivente materia" di "ricevere i ritmi dell'arte" e di "esser foggiate secondo le figure della poesia"⁵⁷; soltanto che Stelio, nel processo di "trasfigurazione", assume una maschera più cupa che gli imprime sul volto i contorni (artificiali) del Mistero: l'ispirato stratega della parola non è poi molto distante dalla più frivola messa in scena dello stratega del *bon ton*.

Maestro nel "gusto per la sedizione" e "spirito fazioso", Stelio è convinto che la "parola orale" "non debba aver per fine se non l'azione, e sia pure un'azione violenta"; chi vuole "arringare" la folla con "le virtù sensuali della voce e del gesto" deve imporre la forza del suo comando come fa un padrone con i suoi cani: essi fremono solo intorno a colui che sa "risvegliare nel loro sangue intorpidito gli istinti primitivi dell'inseguimento e dell'uccisione"⁵⁸.

La "virtù del fuoco" consiste proprio nella capacità di "dare alla vita delle creature" le stesse "forme della perfezione" cui l'animatore aspira, poter fondere tutte le loro debolezze "nel più alto fervore" e "farne una

⁵⁴ Cfr. *Il Fuoco*, cit., p. 201.

⁵⁵ Cfr. *Ivi*, pp. 205-206.

⁵⁶ *Ivi*, p. 205.

⁵⁷ Cfr. *Ivi*, p. 372.

⁵⁸ *Ivi*, p. 384.

materia obbediente per imprimervi i comandamenti” della propria “volontà eroica”⁵⁹. Chi sa dare “respiro profondo” a tutte le cose è “l’eletto della Vita e della Morte” che col suo sorriso “infinito e distante” dà nell’estremo commiato ai discepoli un sublime messaggio (“la rivelazione di un segreto divino”⁶⁰). “Membruti e possenti, eletti tra i più forti e tra i più belli”, “foggiati nell’antica impronta della stirpe romana”, gli accoliti dell’eroe (i suoi “devoti”) ora possono seguirlo con lo stesso fervore, “degni del carico”. È l’ultima pagina del romanzo, il corteo funebre dà luogo a un ultimo, commosso saluto; si spargono rami sul feretro di “Riccardo” Wagner:

Nobilissimi erano quei lauri latini, recisi nella selva del colle dove in tempi remoti scendevano le aquile a portare i presagi, dove in tempi recenti e pur favolosi tanto fiume di sangue versarono per la bellezza d’Italia i legionarii del Liberatore⁶¹.

Sono rami le cui foglie emanano “un aroma trionfale” (“nella luce di Roma al romorio delle sorgenti nascoste” già si rendono visibili “i nuovi germogli”). È il 13 febbraio del 1900: altri oratori si preannunziano sullo scenario di un’Europa che al momento sembra presa soprattutto dalle lusinghe di una bella *époque* e non badare alle contraddizioni che segnano il destino degli uomini.

Il romanzo successivo, *Forse che sì forse che no*, presenta, come afferma Guglielminetti, “la medesima struttura e l’identico linguaggio oratorio” dei due romanzi precedenti⁶². Si assiste ormai a “un estenuarsi” ed “illanguidirsi della sintassi oratoria”; per questa strada “non era possibile proseguire, se non al patto di negare ad esso [al romanzo] ogni fiducia in quanto genere di conoscenza per via narrativa”⁶³. *La Leda senza cigno* rappresenta un ulteriore esempio di scrittura “difficilmente riconducibile alla tipologia del romanzo”⁶⁴: si fa del tutto insanabile “l’antinomia per lo scriba stanco affascinato dall’ombra e dal silenzio e contemporaneamente pronto a inebriarsi di enfatici gesti verbali”⁶⁵.

⁵⁹ Cfr. *Ivi*, p. 433.

⁶⁰ Cfr. *Ivi*, p. 516.

⁶¹ *Ivi*, p. 518.

⁶² M. GUGLIELMINETTI, *L’orazione di D’Annunzio*, in *Il romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 47.

⁶³ Cfr. *Ivi*, p. 50.

⁶⁴ A. ANDREOLI, Note a P.R.2, cit., p. 1397 (lo stesso giudizio sostiene anche Guglielminetti nelle le pagine finali del saggio citato; cfr. pp. 50-54).

⁶⁵ A. ANDREOLI, *Ivi*, pp. 1402-1403.

Non si vuole sostenere con questa analisi che la prosa dannunziana non dia luogo nelle sue tante esibizioni ad alcuna variazione, ma semplicemente sottolineare come queste variazioni siano sempre dettate da un senso immutato dell'ispirazione, da una medesima tensione narrativa in cui il peso sovrabbondante della parola soggioga ogni altro elemento a un'intenzione "estetica". L'eleganza di stile (l'attenzione allo "scrivere bene") non è mai semplicemente una questione relativa al gusto: possibile segnale di un'aspirazione a un concetto di letteratura per così dire *pura* (" lirica ") in cui gli elementi musicali, melodici, " ritmici " diventano parametri essenziali per le singole scelte operative, è anche mezzo efficace per incantare il pubblico e rispondere alle attese di un mercato. Lo specchio che riverbera i " semi " della scrittura dannunziana manda indietro non un doppio ma un'immagine multiforme (come quella di Andrea o Tullio); si tratta tuttavia di un'illusione ottica, di una " camaleontica " capacità di trasformazione: l'estensione " plastica " del preziosismo lessicale, il timbro sensuale e " voluttuario " della voce, il velo aristocratico che copre il " grigio diluvio democratico ", il culto " ideale " del Bello, l'orazione teatrale che trasforma il segno in gesto " fazioso ", l'" esteticismo " che finisce per assumere significato morale e valenza politica sono solo le *maniere* che trova il poeta/ artefice per esaltarsi ed esaltare.

È la parola l'elemento che tiene insieme le diverse facce della prosa dannunziana; qualunque veste essa assuma (frivola o letteraria, vacua o sediziosa, affettata o violenta) il suo imperio non è mai in discussione; con la sua *effimera* forza di seduzione, essa non può che mirare alla negazione di ogni tensione narrativa che non sia la " sensibilità " dell'autore.

Il Guglielminetti individua nel percorso di scrittura dannunziano una rottura sempre più decisa con i moduli della narrazione naturalista, una tendenza alla deformazione della realtà cui fa da contrappunto la ricerca di una soprarealtà mitica e ideale. D'Annunzio perverrebbe, attraverso un processo (*progressivo*) di allontanamento dalla " realtà normale ", a una prosa rarefatta che rappresenta l'antitesi dell'oggettività. Già nel *Piacere* è possibile cogliere, in tutta la loro evidenza, i sintomi di questo passaggio in cui l'oggetto dallo spazio d'origine viene traslato in un altro " dai contorni più sfumati e nobilitanti " soprattutto attraverso la comparazione, che rappresenta una " sostituzione dei termini concreti con quelli astratti " ⁶⁶. La realtà " culturalmente privilegiata " non è altro, secondo il Guglielminetti, che un mezzo per sfuggire alla minaccia di una degradazione e in questo

⁶⁶ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *L'orazione di D'Annunzio*, cit., pp. 20-21.

senso viene motivato il continuo ricorso ad un lessico prezioso ed arcaico⁶⁷. Gradualmente si va formando in D'Annunzio l'istinto prepotente "di fare del romanzo il documento solenne ed efficace della sua «Weltanschauung» di artista della parola"⁶⁸. *Le vergini delle rocce* e *Il Fuoco* rappresentano i momenti più "estremi" di un procedere in cui l'orazione "finisce per occupare tutto lo spazio del romanzo e costituirne la nuova intelaiatura"⁶⁹. È questa la strada seguita da D'Annunzio "ostinatamente" nel tentativo di "distruggere [la sintassi narrativa] del romanzo ottocentesco"⁷⁰.

Se l'analisi di Guglielminetti va considerata, a livello delle strutture e della sintassi del romanzo dannunziano, un punto di indagine ineludibile, la chiave interpretativa che la sorregge (una ricerca letteraria che ha quale sfondo problematico la poetica naturalista e il superamento della sua visione "restrittiva") appare più debole: la "decostruzione" operata da D'Annunzio verso una forma *lirica* del romanzo⁷¹ (modello di riferimento per i tanti emuli che in Italia ne seguiranno le orme) trova in sé, all'interno di un universo linguistico chiuso, autosufficiente, "onnicomprensivo" – toccato solo dalla maniera "inimitabile" e *unica* dell'autore – le sue motivazioni ultime.

La dimensione puramente retorica della scrittura è in ultima istanza una sudditanza; il dominio della parola rappresenta per il narratore un'insidia, una tentazione, forse si dovrebbe dire la *tentazione* per eccellenza. D'Annunzio non sa sfuggirvi e diviene in un certo senso la vittima del suo stesso funambolico gioco: l'eccesso della parola non può che tradursi in una negazione assoluta del suo valore segnico. Ma l'antitesi tra silenzio e parola, essenzialità e vacuità è un'intenzione manifestata solo verbalmente, dunque velleitariamente: anche nelle pause declamatorie, nei rari momenti in cui paesaggi e ambienti sembrano assumere i tratti "spettrali" e metafisici di una realtà abnorme, è l'*artefice* a intervenire e a far sentire tutto il peso della sua presenza; eccolo così pronto a coniare un vocabolo raro, ad aggiungere un suono che lo seduce, a inseguire una forma preziosa che ha valore di accumulo, arricchimento, amplificazione, laddove forse una ritrosia dell'espressione, un suo stesso schivo negarsi avrebbe potuto ristabilire un

⁶⁷ Cfr. *Ivi*, p. 31.

⁶⁸ *Ivi*, p. 37.

⁶⁹ *Ivi*, p. 41.

⁷⁰ Cfr. *Ivi*, p. 47.

⁷¹ Ezio Raimondi parla, ad esempio, a proposito delle *Vergini delle rocce*, di un «poema» in prosa (cfr. Introduzione a P.R. 2, cit., p.XIV).

rapporto – precario quanto si voglia, sia pur nebuloso e incerto – tra il significante e il significato.

L’“ideal libro di prosa moderna” sta in questo primato della parola che si offre nella pura esibizione di se stessa; nella scrittura dannunziana “è sempre in atto – ha scritto Croce – il compiacimento che l’artista prova e fa sentire della sua bravura e virtuosità, e sempre la parola ci avverte della sua presenza come parola e ci rammenta che esiste la lingua e il vocabolario”⁷².

In D’Annunzio non vi è sforzo reale di dare struttura narrativa ai suoi romanzi: la sua prosa tende indiscutibilmente e coerentemente a svilupparsi in direzione di una *monodiscorsività* che può trovare anche slancio nell’orazione, ma non può sostenere a lungo le tensioni del raccontare se non attraverso le ridondanze, l’eccesso, le forzature, la sopravvalutazione degli elementi materici della lingua: i morfemi e i fonemi. Se prerogativa del romanzo è la sua prospettiva “dialogica” (“l’intenzionalità pluridiscorsiva che si trasforma in plurilinguismo”) è indiscutibile che i personaggi di D’Annunzio si adagiano in una assoluta “predeterminatezza linguistica”; e anche dove sembrano emergere diversi modelli di riferimento queste lingue non si scontrano nella coscienza dell’autore: nell’universo dannunziano (“monologicamente isolato”) non approda l’alterità; c’è soltanto un volto, “il volto linguistico dell’autore che risponde di ogni parola come se fosse sua”⁷³.

Le strade per poter superare “efficacemente” la narrazione naturalista, ormai non più in grado con i suoi canoni di rispecchiare la complessità del reale, saranno altre anche in Italia: quelle capaci di esprimere la posizione ideologico-morale ambivalente dello scrittore nei confronti della propria epoca e del proprio ceto sociale, quelle in grado di dare forma a un’identità (divenuta parvenza, maschera) frantumata nell’animo del personaggio e dissociata nei rivoli delle relazioni sociali, quelle intente a ricercare una dimensione umoristica o grottesca lontana da ogni proponimento eroico e sentimentalistico, quelle pronte ad analizzare i luoghi contorti di una coscienza in cui si rifrangono i tanti volti della verità e della mistificazione mostrando come ogni tensione ideale non riesca mai a svincolarsi dal mondo materiale che la produce, quelle in cui la scrittura si fa problematica, straniata, ironica, tesa continuamente ad

⁷² B. CROCE, *La letteratura italiana*, vol. IV, Bari, Laterza, 1963, p.185.

⁷³ Per i concetti di teoria del romanzo richiamati si veda M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp.101-107.

indagare e a mettersi in gioco; insomma tutto un mondo linguistico in cui la parola è *bivoca*⁷⁴.

La scrittura dannunziana, che insegue un modello propriamente lirico, esige un riconoscimento assoluto ed esclusivo. Si potrebbe allora dire che in D'Annunzio coabitano due diverse spinte (che sono a ben vedere la diversa faccia di uno stesso fenomeno): una che tende a dare sempre maggior rilievo "poetico" alla forma del narrare, l'altra che giustifica la prosa semplicemente come momento per affermare la propria indiscutibile personalità nei confronti di un lettore interamente soggiogato⁷⁵.

Ma la parola, ci ricorda ancora Bachtin, è un fenomeno sociale "in tutte le sfere della sua vita e in tutti i suoi momenti: dall'immagine sonora fino agli strati semantici più astratti"⁷⁶. Il rischio di un'analisi puramente stilistica, per quanto attenta e tecnicamente corretta, è che essa – priva di una dimensione filosofica e sociologica – non riesca a "sentire, *al di là delle mutazioni individuali e di corrente*, i grandi anonimi destini della parola artistica". Non si può ignorare "la vita sociale della parola fuori dello studio dell'artista, nelle vastità delle piazze, delle vie, della città e delle campagne, dei gruppi sociali, delle generazioni, delle epoche"⁷⁷. Rimane sempre un rapporto (complesso e intricato quanto si voglia) tra il "materiale" e l'"immaginario", anche quando viene programmaticamente negato da una poetica; ed è per questo, soprattutto nel caso di D'Annunzio, che l'analisi stilistica non è sufficiente da sola a cogliere tutte le stratificazioni e i riferimenti che inevitabilmente accompagnano le singole scelte espressive: "ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni"⁷⁸.

⁷⁴ Si pensi ad esempio alla *Coscienza di Zeno* e alle diverse prospettive semantiche di parole come *salute, malattia*.

⁷⁵ Ha osservato Anceschi che D'Annunzio "vuol determinare uno *stato simbolico* della parola, una eccitazione della parola che si protende mobilissima a convogliare il lettore, e a metterlo per così dire in una situazione di complicità". Questa parola "viene sollecitata in due sensi: da un lato, la si eccita in modo da esaltarne gli elementi sonori, coloristici, visivi, e, in generale, sensuali; da un altro, la si vuole così forte nella suggestione da trascinare il lettore, da convogliarlo in un giro di significati appena accennati. Si devono creare le condizioni perché autore e lettore possano vivere insieme, come identificati [...]". Cfr. L. ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Torino, Paravia, 1972, pp.75 ss.

⁷⁶ M. BACHTIN, cit., p.67.

⁷⁷ Cfr. *Ivi* (il corsivo è mio).

⁷⁸ *Ivi*, p.101.

Nella dimensione indicata da Bachtin può allora essere utile porre attenzione non solo ai rilievi retorici, strutturali e sintattici della prosa dannunziana, ma ricercare anche i rapporti di risonanza con la dimensione extratestuale che sempre sorregge l'atto linguistico. Il rischio, in un autore come D'Annunzio, è sicuramente quello di stabilire troppo schematiche simmetrie e convergenze tra l'orazione letteraria e quella sociale o politica. Ma non si può eludere il piano delle sortite fuori del testo né si possono ignorare altre forme di analisi della scrittura che rispondano ad istanze sociali o sociologiche. L'irrompere della folla, della moltitudine, nei romanzi di D'Annunzio (come grigio diluvio democratico o come mediocri da arringare) non può non rimandare a quella società di massa che si affaccia alla ribalta del Novecento: "Massa è l'uomo medio [...] è la qualità comune, è il campione sociale, è l'uomo in quanto non si differenzia dagli altri uomini, ma ripete in se stesso un tipo generico"⁷⁹.

L'idea di massa (e di società di massa) indica dunque prima di tutto una realtà indifferenziata ed è con questa realtà che entra in tensione (al di là di ogni intendimento) la scrittura di D'Annunzio. Offrire al pubblico un modello aristocratico che si oppone con il suo altero distacco a un mondo gravato dallo "spettro" della standardizzazione e della spersonalizzazione, non è un'operazione neutra. La maniera preziosa, dai contorni sfumati ed evanescenti, se sul piano stilistico può segnare un distacco dal modello naturalistico, sul piano *sociale* rappresenta uno strumento potenziale di forte aggregazione ed identificazione, un possibile transfert mediante il quale dar sfogo alle quotidiane frustrazioni. È per questo che l'idea stessa della società di massa richiama epifenomeni come la cultura di massa e il mercato editoriale. Se la società che va massificandosi e uniformando ha bisogno di un assenso supino e di un'integrazione convinta, occorre anche che una realtà distorta nel segno del sublime e del valore ideale sia offerta a chi subisce una tale devastazione: il modello inimitabile (letterario e comportamentale) è essenziale alla società della riproducibilità indifferenziata⁸⁰. Sul piano del pensiero e dell'espressione culturale si rende

⁷⁹ J. ORTEGA Y GASSET, *La ribellione delle masse*, Bologna, Il Mulino, 1962, p. 7.

⁸⁰ In un contesto in cui in Italia si prefigura, assieme al processo di industrializzazione, un nesso organico degli intellettuali con il ceto dirigente, la folla è sentita inizialmente come "collettività anonima e indifferenziata che suscita insieme disprezzo e paura"; punto d'incontro con la classe dirigente diventa allora la massa che minaccia in pari modo l'artista e la borghesia (cfr. A. BRIGANTI, *Letteratura e fascismo nel carteggio D'Annunzio-Mussolini*, in «Il movimento di liberazione in Italia», n.1, 1973, ripreso in *Scrittori e idee in*

necessaria l'esistenza di una solida "sovrastuttura" che nasconda e copra (mistificandoli) i processi "strutturali" e materiali.

L'eroe sublime rappresenta in questo contesto insieme la nostra aspirazione e la nostra rassicurazione: è proprio l'indifferenza ostentata al mercato e alle sue leggi, l'atteggiamento da *dandy*, l'essere un arbitro del gusto e della bellezza a denotare una compromissione molto profonda con i meccanismi economici in atto⁸¹.

È per questo che il processo di "trasfigurazione" del linguaggio operato da D'Annunzio non è semplicemente un fenomeno "letterario". Il tentativo di mascheramento della realtà attraverso l'edificazione di miti omologhi a una ben preciso interesse di "classe", è un tentativo che non doveva lasciare indifferenti quegli industriali italiani preoccupati delle "debolezze" di uno stato che a partire dall'86 cercava di porre dei limiti legislativi all'impiego della manodopera minorile nelle fabbriche⁸².

La parola dannunziana così singolare, unica e *nobile* aspira a risuonare, ad essere paradossalmente (ma non tanto) *detta*: il modello inimitabile diventa modello condiviso, *culturalmente* assimilabile poiché risponde al bisogno di nascondere il malessere della società, la sua *malattia*. È per tale ragione che lo scavo e l'analisi così privi di indulgenze che Svevo compie

Italia - Il Novecento, a cura di Paolo Pullega, Bologna, Zanichelli, 1975, pp.40-42). Il senso di paura cederà tuttavia il posto, nei primi quindici anni del Novecento, a una crescente attenzione per la moltitudine vista come strumento di dominio. È nel mutato quadro storico che la parola "eccessiva" di D'Annunzio acquisisce particolare rilievo sociale. L'abilità oratoria (mediante il ricorso alla parola "aulica") traveste l'intenzione volgare e mira ad imporre *autoritaristicamente* quei valori simbolici che servono a mascherarla. È per questo che il politico guarda con attenzione alla dimensione estetica (G. L. MOSSE in *La nazionalizzazione delle masse* - Bologna, Il Mulino, 1975 - ha parlato di un'estetizzazione della politica. Cfr. anche N. MEROLA, Introduzione a *D'Annunzio e la poesia di massa*, cit., pp.9-13). Forse non è così marginale ricordare con Eco che Mussolini, divulgatore del superuomo nicciano, fu al tempo stesso autore di narrativa d'appendice (cfr. U. ECO, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 1978, p.VI).

⁸¹ Non è un caso che D'Annunzio sia particolarmente attento ai meccanismi dell'industria editoriale; esemplificativo in tal senso è il carteggio con l'editore Treves a proposito della pubblicazione del *Piacere* (cfr. F. RONCORONI, Introduzione a *Il Piacere*, Milano, Mondadori, 1990, pp. XXIV-XXXV).

⁸² La legge voluta dal ministro Domenico Berti (che vietava tra l'altro di far lavorare i fanciulli inferiori ai dodici anni oltre le otto ore giornaliere) provocò veementi e scandalizzate reazioni: si fece di tutto per abrogarla (cfr. G.F. VENÈ, *Capitale e letteratura*, Milano, Garzanti, 1974, p.193).

su un piano tanto diverso (scavo che è anche linguistico e continuo gioco di sottrazione e rovesciamento semantico) alimenterà un dibattito non ancora del tutto spento.

Se dunque Andrea Sperelli rappresenta un modello fortemente imitato, e non solo in Italia, è perché il suo “estetismo” coincide con il gusto (e l’attesa) di un pubblico. Il *dandy* vuole anche distinguersi dagli altri, ma ha bisogno che la sua eccentricità venga riconosciuta; esibisce quindi una diversità solo per farne spettacolo, oggetto di consumo e di mercificazione: egli scandalizza e provoca mentre in realtà ricerca incondizionatamente un plauso.

Ha ragione Praz quando osserva che l’atteggiamento di D’Annunzio nei confronti della cultura è tutto esterno: egli è pronto “alle poste dell’ultima novità”, ad accogliere “dall’esterno motivi, filosofie, gusti”; ma questo ridurre a “un comune denominatore le diverse fonti” se presenta “l’aspetto d’una monumentale enciclopedia del decadentismo”⁸³, lo fa nel segno di un prodotto da affidare a un vorace lettore medio-borghese, a uno smanioso consumatore di miti di bellezza a buon mercato (offerti attraverso la riproducibilità del testo narrativo). Insomma D’Annunzio si muove nel segno del sublime con avvedutezza e scaltrezza, ma anche con un fondo di mal celata mistificazione che serve prima di tutto a coprire un vuoto narrativo⁸⁴: è per questo che il kitsch nella sua opera è sempre in agguato ed è per questo che i suoi romanzi si prestano con facilità a cadere nel ridicolo. Solo un faticoso lavoro di attraversamento di D’Annunzio e della sua copiosa opera poteva permettere di rivelare i meccanismi interni a una simile poetica⁸⁵.

Ma la strada per arrivare a un romanzo antideclamatorio sarebbe stata ancora più lunga. La lezione dello “sliricamento” operato da Manzoni in

⁸³ Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 378-379.

⁸⁴ Ha scritto G. Barberi Squarotti a proposito del *Piacere* che i discorsi di Andrea “tengono perfettamente nella loro sublimità di linguaggio e di concetti; ma non significano assolutamente nulla al di là della loro testura mirabile. Sono un esercizio splendido, che, a tratti, urta contro le cose, anch’esse così incerte e indecise fra sublimità e volgarità” (cfr. *La scrittura verso il nulla*, Torino, Genesi, 1992).

⁸⁵ Come si sa è stata soprattutto la “linea crepuscolare” a ricercare un attraversamento di D’Annunzio che opponesse alla ricercatezza del “dilettante delle sensazioni” la banalità del quotidiano (le “buone cose di pessimo gusto”). Si pensi in particolare all’“anti-letteraria posizione del letteratissimo Gozzano” che, facendo cozzare l’aulico col prosaico, ripercorre

difesa della discorsività appariva del tutto fuori luogo con l'ingombrante e persistente maniera dello "scrivere bene"⁸⁶. Lentamente tuttavia andrà formandosi anche in Italia una nuova "coscienza" del letterato. Vi sarà bisogno di percorrere interamente l'esperienza antiretorica della prima guerra mondiale – quella combattuta nelle trincee e non nelle pagine infervorate dei patrioti – di fare i conti con quella "orazione" che stendeva i suoi "veli" faziosi sulla tragica realtà del dopoguerra, di guardare alla forma (tortuosa e complessa, analitica e critica) assunta in tante pagine della letteratura europea. Se volessimo scegliere una data per segnare l'inizio della letteratura moderna e contemporanea – scrive De Benedetti – penseremmo alla pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia (1929) o meglio alla scoperta di Svevo (1925): in questi anni si va determinando nei critici e nei lettori italiani un nuovo gusto (una "capacità recettiva" che muove "verso il romanzo, inteso come opera d'arte e come messaggio umano, morale")⁸⁷.

l'itinerario dannunziano per rovesciarne polemicamente (ed ironicamente) la poetica; egli, con più consapevolezza e rigore di altri, ci ha svelato "la frodolenta degenerazione del sublime letterario" lasciandone emergere l'intrinseca comicità o meglio ridicolaggine (cfr. E. SANGUINETI *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1977, p. 45 e *Guido Gozzano*, Torino, Einaudi, 1975, p.35). La *Signorina Felicita* "quasi brutta" e "priva di lusinga" con le sue "vesti quasi campagnole" e "l'iridi sincere/azzurre d'un azzurro di stoviglia" è l'efficace, garbata, ironica antitesi all'ideale tipo di bellezza femminile dannunziana.

Meno noto è forse l'attraversamento dannunziano che ritroviamo in un racconto di Vitaliano Brancati in cui si registra l'incontro del giovane protagonista, Francesco Maria, esaltato dall'opera di D'Annunzio, con una maestrina, Maria Sapuppo, anche lei dannunziana. Il feeling tra i giovani è immediato, ma la scintilla scocca nel momento in cui la donna rivela con trepidazione che pur non avendo mai peccato nella sua vita ella è una peccante. Il narratore così evidenzia l'effetto comico dell'espressione: "Se Maria Sapuppo avesse detto: sono una peccatrice, forse Francesco Maria, terminata la cena, l'avrebbe salutata, magari baciandole la mano, e lasciata al suo destino di graziosa maestra elementare e onesta ragazza di paese. Ma ella aveva detto: peccante. Eh, peccante no! Peccante era una parola che gli entrava come le dita nelle dita, e lo teneva legato col suo calore umano e umido, proprio di belle dita che leggermente sudino. Eh, peccante, peccante!" (cfr. V. BRANCATI, *Singolare avventura di Francesco Maria*, in *Il vecchio con gli stivali*, Milano, Mondadori, 1971, pp. 167-169).

⁸⁶ Il decadimento del gusto che pervade la narrativa italiana nei primi decenni del Novecento trova proprio nei romanzi di D'Annunzio una "fonte" autorevole; sono molti a rivendicare l'eredità della sua maniera "illustre" e a cercare di espandere "in conche ancora più anpie" il suo "lirismo".

⁸⁷ Cfr. G. DE BENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1980, pp.9-12.

Il “regime preziosistico costante”⁸⁸ lascia dunque il campo “all’età dell’insicurezza”⁸⁹, un’età in cui i romanzi sono “romanzi interrogativi. Interrogano per cercare, forse invano, di sapere il significato della vita, il senso del destino di un uomo dissociato, dilacerato”⁹⁰. La scrittura affronta alla fine il rischio dello “scrivere male”, visto come un requisito quasi imprescindibile della narrazione, “uno dei connotati di qualsiasi romanzo”⁹¹.

Il 1929 (anno che entra in questa linea discriminante individuata da De Benedetti) oltre a sancire il pieno riconoscimento europeo dell’impiegato Schmitz (sono di questa data le prime traduzioni dell’opera di Svevo in tedesco e in inglese) è anche l’anno di un articolo di Elio Vittorini:

Carducci e Pascoli non potevano averci insegnato nulla; tutte le loro risorse erano state vinte, assorbite dal diletantismo e da D’Annunzio; e D’Annunzio stesso era finito miseramente in se stesso, ripetutosi, esauritosi spontaneamente, lasciandosi attorno il disgusto persino della parola. [...] Oggi un poco guardiamo a Verga. Ma è certo che Verga abbia potuto influire, con la sua riservata arte narrativa, sulla formazione del nostro temperamento? [...] Di D’Annunzio non possiamo non sentirci migliori; [...] ma da Verga lontani, diversi (...).

Allora la letteratura dei giovani [...] è nata da un incontro fortunato e peregrino della nostra più pura originalità grammaticale con la grande tradizione europea [...]. Contemporaneamente l’Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria [...]. E Svevo, venuto all’ultimo momento, lui che parrebbe un estraneo, un relitto, ci ha giovato meglio che venti anni di pessima letteratura⁹².

Il tempo è ormai maturo perché l’eccesso della parola ceda il passo alla penna dell’impotente, al difficile mestiere di “riscattare nella coscienza la disfatta della vita”⁹³:

Io voglio soltanto attraverso a queste pagine arrivare a capirmi meglio. L’abitudine mia e di tutti gli impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell’azione) mi obbliga a questo sacrificio. Dunque ancora una volta, grezzo e rigido strumento, la penna m’aiuterà ad arrivare al fondo tanto complesso del mio essere⁹⁴.

⁸⁸ *Ivi*, p. 401.

⁸⁹ *Ivi*, p. 530.

⁹⁰ *Ivi*, p. 517.

⁹¹ *Ivi*, p. 24.

⁹² E. VITTORINI, *Scarico di coscienza* in «L’Italia letteraria», n. 41, 1929; ora, col titolo *Maestri cercando*, in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 5-7.

⁹³ E. GHIDETTI, *Malattia, coscienza e destino*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 146.

⁹⁴ I. SVEVO, *Pagine di diario e sparse*, in *Racconti, saggi, pagine sparse*, Milano, dall’Oglio, 1968, p. 818.

OPERE DI GIUSEPPE MARIA GALANTI

*Edizione critica
a cura di Augusto Placanica*

sotto gli auspici del Centro studi "Antonio Genovesi" per la storia economica e sociale dell'Università di Salerno, dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, e per la liberalità del conte Rocco Maria Galanti e della sua famiglia.

Per troppo tempo desiderate dagli studiosi, dal primo Ottocento ad oggi, appaiono finalmente in edizione critica diretta da Augusto Placanica, le Opere di Giuseppe Maria Galanti, uno degli spiriti più coerenti e originali del tardo Settecento meridionale e del fidente illuminismo che vi circolava. Il progetto, di venti volumi in più tomi, prevede la pubblicazione di tutte le opere del Galanti, sia edite che inedite, con introduzioni storico-critiche, commenti esegetici, note ai testi e apparati delle varianti. Resa definitivamente affidabile grazie al recente diretto riscontro di tutti i manoscritti esistenti, l'edizione riserverà anche la sorpresa dei tanti testi galantiani che, universalmente conosciuti nell'ultima forma a stampa curata dall'autore, presentano numerose integrazioni manoscritte successive, redatte dall'autore stesso in vista di un'ultima organica sistemazione di tutti i suoi scritti: impresa da allora rimasta inattuata, nonostante molti tentativi, e solo oggi portata a compimento.

VOLUMI GIÀ PUBBLICATI

SCRITTI SULLA CALABRIA

a cura di Augusto Placanica, pp. 656 - 1993
£. 60.000 / € 30,99

DESCRIZIONE DEL MOLISE

a cura di Francesco Barra, pp. 320 - 1993
£. 50.000 / € 25,82

MEMORIE STORICHE DEL MIO TEMPO

a cura di Augusto Placanica, pp. 320 - 1996
£. 40.000 / € 20,60

DESCRIZIONE DI NAPOLI

a cura di Maria Rosaria Pelizzari,
pp. 384 - 2000
£. 50.000 / € 25,82

PENSIERI VARI

a cura di Augusto Placanica, pp. 192 - 2000
£. 28.000 / € 14,46

PROSPETTO STORICO SULLE VICENDE DEL GENERE UMANO, I, PRELIMINARI

a cura di Augusto Placanica, con una
postfazione di Fulvio Tessitore, pp. 192 -
2000
€
£. 28.000 / 14,46

VOLUMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

OSSERVAZIONI SUI ROMANZI

a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli

PROSPETTO STORICO SULLE VICENDE DEL GENERE UMANO, II, ORIENTE

a cura di Luigi Gallo

SCRITTI SULL'ITALIA MODERNA

a cura di Mirella Mafrici

 **DI MAURO EDITORE**

84013 Cava de' Tirreni (SA) Via XXV Luglio, 48 - Tel. +39 89 689111
Fax +39 89 689225 / 689265 - e-mail: emiliodimauro@interbusiness.it



L'INNO ALLA GIOIA.

LA POESIA DI MARGHERITA GUIDACCI

(A DIECI ANNI DALLA MORTE)

Scrittrice di intima problematica umana, Margherita Guidacci (Firenze 1921-Roma 1992) richiama oggi, a dieci anni dalla morte, le ragioni di una fede vissuta nell'intimità dell'essere di fronte al male della storia, nella stessa solitudine del dolore, da cui sorge e si anima la sua poesia. In velature di incanto squisito, di intima espressione di forma e di linguaggio, che si comunica ed espande nell'io e nelle cose. E chiede partecipazione, senza orpelli di forme ricercate, ma in chiarezza di stile: che è poesia dell'essere, riflessione interiore, comunione con gli altri, da cui si irradia la sua chiara parola poetica. In nuove armonie di un rinato *Inno alla gioia* (Firenze, Internazionale del Libro, 1983), con titolo volutamente desunto da Schiller-Beethoven nella difficile realtà dei nostri giorni, sulle ali di una nuova "speranza": "Il dolore/ era piombo e pietra e mi chiudeva in me stessa/ ma la gioia/ mi dilata dal centro del cuore/ fino agli orli vibranti del mio essere".

Un suggestivo testo, che può fare da antifona, come fulcro irradiante dell'intera opera della Guidacci: in chiarezza fonda di linguaggio, che parte dalla coscienza del dolore, in attesa di luce che si fa amore. E si espande nel reale, nello svelamento dell'arcano che è nelle cose, benedette da Dio alla presenza dell'Amore: in cerca di un "Tu", che è il divino "Amato", luce della memoria in una nuova, umana "visione rivelata", come lei stessa scrive. Una concezione della poesia come "visione" e "rivelazione" ad un tempo: che la distingue nell'intero panorama della poesia religiosa del Novecento, da Turolfo a Chiusano, da Santucci a Testori.

Un approdo di poesia e di fede, a cui la scrittrice è giunta dopo di avere scandagliato le zone oscure dell'esperienza del dolore, per rinascere "ogni alba all'innocenza/ogni notte ad un'alta contemplazione" ed avvertire, con sofferenza ed amore, il senso del divino sopra di sé: sperimentando il sentimento della vita e della storia che "si sfalda sulla quiete

superficie” (*Taccuino slavo*, Firenze, Locusta, 1976). Nasce da questa dimensione poetica – che è sua tutta propria, nel panorama della poesia religiosa del Novecento – il bisogno di recuperare una nuova dimensione delle cose, in cui il dolore si muta in “gioia”. In una rinata coscienza del male dell’essere, come richiamo a nuovi spazi di luce interiore, quale “verità rivelata” nell’intimo dell’io e del cosmo, sublimandosi in canto di amore. Di qui, il bisogno di un’apertura verso gli altri, nei segreti dell’anima gettando “ponti meravigliosi”, per “unire tutte le sponde”: quelle della vita e quelle della morte, in una coinvolgente ansia dell’“oltre”. Come nelle terse, pensose velature poetiche di *Poesie per poeti* (Milano, Ist. Propaganda Libraria, 1987): variazioni liriche interiori, dialogo poetico in consonanza con altre forme e modulazioni di poeti, “sulle vie dell’esilio”: nella tristezza della solitudine dell’essere, da C. Betocchi a Febo Delfi, da W. Blake al Foscolo. Controcanto misterioso di una voce di poesia, che lievita nel tempo “oltre l’inquieto sabato d’attesa”.

Un’attesa di luce interiore, che richiama la “saggezza della vita” tipica della religiosità del Novecento, ma in un dimensione interiore più serenante, nella partecipazione all’intimo delle cose: in un personale palpito interiore, che nella poesia della Guidacci è anche affondo nel proprio destino di vita, nel timore di insabbiarsi nelle pigre ramificazioni dell’essere, da cui si vuole uscire. Poesia, quindi, come superamento dell’io e delle cose, in un’autocoscienza che è dilatazione di sé, amore e luce: nel richiamo di quel suo motto poetico, “ardo e risplendo”, che mira a riscoprire, come Diotima del *Convito* di Platone, “in ogni amore mortale l’impulso immortale”. E’ la prospettiva dell’anima poetica della Guidacci, nel suo bisogno di superare “l’orizzonte chiuso degli aventi”, in un rinascite *Inno alla gioia*, come in una visione di umana, squisita vena religiosa, che è comprensione del divino che è nelle cose: nella stessa coscienza del male.

Un’ansia interiore di superamento, che si fa poesia del vissuto fin dalla raccolta di *Poesie* (Milano, Rizzoli, 1965), in cui si scava “nel deserto del cuore” non per chiudersi nel proprio io, ma per aprirsi a nuovi ideali di luce interiore, nella “coscienza che ciò ch’è lieve è nell’eterno o nell’eterno si prolunga”. Una ricerca quindi di nuovi spazi esistenziali, nella prospettiva di una tensione religiosa serenante, nella stessa coscienza traumatica del montaliano “male del vivere”: che nella poesia della Guidacci porta a spezzare i confini che ci separano gli uni dagli altri, segnando ancora una volta itinerari di luce e di amore, che danno un senso sacro all’essere. Per superare, appunto, la “condanna quotidiana” del vivere, come in *Ergo sum* (Tübingen 1986).

L'*Inno alla gioia* della Guidacci nasce dall'intimo di sé e dalla coscienza del male e si espande in visione di amore, come religione del vivere e dell'essere, che sente il divino palpitar nell'io e nell'universo: un inno "di vittoria" quindi, che fin dal *Taccuino*, nelle antinomie stesse della terra avverte, come nel *Canto dei quattro elementi*, quando è riferito a Dio, il bisogno di un "tu" amicale, come compagno di viaggio. Una dimensione religiosa, che è anche comunione di amore, in cui la parola stessa si fa "visione rivelata", espressione cioè della sacralità dell'essere: dell'io e del cosmo, esplorando "il proprio ardente cuore/e gli sciami di stelle".

Un *Inno alla gioia* che trova la sua nota dominante nel saper "abitare l'amore", perché la ricchezza di ciascuno è nell'esistenza dell'altro, per superare l'alterità, in nuove tensioni dell'anima: fino a che la propria stessa notte diventa "un incontro nuziale". Senza turbamenti del senso del finire, perché si irradia nell'eterno, sulla strada segnata da Dio, che volle eterno il palpito dell'uomo: "Sarà eterna la nostra gioia", perché germogliante in ogni forma di amore del vero, in cui è il segreto dell'anima stessa della poesia e della parola della Guidacci.

Una "parola" di speranza nella stessa realtà del male, come nella breve, traumatica raccolta *L'orologio di Bologna* (Firenze, Città di vita, 1981) bloccato sull'ora della strage del 2 agosto 1980. Nell'evocazione dell'avvenimento, la poesia si esprime attraverso un *Requiem*, ispirato all'"Ufficio delle tenebre" della Settimana Santa: un "Venerdì di Passione", che colpisce i figli dell'Uomo. Se l'anima poetica vede sangue dappertutto ("sangue dovunque tu vada"), la poesia della speranza che si fa amore non vien meno, e le parole di nuovo "mettono foglie e fiori".

Parole che non si limitano all'io nella Guidacci, che ha dedicato per oltre un quarantennio la propria vita alla poesia con assoluta, persuasa dedizione, che non esclude lo studio e la diramazione anche nella saggistica, rivolta in particolare alla poesia. Come in *Studi su poeti e narratori americani* (1978) e soprattutto con interventi sull'autore prediletto: *Studi su Eliot* (Milano, Ist. Propaganda Libreria, 1975), in particolare sui *Quartetti*, di cui è stata tra i primi ad occuparsi in Italia (in «Letteratura», luglio-ottobre 1947). In particolare, su *The Wast Land* di Eliot (1922). Notevole, l'impostazione sui *Quartetti* (titolo attinto dai "later works" di Beethoven), nati dall'esigenza di ciò che valica i limiti stessi della poesia, in una trasparenza di forma, con analogia musicale, che porta a "percepire l'intersezione dell'eterno nel tempo". Un'esigenza di spiritualità che trova in Eliot lo sbocco in *Idea di una società cristiana* (1939), alla vigilia della seconda guerra mondiale. Più viva e pertinente, per un approfondimento della poesia

elotiana (e quindi della Guidacci) il saggio su *Le tre voci della poesia* (1953): i “tre registri vocali”, dell’“io”, del “poeta”, della “realtà”, in un rapporto “poetico morale”, che per la Guidacci trova il suo più alto sbocco in *Murder in the Cathedral* (1935). In una tensione poetica di affinità, in consonanza religiosa di alto respiro, da parte della scrittrice, che sente vibrare in sé “il riso e il pianto”, la “gioia” e il “dolore”: “Quanta vita e quanta morte/stanno in un solo palpito d’amore”, confessa in *Incontro con M. Guidacci* (Firenze, Scarperia, 1986).

Così la scrittrice, in una delle sua più intense liriche, come eco di fondo dell’intera sua opera, nella prospettiva del suo intenso *Inno alla gioia*, nell’intera sua produzione poetica: come *Paglia e polvere* (1961), *Un cammino incerto* (1970), *Neurosuite* (1970), *Terra senza orologi* (1973), *Taccuino slavo* (1976), *Il vuoto e le forme* (1977). Sino all’antologia *Liber Fulguralis* (1986), con testi in italiano ed in inglese, tratti anche dall’*Inno alla gioia*, come rinascente “messaggio” di amore e di “risurrezione”, in una poesia di intensa chiarezza, limpida e sofferta, in dimensione dell’eterno, avvertito come “confine tra l’incontro e l’addio”: anima di una nuova speranza.

Un sentimento di “attesa”, quindi, come tanta parte della letteratura religiosa del Novecento: quella “imperiosa attesa”, che nella Guidacci non segnala un’assenza, ma un vibrato, sofferto sentimento di una misteriosa “presenza” del divino, che l’anima sente fluire in sé, come nuovo evento di poesia e di amore, nel mistero stesso del quotidiano: “Sopra quanti miracoli/getta luce/quello che non avviene” (*Incontro con M. Guidacci*). Una dimensione poetica, che scava al fondo dell’anima, come bisogno di svelare l’“enigma” dell’essere, per superare il dato storico del reale e proiettarsi in nuove dimensioni e “forse stupori nuovi e ancor più grandi” (*Inno alla gioia*). Attesa come speranza e fede negli ideali, che nella poesia della Guidacci fonde tempo e spazio, passato e futuro, realtà e memoria, terrestre e celeste.

Per questa via l’“invisibile” crea il “visibile”, in nuove certezze nella “visione rivelata” della Guidacci, senza bisogno di mappe prestabilite, nell’inventività stessa della sua parola, semplice ed intensa, reale e fantastica, nella creatività di una coscienza letteraria, che rinnova se stessa nella coerenza di principi e di forme poetiche. A monte è una concezione dolorosa dall’essere, che l’amore e la manzoniana “fiducia in Dio”, riscoperta nell’uomo e nelle cose, riscatta: in chiare, intense velature di poesia: con senso di nuovo miracolo di attesa, come “una benedizione ed un segnale”, che guida l’arcano e “l’umano viaggio”.

Di qui, da una parte “l’imperiosa attesa” che scava nell’ansia dell’uma-

no per svelare “l'enigma” dell'essere, dall'altra la fiducia nel “vero”; che porta la coscienza a sognare realtà superiori, “stupori nuovi e ancor più grandi” (*Inno alla Gioia*). Dare cioè un senso alla vita ed al reale, e quindi alla poesia che lo esprime, in dimensioni più ampie, per suscitare nella stessa coscienza del reale “stupori nuovi e ancor più grandi”: come richiamo degli evangelici “cieli nuovi e terre nuove”.

Al fondo della poesia della Guidacci è il sentimento di una fiducia nel divino che è nell'uomo e nelle cose, nello sgomento stesso dell'anima e dell'essere, da cui si origina lo scatto della sua parola poetica: in nuove possibilità di incontro interiore (“ci sia dato un nuovo incontro”), che è attesa e speranza. È la linea portante dell'intera opera letteraria della Guidacci, come risposta alle attese della coscienza dell'uomo di sempre, e bisogno di svelare “l'enigma dell'essere”, da cui si irradia la sua poesia.

Un fondersi che è anche un ritrovarsi nella coscienza delle umane attese, in forme e “parole che mettono foglie e fiori”, come nell'*Inno alla gioia*, linea portante dell'intera sua opera. Che segna la vita stessa della Guidacci e della sua dedizione alla poesia: in chiarezza di stile e dominio della parola, coerente con la sua scelta di alta ispirazione religiosa, come “palpito” ineludibile nell'uomo e nelle cose.

LA CIVILE LETTERATURA

Studi sull'Ottocento e il Novecento

offerti ad Antonio Palermo

I (L'Ottocento) – II (Il Novecento)

Fulvio Tessitore, *Ad Antonio Palermo; Tabula gratulatoria. Bibliografia di Antonio Palermo* a cura di Maria Concolato e Pasquale Sabbatino; Pasquale Sabbatino, *Risorgimento e Rinascimento. La questione terminologica tra Ottocento e Novecento*; Carlo Alberto Madrignani, *A proposito di critica letteraria e biografia*; Emma Giammattei, *Croce e la genealogia della scrittura laica*; Bruno Basile, *Pirandello e Joyce*; Assunta De Crescenzo, *Il tema della follia evangelica nella novella "Quando ero matto..." di Luigi Pirandello*; Giuseppina Scognamiglio, *La poetica dell'umorismo nella narrativa pirandelliana dell'ultimo decennio*; Luigi Baldacci, *De Witt scrittore*; Antonio Di Grado, *Un velo nero per Piero Jahier*; Francesco D'Episcopo, *Giuseppe Paladino e la letteratura italiana: tra critica e filologia*; Mariella Muscariello, *Una scrittura in transito. Maria Messina tra Verga e Pirandello*; Antonio Saccone, *"Vertigini davanti al baratro": il Barocco secondo Ungaretti*; Matteo Palumbo, *La funzione degli spazi: da Raffaele Viviani ad Annibale Ruccello*; Giuseppe Acocella, *Eugenetica ed etica sociale nel "Mondo Nuovo" di A. Huxley*; Sandro Maxia, *Tiraccioli di sughero. Eugenio Montale, un decennio di cronache letterarie (1946-1956)*; Marco Cerruti, *Rileggere Cajumi*; Sergio Campailla, *Il segreto di Silone e il ritorno del rimosso*; Giancarlo Bertoncini, *Moravia e la 'polemica' del romanzo negli anni quaranta*; Anco Marzio Metterle, *Le bacche di Leucò*; Carmine Di Biase, *Il canto dell'umanità (1972-1999) di Italo Rocco*; Caterina De Caprio, *Gli emblemi del fantastico nella narrativa di Anna Maria Ortese*; Dante Della Terza, *I racconti di Primo Levi: memorie, tecnologia, invenzione*; Domenico Giorgio, *Dante in Pasolini*; Aldo Vallone Bruno Maier *nella letteratura triestina*; Vittoria Barsò, *Proposte della letteratura del Novecento per il nuovo millennio: "Lezioni americane" di Italo Calvino*; Sarah Zappulla Muscarà, *L'itinerario artistico di Giuseppe Benoviri*; Natale Tedesco, *Vincenzo Consolo, l'irrequietudine e la carta della letteratura*; Nicola De Blasi, *Dialetto e libri di scuola durante il fascismo*; Luigi Reina, *Poesia in catalogo. Il caso Einaudi tra centro e periferia*; Sebastiano Martelli, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*; Francesco Paolo Botti, *Appunti sul motivo del dolore (fisico) nella rappresentazione letteraria*; Adriana Mauriello, *Riflessioni su un genere: gli studi sulla novella tra Ottocento e Novecento*; Tonia Fiorino, *Riflettendo sulla lettura*; Rinaldo Rinaldi, *Accoppiamenti giudiziari o il contrappunto in letteratura*; Arnaldo Di Benedetto, *Il ritorno del sonetto (in margine a uno studio recente)*; Vincenzo Dolla, *Ungaretti o Leopardi? La fisionomia metrica del testo poetico tra percezione e lettura. Indice dei nomi. Indice dell'opera.*

LIGUORI – NAPOLI

UN LIBERTINO STANCO. *DON GIOVANNI INVOLONTARIO*
DI VITALIANO BRANCATI

1. Nel panorama culturale primonovecentesco, una questione estremamente interessante è rappresentata dalle distinzioni e dalle intersezioni tra codici letterari e codici teatrali, prassi letteraria e prassi teatrale. Si tratta di una problematica che, pur avendo radici lontane, assume nel Novecento un particolare rilievo, poiché le si affianca un progetto di rinnovamento che investirà tanto la letteratura quanto il teatro¹.

Se alcuni scrittori nutrono diffidenza nei confronti del teatro, ritenendo che la traduzione in termini rappresentativi di un testo poetico non possa rendere ragione ai valori artistici dell'opera letteraria, altri – come Luigi Pirandello – rivendicano al regista il diritto di servirsi di un'opera letteraria per re-inventarla, per attribuirle – come afferma il pirandelliano dottor Hinkfuss – “una vita varia e diversa e momentanea”, rispetto a quella fissata dalla pagina².

A parte l'eccezione pirandelliana, le esperienze drammaturgiche di alcuni scrittori italiani hanno costituito, il più delle volte, solo un aspetto parziale nel complesso della loro attività. Ben diverso è il caso dello scrittore siciliano Vitaliano Brancati. A differenza di altri narratori coevi, Brancati ha, sin dagli esordi, manifestato un'autentica vocazione teatrale: la fervida fantasia meridionale, l'attenzione ai caratteri, abbozzati con vivace espressività, il senso del ritmo e il gioco mimico e visivo hanno contribuito non soltanto alla definizione di un teatro comico e satirico, fondato sul con-

¹ Su questa problematica cfr. R. TESSARI, *Teatro e letteratura: confusioni, distinzioni, intersezioni* in AA.VV., *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp.1052-73.

² L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, a cura di E. Lauretta, Milano, Mursia, 1972, p.67.

trasto, sulla battuta tagliente, sul gusto della sorpresa, ma hanno anche conferito alla sua produzione narrativa un'impronta spiccatamente teatrale. Risulta tuttavia arduo tentare una definizione del teatro di Brancati, dal momento che l'autore non ha mai formulato una poetica esplicita a livello teorico, anche se ha rivendicato con forza e convinzione, in più occasioni, l'esigenza di una funzione sociale del teatro. Basti ricordare, in proposito, un articolo pubblicato nel 1933, dal titolo eloquente: *Rinnovare gli edifici del teatro*. L'autore, riferendosi al teatro del suo tempo, condannava il carattere ripetitivo, artificioso delle rappresentazioni, che miravano a "viziare" e a "compiacere" il pubblico, riducendo l'azione drammatica sino a renderla schematica, e sosteneva invece con forza la necessità di un cambiamento³.

A partire da queste premesse teoriche, che Brancati ribadirà negli anni successivi, è possibile individuare, quali caratteri fondamentali della sua produzione drammatica, la connotazione fortemente polemica della sua satira e la riflessione, dolente, sulla problematica dell'eros. Si impone, quale dato più rilevante, la presenza della satira che condivide, con quella aristofanesca, la medesima felicità della battuta, il gusto della deformazione grottesca e l'atteggiamento icastico verso il potere⁴. La vitalità del teatro brancatiano sta proprio nell'aver alimentato una satira, politica e di costume, diretta contro i conformisti di ogni epoca, disposti ad abbracciare una fede qualunque, materialistica o fascista o cattolica, e sempre nell'atto di sottomettersi a qualcuno.

Un altro elemento inconfondibile dell'universo teatrale brancatiano è la tematica dell'eros, interpretata secondo una duplice prospettiva, comica e tragica: se nelle commedie giovanili l'esaltazione dell'eros assumeva una coloritura comica, attraverso l'ostentazione della vigoria sessuale dei personaggi - nell'ambito di una concezione fondata sul mito della virilità - nella fase matura del percorso drammaturgico brancatiano essa acquista, invece, una connotazione tragica, configurandosi come condanna inconfutabile che si abbatte sul destino dei personaggi.

Emblematica, a questo proposito, la commedia *Don Giovanni involontario* in cui si attua la demistificazione del seduttore e la rilettura, in chiave novecentesca, di questo celebre personaggio⁵. Il protagonista, Don Gio-

³ V. BRANCATI, *Rinnovare gli edifici del teatro*, in «Il popolo d'Italia», 18 giugno 1933.

⁴ Il paragone con Aristofane è stato proposto da E. CECCHI, *Un nipotino di Aristofane in Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954 e da A. COLOMBO, *Teatro di Brancati*, in «Lettere», a. XIII, n. 4, aprile 1958.

⁵ Pubblicata su «Maschere» (1945).

vanni suo malgrado, avverte tragicamente la sterilità dell'amore e della sua stessa esistenza, corrosa dalla noia.

Brancati drammaturgo si rivela sensibile e innovativo anche nella raffigurazione di personaggi femminili dalla personalità complessa, restii, per lo più, ad accettare un ruolo subalterno all'universo maschile e protesi a rivendicare un'indipendenza intellettuale. Se nella produzione narrativa dello scrittore, da *Singolare avventura di viaggio a Paolo il caldo*, la donna rivestiva fundamentalmente il ruolo di moglie condiscendente o di amante infedele, nelle commedie, a partire da *Questo matrimonio si deve fare*, sino a *La Governante*, la donna assume quasi sempre il ruolo di alter ego dello scrittore.

Nonostante la validità di tali premesse sarebbe lecito, da parte nostra, interrogarsi sulle ragioni del minor successo riscontrato dal teatro di Brancati, a livello di critica e di pubblico, rispetto alla produzione narrativa e saggistica.

L'elemento che più incise nel determinare incomprensioni e ostacoli, che hanno indotto critici e registi a sottovalutare l'attività teatrale dello scrittore, è da attribuire all'ostilità degli organi censori, che si sono accaniti nei confronti dell'opera drammaturgica brancatiana, sia nei tetri anni del regime fascista che negli anni difficili dominati dalla democrazia cristiana. Paradossalmente il teatro di Brancati riscontrò ampi consensi a distanza di anni dall'elaborazione delle sue opere, quando cioè il pubblico, ormai mutato ed abituato ad un clima più aperto e tollerante, poteva cogliere meglio il mordente polemico dell'autore e la sua irriducibile vocazione alla libertà.

Come ha osservato Carmelo Musumarra, il teatro di Brancati "non può essere visto a se stante, ma deve essere inserito nel contesto di tutta l'opera brancatiana, alla quale esso è strettamente connesso. Potrebbe essere un limite, ma è anche il segno dell'integralità di uno scrittore e della sua validità poetica[...]. Brancati ha creato un mondo dentro al quale vivono e agiscono tutti i suoi personaggi, e questo mondo nasce da una satira di costume acuta e concreta, da un impasto di uomini, agenti e pensanti. La satira nasce da un grande amore e da un grande dolore, e la risata si spegne nella disperata ricerca di una felicità irraggiungibile"⁶.

Anche se la precoce scomparsa di Brancati ha impedito, forse, allo scrittore di sviluppare fino in fondo la propria creatività drammaturgica, i

⁶ C. MUSUMARRA, *Don Giovanni involontario di Brancati*, in «La Sicilia», 4 novembre 1970.

caratteri che ha saputo costruire e le problematiche morali che ha affrontato nei suoi testi teatrali con coraggio, nonostante l'ostilità della censura, sono tali da meritare di essere riproposti sulla scena per tradursi, con interpreti e registi adeguati, in esperienza vitale per il pubblico.

2. Ascesa e caduta di un seduttore: *Don Giovanni involontario*

Il mito del don Giovanni costituisce un *topos* della letteratura teatrale di tutti i tempi; l'indifferenza e la noia esibite dal personaggio rivelano la sua estraneità nei confronti del ruolo di seduttore impostogli, come ha sostenuto acutamente G. Macchia: "talora sembra persino estraneo alle sue finzioni, attore che non s'interessa alla sua parte; e questa nota di stanchezza mentre egli mima se stesso, accresce il nostro dubbio che un'altra anima si nasconda in quel personaggio: che il tipo favoloso del libretto, del Don Giovanni dei comici dell'arte, le sia soltanto una maschera, e dal cavo degli occhi traluca uno sguardo sconosciuto e sinistro"⁷.

Tra le riletture, in chiave novecentesca, della figura del seduttore è possibile annoverare la commedia *Don Giovanni involontario* di Vitaliano Brancati, messa in scena per la prima volta da Anton Giulio Bragaglia, il 2 marzo 1943, al teatro delle Arti di Roma. L'interesse di Brancati per la figura del seduttore risale al 1940, anno di elaborazione del romanzo *Don Giovanni in Sicilia*⁸. Il punto di vista del narratore Brancati è focalizzato, nella prima parte del racconto, sui vagheggiamenti amorosi del protagonista, Giovanni Percolla, e dei suoi giovani amici catanesi, alla ricerca di conquiste erotiche destinate, tuttavia, a non trovare concreta realizzazione. La donna, oggetto del loro incessante discorrere, risulta costantemente idealizzata e priva di concretezza.

A Giovanni tocca il felice destino di essere amato da Ninetta Marconella, la donna più ambita di Catania; in seguito alle nozze e al trasferimento dei coniugi a Milano, il protagonista si inserisce nel ritmo attivistico della città del Nord, a contatto con donne molto più disinvolute e spregiudicate. Se il Nord, visto dalla Sicilia, rappresentava un luogo di piaceri e conquiste inaccessibili, nella nuova condizione del protagonista è colto nella fredda ritualità delle consuetudini amorose. La delusione spinge Giovanni, nell'epilogo del romanzo, a ritornare in Sicilia, nella casa natia, luogo protetto, che lo riporta all'infanzia e ai valori autentici.

Il gallismo del don Giovanni brancatiano si manifesta quindi più come

⁷ G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Milano, Adelphi, 1991, pp.46-47.

⁸ V. BRANCATI, *Don Giovanni in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1941.

ostentazione di una presunta virilità che, concretamente, come istinto demoniaco rivolto verso la donna. Da questo punto di vista si può accostare il romanzo alla commedia del '43, che già nel titolo, rivela l'inconsistenza della figura del seduttore, costretto dalla società ad impersonare un ruolo in cui non si identifica. Come sottolinea infatti Domenica Perrone, l'accidia del don Giovanni involontario coincide con l'indolenza di Giovanni Percolla, protagonista del romanzo del '40, e l'inerzia fisica dei due personaggi è esaltata dalla difficoltà a parlare di entrambi, dall'afasia che li caratterizza⁹.

L'opera teatrale, pur non alludendo esplicitamente al fascismo, rappresentava anche una satira dell'attivismo dei suoi adepti (compreso quello sessuale); per questi motivi andò incontro ad una censura preventiva da parte del regime: il debutto, nel '43, fu funestato, infatti, dall'ingresso di squadre del G.U.F. che ne decretarono la sospensione alla quinta replica.

Il dinamismo sessuale del protagonista costituiva difatti il rispecchiamento polemico del vitalismo fascista, che propagandava l'erotismo come forma di forza e prevaricazione. Quest'allusione polemica insospettì i gerarchi, così come la singolare conclusione dell'opera: il protagonista Francesco Musumeci, seduttore suo malgrado, crede di essersi meritato la patente di libertino ma, al momento del giudizio finale, non viene condannato, come ci si aspetterebbe, ma è inaspettatamente condotto in paradiso; la conclusione svela l'impronta polemica dell'opera, che smaschera le magagne di una società improntata alla finta tolleranza, in cui si annullano i confini tra il Bene e il Male.

L'indifferenza, la noia, che il protagonista ostenta nei confronti della donna si possono leggere anch'essi in chiave antifascista: staccarsi dalla donna diventa infatti un modo di far prevalere la razionalità sulla fisicità, per acquistare un dominio di sé e la capacità di giudicare lucidamente la realtà. Sulla scorta dell'analisi di Vanna Gazzola Stacchini, possiamo tentare un'interpretazione della vicenda in chiave psicoanalitica: il protagonista è un giovane ritroso che ha paura delle donne e dipende psicologicamente dalla madre; l'identificazione coi genitori gli consente di perpetrare uno stile infantile di vita, ma a sua volta il personaggio non vuole deludere il padre e introietta il suo invito ad interessarsi alle donne¹⁰. L'analisi della Stacchini si concentra sui rapporti tra mitologema e gallismo

⁹ Sui rapporti tra il romanzo e la commedia di Brancati vedi D. PERRONE, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Milano, Bompiani, 1997, pp.80-86.

¹⁰ Per questa interpretazione cfr. V. GAZZOLA STACCHINI, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, Mito e Pubblico*, Lecce, Milella, 1972, p. 27.

nell'opera di Brancati; manca invece un'analisi approfondita dei testi e della fortuna scenica del teatro di Brancati, attraverso la disamina delle recensioni teatrali che documentano le evoluzioni nella messa in scena delle sue commedie. La monografia della Stacchini, pubblicata nel '72, non contiene inoltre riferimenti agli ultimi adattamenti scenici occorsi dagli anni '70 sino ad oggi. Nostro intento è quindi quello di aggiornare le informazioni relative alle rappresentazioni più recenti e, soprattutto, di soffermarci in maniera più analitica sui testi, sottolineando lo spessore europeo del teatro di Brancati.

3. Don Giovanni, seduttore suo malgrado

La commedia si compone di tre atti e un *riepilogo*. L'atto I si apre nella "camera grembò" di Francesco Musumeci, giovane dotato di grande fascino ma apatico, che si presenta nella sua attitudine consolidata: quella di dormire sotto una montagna di coperte. L'arrivo dell'amico Rosario, brutto ma socievole, interrompe per un attimo il torpore del personaggio che sente adesso freddo e utilizza, a mò di scaldino, un grosso volume di argomento erotico. Si delinea quindi, fin dall'inizio, l'attitudine contemplativa del protagonista che, incapace di mettere a frutto con le donne il suo fascino, si eccita in via surrettizia leggendo libri pornografici.

L'arrivo imprevisto del padre, uomo autoritario e manesco, dal linguaggio colorito e vivace, dà il via all'azione scenica: all'immobilismo del figlio, che tutt'al più si diletta a scrivere, si oppone l'attivismo del padre, che lo esorta a dedicarsi al grande tema, la donna:

[...]La donna: ecco il grande tema! Lo capiscono tutti, quello! Bisogna che egli scriva d'amore. M'intendete? D'amore: santo diavolone, io sono vecchio, ma la donna io la sento! Di che siete fatti voi? Mi domando. Avete acqua nelle vene?¹¹.

Al fare minaccioso del padre si contrappone l'atteggiamento protettivo della madre di Francesco che, rivolgendosi al figlio con vezzeggiativi e difendendolo strenuamente contro le accuse del padre, contribuisce ad esercitare un dominio sul figlio, depotenziandolo.

Nel padre l'attivismo sessuale assume una valenza più profonda: costituisce infatti un tentativo di esorcizzare la morte e permettere la continuazione dell'eredità familiare. Così si rivolge a Francesco:

Se avessi un figlio, non avresti paura di perdere il padre, se ne avessi due non avresti paura di perdere il padre e la madre, e se ne avessi quattro, potresti andare col sigaro in bocca al funerale di tutto il tuo paese¹².

¹¹ V. BRANCATI, *Don Giovanni involontario*, in *Teatro*, Milano, Bompiani, 1957, p. 111.

¹² *Ivi*, p. 114.

Nonostante la cronica indifferenza verso le donne, Francesco non può fare a meno di affascinarle con la sua bellezza cosa che, anziché rallegrare il padre, lo turba profondamente: allorché una servetta maliziosa s'intrufola in casa di Francesco, risvegliando i suoi appetiti, il padre lo blocca rivelando, dietro un falso perbenismo - "A casa mia, nella casa di suo padre, nella casa dove vive sua madre"¹³ - un acceso sentimento di rivalità.

Una figura emblematica della commedia è quella di Rosario, amico fraterno di Francesco, nei confronti del quale mostra un atteggiamento ambivalente: consapevole del fascino del protagonista e della propria irrimediabile bruttezza, Rosario vive per delega le avventure del don Giovanni. Nella scena della dichiarazione di Francesco davanti al balcone della sua prima amante, Wanda, Rosario fa da paziente testimone, come il Cyrano di Rostand; quando poi Francesco si reca in casa della donna per attuare la conquista amorosa, l'amico lo aspetta tutta la notte, per riceverne in premio le confidenze.

Allo sfortunato Rosario non resta che idealizzare la donna in sogno:

Si!...Io dormo e sogno! E sogno quello che voglio sognare, sogno una donna che mi piace!...Oh sonno, che bel sogno! Io, in sogno sono molto audace! Avanti, si dia mano all'opera! Perché è così fermo questo sogno?...Ah che sonno!¹⁴.

Nel personaggio si riscontra l'attitudine amletica al sonno e al sogno; come possibilità di risarcimento dalle miserie quotidiane; tuttavia nel sogno Rosario s'identifica con l'amico Francesco, che gli sottrae la donna pure in quest'occasione, impedendogli persino il risarcimento onirico.

La battuta di Francesco, che sigla la conclusione dell'atto I, rivela la vera natura del suo gallismo, che non nasce da un istinto demoniaco ma dalla pressione dell'ambiente esterno determinando, come conseguenza, un'indicibile noia:

Le donne! In fondo, è sempre la stessa storia...Quando ne vedo una per la prima volta, certo mi piace, smanio, non dormo, ma insieme conosco esattamente cosa ne penserò quando mi sarò stancato. Che tristezza! Annoiarsi è sempre assai penoso, ma la noia che dà una donna, quella noia pungente, sottile, stretta, chiusa, ripugnante, ah ah! Ah, io odio le donne...L'insonnia che mi hanno dato prima, il sonno interminabile che mi hanno lasciato, dopo!...¹⁵

Se l'atto I è dominato dalla noia e dall'indolenza di Francesco, l'atto II si apre sul protagonista in preda a una frenetica agitazione. Francesco ha

¹³ *Ivi*, p. 120.

¹⁴ *Ivi*, p. 136.

¹⁵ *Ivi*, pp. 138-39.

ora quarantacinque anni ed è assillato dalla vecchiaia e dalla differenza d'età con una donna di cui si è realmente innamorato, Claretta.

Un incontro con un compagno di scuola anche lui invecchiato, acuisce l'angoscia di Francesco che, non riconoscendolo, tanto è appesantito dagli anni, si dispera per la fugacità del tempo.

...Quarantacinque anni! Come ci siamo lasciati scrivere questo schifoso numero sulla schiena? 45...Ieri, non più tardi di ieri ne avevamo diciannove...¹⁶

La scelta del protagonista di sposare Claretta, che ha appena 18 anni, risponde quindi all'indole infantile del don Giovanni che, man mano che invecchia, si vuole illudere di appartenere ancora alla vita. La gelosia e l'insoddisfazione di Francesco nei confronti della moglie si amplificano dopo il matrimonio, tanto da indurre la giovane sposa a concedersi ad un prestante tenente, pur di sfuggire alla follia crescente del marito.

La cornice dell'atto III non è un appartamento borghese ma addirittura l'aldilà, a causa dell'istruzione di un processo ai danni di Francesco, imputato insieme alle donne che ha conosciuto, gli amici, i genitori. Un angelo custode vestito in abiti moderni si presenta al protagonista per interrogarlo; Francesco si attende in realtà l'entrata in scena del diavolo che deve, a suo giudizio, condurlo all'inferno. Con un *coup de théâtre*, degno di Pirandello, il diavolo si rivela sotto le spoglie di un alto funzionario che siede in platea tra gli spettatori: questi, infatti, toltosi i panni di rispettabile borghese, mostra, sotto gli indumenti, la divisa rossa tipica del diavolo. Attraverso lo smascheramento della finzione scenica, Brancati rivela l'intento polemico della commedia, quello di dimostrare come il Male si annidi spesso tra gli uomini apparentemente onesti, specie se detentori del potere.

Francesco, che vorrebbe meritarsi la patente di libertino e precipitare all'inferno, scopre invece di essere innocente, poiché la sofferenza che ha sperimentato con le donne è nettamente superiore a quella che lui ha provocato nelle sue amanti. Il ribaltamento del finale è favorito dall'intervento della madre del protagonista, che ha implorato la Madonna per ottenere non soltanto la grazia del figlio, ma delle donne, degli amici, e persino del diavolo:

FRANCESCO: (indicando il diavolo alla madre, timidamente) E lui?

MADRE: Ma io credo anche lui...

ANGELO: Ma se è un ladro, oltre tutto!

MADRE: Male fame, male fame! La gente ha lingua lunga! Ha rubato? A chi? Al governo! E a chi ha fatto male? Il governo è ricco! E poi, Dio mio, i bisogni della vita¹⁷.

Questa battuta sintetizza la vena polemica dell'opera che condanna la falsa morale e l'ipocrita tolleranza di chi, come la madre del protagonista, pur di coprire le responsabilità del figlio, non esita ad accettare la logica che giustifica persino chi deruba il governo.

Sembra che questa scena debba suggellare la conclusione della commedia; in realtà vi è un nuovo colpo di scena: si scopre che il processo, intentato al protagonista, è stato frutto di un brutto sogno e, in un surreale *riepilogo*, Francesco si ritrova con una salsiccia sopra la testa, consolato dall'idea che la madre, nell'aldilà, prega per la sua salvezza eterna.

Sul piano scenico, lo stratagemma del processo infernale consente a Brancati di superare in direzione metafisica il realismo di partenza; la vivacità degli inserti dialettali e l'ingranaggio delle battute non alterano la purezza della lingua che mantiene la sua coerenza espressiva.

4. Dal testo alla scena

La commedia, come si è accennato, debuttò il 2 marzo 1943 al Teatro delle Arti di Roma, con la regia di A. G. Bragaglia e la compagnia Proclamer – Naldi – Geri. Il debutto fu funestato dall'ingresso di squadre del G.U.F., che provocarono l'interruzione delle recite alla quinta replica.

Si deve allo stesso regista Bragaglia un'interessante testimonianza in proposito: "Finito il secondo Atto si precipitarono sul palcoscenico Alessandro Pavolini, Presidente e Cornelio di Marzio, Segretario generale, della confederazione [professionisti di teatro]. Essi m'investirono, tra divertiti e impauriti "Ma è una commedia antifascista! Sei matto?" Risposi: "non sono matto. Dimostriamo che si vive in un clima di libera critica". La loro replica fu: "Te la spicci tu".

Nonostante l'atto intimidatorio, Mussolini in persona garantì la scelta di Bragaglia di continuare le repliche, che proseguirono infatti con successo. "Ma una sera" – è sempre Bragaglia a raccontarlo – "arrivò in teatro una squadraccia di disturbatori a strillare e fischiare... Si scoprì che gli schiamazzatori appartenevano ai Gruppi Universitari fascisti e si dichiararono inviati dal P.N.F. a fischiare."¹⁸

¹⁷ *Ivi*, p. 177.

¹⁸ A.G. BRAGAGLIA, *Sempre anni difficili per il teatro di Brancati*, in «Sipario», a. IX, n. 103, novembre 1954, p. 36.

Questi episodi determinarono il fallimento dell'opera, che dovette attendere oltre dieci anni prima di essere rappresentata sulle scene. Il *Don Giovanni involontario* fu riproposto infatti soltanto nel 1956, il 9 giugno, al teatro del Convegno di Milano, per la regia di Enzo Ferrieri. Lo stesso Ferrieri così si esprime a proposito del suo progetto teatrale: "Quando mi accorsi che ben pochi, in questo nostro Paese, dove tutto ciò che si fa è scritto sull'acqua, si ricordavano di opere come *Don Giovanni involontario* o *Questo matrimonio si deve fare*, le rappresentai"¹⁹. Si deve quindi all'interessamento di Ferrieri se la commedia, bloccata dalla censura fascista per tredici anni, poté essere ripresa a due anni dalla scomparsa del suo autore.

Eligio Possenti, in un articolo de «Il Corriere della Sera» del 10 giugno 1956, individua, come carattere principale della commedia, la fantasia soffusa d'ironia che consente all'autore d'interpretare in chiave novecentesca il mito del seduttore. Francesco, secondo il critico, "non ha la spavalderia del Burlador de Sevilla e nemmeno la sua empietà. Piuttosto ricorda, per l'indifferenza sostanziale del suo atteggiamento, il Don Giovanni di Byron." Riguardo la validità scenica della commedia, il critico milanese, che la ritiene strutturata in tante "vignette", afferma che in esse "si dicono cose ben scritte, argute piccanti o pensose e tutte insieme non fanno teatro, sebbene teatrale sia ognuna di esse".

L'ultimo atto è, a giudizio di Possenti, "il migliore poiché il dialogo diventa essenziale e perde la preziosità degli atti precedenti pur piacevoli da udire e intelligenti di sapore". Si loda l'impegno di Ferrieri nonché degli attori Franco Volpi, Tarascio, Germana Paolieri, che hanno ricevuto anche applausi a scena aperta²⁰.

Esito diverso ebbe quindi, a distanza di tredici anni, la commedia di Brancati, che rimase in repertorio per ben settanta repliche, dimostrando la sua fresca vitalità.

Testimonianza dell'attualità e originalità del lavoro di Brancati è la sua ripresa negli anni '60, precisamente il 29 novembre 1961, a cura di Gianfranco De Bosio e del Teatro Stabile di Torino. In quegli anni si continuavano a mettere in scena le opere di Edoardo De Filippo e soprattutto di Diego Fabbri, ma l'apporto del teatro satirico era stato piuttosto scarso. La commedia di Brancati, così mordente e icastica, costituiva quin-

¹⁹ E. FERRIERI, *Vitaliano Brancati*, in «Il Corriere della Sera», 17 aprile 1965, p. 15.

²⁰ E. POSSENTI, *Don Giovanni involontario di Vitaliano Brancati*, in «Il Corriere della Sera», 10 giugno 1956, poi, in *Dieci anni di teatro*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 174-5.

di un'eccezione tra le opere già collaudate e, per la sua originalità, fu premiata da un ampio consenso di pubblico.

Vi è da segnalare, inoltre, un'evoluzione negli adattamenti scenici della commedia che, da Bragaglia in poi, andò incontro ad un sempre maggior raffinamento, sia a livello di direzione registica, che d'interpretazione degli attori. La commedia brancatiana, per l'allusività del testo, l'atmosfera regionalistica, la spettacolarità, riusciva difficile da rendere compiutamente, e mentre Bragaglia e Ferrieri si erano limitati ad una dignitosa trasposizione, non esente peraltro da distrazioni, De Bosio, con lo Stabile di Torino, si distinse per la fedeltà filologica al testo e la capacità di coglierne le sfumature.

Su «La Stampa» del 29 novembre 1961 si loda l'adattamento del regista che, secondo il critico, ha colto anche gli aspetti più impliciti e sfumati del testo senza lasciarsi sfuggire “la complessità intellettuale e la scaltrezza umoristica del don Giovanni”. Particolarmente apprezzata è stata la scenografia di Emanuele Luzzati che “ha costruito...una specie di scatola cinese, dalla quale via via apparivano e nella quale rientravano stanze e balconi, camerette e salotti, il Paradiso e l'Inferno, il mondo della realtà e della fantasia, con effetti molto pittoreschi e a volte sorprendenti”. Apprezzata enormemente la prova di tutti gli attori, in particolare quella di Renzo Giovampietro (Francesco) dall'autorità e dal prestigio tali da conquistare lo spettatore, e di Franco Parenti (Rosario), dalla comicità sommersa e paradossale. Si sottolinea il calore del pubblico, che ha richiamato più volte alla ribalta attori e regista²¹.

A dieci anni di distanza dalla rappresentazione allo Stabile di Torino *Don Giovanni involontario* fu riproposto, per la stagione '70-'71, dallo Stabile di Catania, con la regia di Romano Bernardi e l'interpretazione, nel ruolo principale, di Pino Caruso. L'ampio consenso di pubblico riscontrato da quest'ultima versione di Bernardi, come dalle precedenti di De Bosio e Ferrieri, spinsero un altro regista ed attore, Giorgio Albertazzi, a tentare nel 1972 un nuovo adattamento della riuscita commedia brancatiana.

C'è da ricordare che l'attore toscano, nel 1965, aveva già ricevuto ampi consensi recitando ne *La Governante* di Brancati messa in scena da G. Patroni Griffi. Da quella data l'interesse di Albertazzi nei confronti del teatro di Brancati fu crescente, come testimoniano la ripresa del *Don Giovanni* nel 1972 e una regia de *La Governante* nel 1978.

²¹ F. B., “*Don Giovanni involontario*” di Brancati al teatro Gobetti, in «La Stampa», 29 novembre 1961.

La commedia, diretta da Albertazzi e interpretata da Nando Gazzolo (Francesco), Mario Maranzana (Rosario), Miranda Martino (Wanda), ha debuttato il 4 ottobre del '72 al teatro Quirino di Roma, per concludere le repliche, dopo una lunga tournée, il 4 marzo del '73 al Teatro Duse di Bologna.

Concorde il giudizio dei critici che, tranne rare eccezioni, non hanno condiviso né le scelte registiche di Albertazzi, né l'interpretazione di Nando Gazzolo né l'adattamento scenografico di Silvano Falleni. Il giudizio più aspro è forse espresso da Renzo Tian su «Il Messaggero» del 6 ottobre 1972; si contesta soprattutto l'interpretazione dell'atto III, quello della scena del sogno: «tutta la scena del sogno è rappresentata come una favoletta alla Molnar o alla Wilder, dove le battute grassocce o addirittura pesanti (aggiunte all'originale) e i tentativi di aggiornamento[...] finiscono per stravolgere il senso che Brancati aveva dato a questo ingenuo apologo finale di gusto “naif”[...]E che dire della scena[...] dove Francesco compare in parrucca e polpe settecentesche, il diavolo tira fuori ali nere e forcone[...] le donne di don Giovanni appaiono riunite in un gruppo da casa di tolleranza?»²²

Altri critici, come Alberto Blandi su «La Stampa» del 6 dicembre, hanno poi mostrato perplessità sulla scelta degli attori; Nando Gazzolo (Francesco) è, secondo Blandi, “alquanto fuori dalla parte con quell'aria da vichingo appassito e svogliato”, Michele Maranzana (Rosario) “si sbraccia e si sgamba troppo in insensati balletti”, delle attrici si sottolinea invece soltanto la prestanza fisica ma non quella attoriale²³.

Al di là dei giudizi non molto entusiastici dei critici, riteniamo opportuno dare atto ad Albertazzi di aver tentato una nuova chiave di lettura, forse meno vicina alle atmosfere originarie del testo, ma comunque interessante per i risvolti psicoanalitici che contiene: nella tanto discussa scena del sogno il regista, eleggendo a giudici gli stessi familiari dell'imputato (il padre è rappresentato come il diavolo e la madre come la Madonna), ha inteso evidenziare i risvolti sociali del condizionamento operato dai familiari. Il padre è visto infatti come simbolo di una società (quella fascista) che impone ai suoi adepti il perseguimento di presunti doveri, la madre è invece la personificazione del mammismo, malattia tipicamente italiana, che induce ad idolatrare la propria madre come la Madonna.

²² R. TIAN, *Don Giovanni involontario di Brancati al Quirino*, in «Il Messaggero», 6 ottobre 1972.

²³ A. BLANDI, *Brancati al Carignano. Don Giovanni sogna Freud*, in «La Stampa», 6 dicembre 1972.

Anche gli anni '90 hanno conosciuto un revival di questa commedia: il 19 ottobre 1993, al teatro Piccolo Eliseo di Roma, ha debuttato l'allestimento di Pino Miccol che, oltre a firmare la regia, ha indossato i panni del protagonista insieme a Stefano Lescovelli, Stefano Onofri, Tiziana Bagatella; il 14 gennaio del '95, invece, al teatro Comunale di Belluno, è andata in scena un'altra versione della fortunata commedia di Brancati.

L'ultimo allestimento risale al 1998, si tratta di una regia di Toni Servillo, che è andata in onda su Radio 3 per la rubrica "Storie alla radio".

5. Fortuna europea del Don Giovanni

La fortuna teatrale dell'opera, testimoniata dai numerosi adattamenti scenici, dimostra l'importanza della commedia brancatiana, versione antierica del mito del seduttore. L'opera può essere inserita, quindi, nel panorama teatrale europeo novecentesco, dominato dalla rilettura moderna del mito del don Giovanni.

All'inizio del Novecento, infatti, entra in crisi il ruolo del don Giovanni quale ci era stato consegnato dalla tradizione; la caratterizzazione del personaggio come impenitente seduttore ed eroe sembrava ormai rispecchiare una visione della vita anacronistica. Ne offre una evidente testimonianza l'opinione di G. B. Shaw, autore della commedia, composta nel 1903, *Uomo e superuomo*: "Quante cose ormai inservibili nel vecchio Don Giovanni! Prendete, per esempio, quel suo avversario che lancia in un lago di zolfo bollente i peccatori impenitenti, in mezzo ai diavoli, con le corna e la coda, che li torturano. Di quell'antagonista, di quel modo di concepire il pentimento e il castigo, ditemi voi cosa rimane che si possa utilizzare in un lavoro moderno"²⁴.

B. Shaw è cosciente che i ruoli si siano ormai ribaltati. Non è più Don Giovanni che s'impone nella sua commedia ma Donna Giovanna; non è più l'uomo che seduce la donna, ma la donna che, interprete della schopenhaueriana volontà della specie, seduce l'uomo, il quale, per liberarsi da questa ossessione, sarebbe disposto a tentare una serie di altre attività ma 'l'amore' lo svia e lo annienta. Ciò che romanticamente chiamiamo amore è, in realtà, l'idealizzazione di un istinto naturale e di una necessità che spinge l'umanità alla procreazione. La donna, come depositaria di questa forza vitale, può produrre il "Superuomo", ossia portare l'uomo su un piano di esistenza superiore.

Siamo, come si vede, sul piano di un'interpretazione moderna del mito

²⁴ Su questa considerazione di G. B. Shaw cfr. G. MACCHIA, *Op. cit.*, p.97.

del Don Giovanni che – come puntualizza B. Shaw – è la preda, non il cacciatore e, in questo ribaltamento di ruoli, ha perso completamente il suo prestigio. Si evince, allora, l'importanza della commedia brancatiana e il suo collegamento con i modelli europei. Non è casuale, infatti, che il processo intentato al protagonista della commedia di Brancati sia frutto di un sogno, così come avviene per il protagonista della commedia di Shaw, Jack Tanner.

Potrebbe aver costituito un'ulteriore fonte di ispirazione per Brancati il racconto di Schnitzler intitolato *Il ritorno di Casanova* (1918): esso è incentrato sulla parabola senile di Giacomo Casanova, grande seduttore da giovane, ma costretto, in età matura, a soffrire di gelosia per essersi innamorato di una giovanissima fanciulla, di nome Marcolina. Anche Francesco, protagonista del Don Giovanni brancatiano è destinato, dopo le giovanili conquiste amorose, ad innamorarsi in vecchiaia di una donna molto più giovane di lui, ed a patire la gelosia. Francesco subisce infatti il tradimento della donna con un ufficiale e conclude la propria parabola esistenziale nel segno del rimpianto per il proprio passato e del logoramento interiore.

A conclusione di questa disamina, riteniamo opportuno sottolineare, ancora una volta, la validità del testo brancatiano, che meriterebbe di essere riproposto sulle scene per la sua originalità, per il suo solido impianto scenico, per la vena polemica che l'attraversa; riteniamo inoltre opportuno sfatare il pregiudizio critico, sostenuto anche recentemente da Marco Ariani, secondo cui Brancati è rimasto ancorato ad un'idea tradizionale di teatro e per di più – come sostiene il critico – indifferente alla lezione pirandelliana²⁵.

La produzione drammatica di Brancati, in particolare il *Don Giovanni involontario*, si distingue per la fermezza della satira e per la tensione polemica costante, testimonianza vibrante dell'impegno etico e civile di uno scrittore che ha reagito, con fermezza, alle tirannidi vecchie e nuove.

²⁵ M. ARIANI – G. TAFFON, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001, p.188.

PROFILO CRITICO DELL'ULTIMO MORICONI

“Anche in questa raccolta [...] è possibile ritrovare la potenza espressiva e la fulminante essenzialità che caratterizzano i suoi libri precedenti e che nascono come sempre dalla straordinaria varietà di ritmi (dei metri come dei toni), dalla felice vocazione alla *contaminatio*, alla mimesi, alla parodia, dalla feconda collaborazione tra la sua vena narrativa e quella epigrammatica. Critici e lettori vedranno quanto aggiungono al plurilinguismo e alla vasta tragicommedia di Moriconi sia il racconto lungo, l'autodifesa e l'autoaccusa, di questo D'Annunzio moriconizzato, sia le battute dei e sui personaggi di *altre sorti*, sia la narrazione di sé e i commenti che Moriconi inframmezza”.

È questo il giudizio riassuntivo che Armando Maglione esprime, con lucida sintesi, nella sua ben articolata prefazione all'ultimo lavoro poetico di Alberto Mario Moriconi, dal significativo titolo *Io, Rapagnetta Gabriele altre sorti*, apparso da Pironti allo scadere del '99, in formato tascabile ma con veste elegante, nella collana *Le finestre*, riservata a “libri importanti”, di vario genere, “per un pubblico di lettori esigenti”.

Abbastanza singolare la storia personale di Alberto M. Moriconi: nato a Terni, vive a Napoli fin dall'infanzia; laureato in giurisprudenza, ha fatto l'avvocato penalista e poi il docente di letteratura drammatica all'Accademia delle Belle Arti di Napoli; ha tenuto rubriche culturali per «Il Mattino» e per altri quotidiani e periodici, usando anche lo pseudonimo di Morick.

Ha coltivato la poesia fin dalla prima giovinezza. Ha esordito nel 1952 con *Vortici rupi mammole*, cui ha fatto seguire, a diversa distanza l'una dall'altra, altre sette raccolte: *Trittico fraterno* (1955), *Anno Mille* (1958), *Le torri mobili* (1963), *Dibattito su amore* (1969), *Un carico di mercurio* (1975), *Decreto sui duelli* (1982), *Il dente di Wels* (1995). Con l'ultima raccolta poco sopra

citata, uscita allo scadere del secolo, il suo itinerario poetico finisce per abbracciare tutto il secondo Novecento.

Mezzo secolo di poesia, dunque, ha percorso Moriconi, salendo prepotentemente alla ribalta, dopo le prime promettenti opere, in coincidenza con l'avvento esplosivo della neo-avanguardia, a cui non aderisce pur avvertendo un'analogia urgenza liberatrice dalla liricizzazione pura della tradizione ermetica. Muovendosi su una linea parallela eppur diversa rispetto a quella dei "novissimi", in polemica sia con la pretesa documentaristica del neo-realismo, sia con l'essenzializzazione estrema dell'ermetismo, anche Moriconi accede alle vie della sperimentazione, ma senza mirare al "non-sense" con l'azzeramento della scrittura. La sua pagina si carica piuttosto di forza eversiva moltiplicando i sensi della parola e coniugando l'esigenza lirica con l'intento epigrammatico. Ne viene fuori una sperimentazione tutta personale, che ha cioè del nuovo senza rinunciare all'antico, nel senso che affida ancora alla parola la carica comunicativa ed emotiva della tradizione classico-romantica, ma ne rinnova la forza espressiva innestandovi urgenze della realtà del nostro tempo, morali e insieme letterarie.

La cosiddetta "trilogia laterziana" (*Dibattito su amore, Un carico di mercurio, Decreto sui duelli*) rappresenta forse il momento apicale della esperienza poetica di Moriconi: allo stesso livello, ma con altra disposizione d'animo, ora si colloca questo ritratto del mitico *Gabriel* disegnato "su una sua accettabile sincerità", come dice il sottotitolo aggiunto in forma parentetica. Moriconi immagina "il bel peccatore purgante", e "sperabilmente ormai abbastanza purificato da un suo giusto Purgatorio", che risale con la memoria alle proprie origini ("Rapagnetta D'Annunzio Gabriele, fu..."), ripercorre il cammino della propria vita "inimitabile" che ha segnato con la sua impronta tutta un'epoca ("Ho eccitato di me un'era"), respinge certe accuse ricorrenti che trova infondate, mentre ammette le proprie debolezze d'uomo (la Capponcina, i debiti, l'assillo continuo del denaro, le donne, i piaceri, gli amori, gli anni febbrili nella campagna vesuviana, ecc.), ma riafferma la suprema passione della poesia che per lui faceva tutt'uno con la Vita.

Una vita spesa all'insegna della Bellezza, panteisticamente sentita in tutte le cose del creato, per sopravvivere alle insidie del nulla.

Illuminante, in proposito, un piccolo assaggio del momento che esalta la forza demiurgica della parola poetica: "Per non morire: patire: e fluire / in voi, venturi, etereo, un nuovo, / sia pur minimo, aroma della Terra, / un fil di melodia / nel respiro melodico del Tutto".

Ma soprattutto è la rappresentazione dell'uomo Rapagnetta/D'An-

nunzio, quell'autodifesa e quell'autoaccusa che Moriconi gli fa compiere là dove non si può mentire, che avvince il lettore di questo poemetto e rende "indimenticabile questa rievocazione moriconiana", come scrive Enrico Cerquiglioni: di Gabriele, "per esempio, nella sua lotta contro la nera indigenza, quella del suo soggiorno nella campagna vesuviana, nascosto con la povera Maria Gravina inferma e con la neonata Renata, perseguitati da in marito tradito: quando febbrilmente 'io scrivevo scrivevo / per sfamare e guarire?...' (cfr. «Riscontri», n.2-3, 2000; «Reporter», 17 marzo 2001).

La seconda parte del volumetto comprende "altre sorti", come dice appunto il titolo: altre sorti straordinarie, come quella del poeta cinese Lippo (sec.VIII), che si uccise annegando ubriaco "in un amplesso / d'acque abbracciando un riflesso di luna"; quella di Giacomo Leopardi, che chiama la natura non più "matrigna", ma "madre fin troppo pia / con gli eccelsi bastardi"; e quelle di Laforgue, Rimbaud, Pindaro, appena accennate con tocchi aspri, tipici di certo antico epigramma.

E nelle pagine finali ecco il riso pungente dell'autore per "l'artista puro e pieno": "tal uomo che crede / avere la guerra nazista incendiato il mondo / sol perché poi esso potesse godere / del *Giorno più lungo* su un telone / e *Bastogne* e *Quell'ultimo ponte...*"; e che dunque, a proposito di splendidi film su quella guerra, troverebbe naturale e giusto assegnare un Oscar, alla memoria, ad Adolf Hitler "per il migliore soggetto". L'indignazione e il sarcasmo, invece, sono nei versi de *Il lento matricidio*, sulla passione e morte della natura che determinano proprio i suoi "figlioli prediletti". Ma triste e dolce è poi il canto di Moriconi per tutti gli innocenti fratelli di pena, di "Spielberg": "questo Pellico illuso" ricorda loro "la rosa che Maroncelli / offre all'amputatore. // Nel dì più crudo, dal chiuso lezzo / colga un antiquo / sentore di rosa il più iniquo / fato".

Sulla propria sorte, finita al confine tra poesia e ornitologia, Moriconi indugia con intonazioni tra il giocoso e l'amaro, fino al dubbio estremo, irrisolto tra dolore e autocompassione, espresso in questi versi: "Il sandalo ha ferito / e, la scure, ne odora. // Chi sa che non profumi il canto mio, / poi, di pietà che mi addolora".

Il volumetto si chiude con una odicina tutta giocata sulla "eterna rima in ore", dolentemente suggerita dall'idea del distacco finale. Sembra uno scherzo virtuosistico, ma nasconde la percezione di un mistero incombente, segretamente molto sofferto. Merita di essere qui riportata per intero:

"Solo chi non è amato / muore senza dolore: / il solo desolato / ch'ora si aspetta amore. // Ma io che ho amato e amato / e sono stato amato / e sono ancora amato //

invidio il desolato / che senza un cane muore / accanto, / e sorride un compianto / al mio schianto d'amore / sognando amore, vita, / all'uscita da questa / sua vita camposanto."

A distanza di circa un paio d'anni dalla sua pubblicazione, siamo in grado di dar conto rapidamente dell'accoglienza riservata al libro dalla critica: tutta favorevole, naturalmente, diremo anzi entusiasta, anche se quasi sempre concentrata sul poemetto dannunziano iniziale. Ed era, certo, inevitabile.

Apriamo la nostra rassegna di giudizi con un lettore di formazione dichiaratamente cattolica, Carmine Di Biase. Premesso che finora Moriconi ha seguito un "percorso solitario" in virtù di "un linguaggio e ritmo taglienti che incide in profondo, come squarcio dell'anima e illuminazione da una parola nuda e insieme incandescente", egli ne trova ampia conferma nell'ultimo lavoro, dove il poeta riesce a miscelare con estrema bravura "gli accenti della dolcezza e dell'acredine, della commozione e dell'ironia, della malinconia e del sarcasmo" (cfr. «Punto d'incontro», n.2-3, 2000; «Corriere del Mezzogiorno», 2 febbraio 2001; «Riscontri», n. 2-3, 2000).

Sulla originalità del linguaggio insistono un po' tutti gli altri lettori. Giuliano Gramigna, ad esempio, parla di un poeta che "manipola e monta i suoi materiali, fa stridere calcolatamente il linguaggio [...] in una sorta di scatenamento lessicale e sintattico che però non è gratuito". E Giuseppe Marchetti definisce Moriconi un "poeta satirico e quindi di parole, di accostamenti, di allusioni, di mutamenti improvvisi di fronti e di luci", capace di misurarsi con altri grandi del passato "che risvegliano l'arte di una poesia di dissensi amorosi e maliziosi, ma armonicamente sublimi, con quel loro tentare la parola e il ricambio invidioso dei sensi" (cfr. «Gazzetta di Parma», 27 febbraio 2000).

Se a qualcuno par lecito e possibile richiamarsi a degli antecedenti illustri come il Folengo e il Gadda (Enzo Striano e poi Stella Cervasio su «La Repubblica» 10 marzo 1999), ad altri invece non pare opportuno e neppure utile, poiché Moriconi "è poeta difficile da etichettare, per quel suo rifuggire aggressivo e schivo a un tempo da ogni categoria" (Franco Borrelli, «America oggi», Magazine, 26 marzo 2000); "una poesia, la sua, ricca di exploits espressivi, di invenzioni formali originali, caratterizzati da una varietà di ritmi e di stili, fuori da ogni moda imperante" (Raffaele Carandente, «Secondo tempo», marzo 2000).

Sulla unicità espressiva della poesia di Moriconi hanno insistito in molti. Tommaso Pisanti, ad esempio, ritiene che il poeta umbro-napoletano "non cessa di épater sia i più tradizionalisti con le audacie di un linguaggio quanto mai antiliricizzante, nutrito di estrosità espressive, di sberleffi -

perfino - ironico-sarcastici , sia gli ultrasperimentalisti col suo ancoraggio, di sostanza, a valenze e richiami, di fondo, etico-sociali, di durata lunga” (cfr. «Il Giornale di Caserta» 7 aprile 2000).

E secondo Fabio Pierangeli, è l'esito formale che caratterizza e distingue il lungo cammino di Moriconi: in particolare, “mimesi e beffarda ironia, grottesco affondato in una lingua poetica che sfiora anche la prosa nell'atteggiamento miscidato, tra parola aulica e altra fangosa, ribelle” (cfr. «la Scrittura», n. 13, 2000).

Oltre a tutto questo, secondo Vincenzo Guarracino, va rilevato che “*la sua Musa* al pari di quella amara e irridente di Giovenale, è l'indignatio del rifiuto e dell'inappartenenza ma ancor più della cautela difensiva contro un mondo che fa soffrire e addolora sì, ma che dalla crudeltà pure ricava giovamento e ingentilimento” (cfr. «L'immaginazione», n. 174, gennaio 2001).

Nella varietà dei generi e dei moduli moriconiani ,ove confluiscono “ironia e capacità funambolica” tra il narrativo e il drammatico (cfr. Lucio Zaniboni, «Presenza», gennaio-febbraio 2000), è possibile rinvenire anche “una vocazione alla poesia civile, quella che non pone la sordina all'etica” (cfr. Gian Marco Walch, «Il Giorno», 17 febbraio 2001) e la tendenza “a rappresentare, nella sua irrappresentabile contraddittorietà, una moderna *comédie humaine*, un mondo in cui morale e buon senso sono combattuti più che mai da imponenti forze maligne” (cfr. Enrico Cerquiglioni, «Riscontri» n. 2-3. 2000; «Reporter», 17 marzo 2001).

Interessante, su questo punto, nella particolareggiata analisi che ne fa Riccardo Scrivano, il rilievo che l'ultimo Moriconi presenta una significativa “novità” rispetto alle opere precedenti e cioè “che, senza abbandonare il gusto per la provocazione o lo sberleffo talvolta, queste poesia mescolano sovente ad esso una sorta di ripiegamento riflessivo, che riguarda le figure che Moriconi rivive e racconta in un suo montaggio inconsueto e bizzarro come può esserlo una illuminazione, una visione che sopraggiunga improvvisa e quasi inaspettata, per quanto sgorgante da una pratica di ben assodate frequentazioni delle esistenze e dei testi che tali esistenze hanno espresso e fatto risentire” (cfr. «Sincronie», IV, 8, luglio-dicembre 2000).

Se l'originalità e l'unicità della voce di Alberto Mario Moriconi sono ormai acquisizioni della critica, sia militante che accademica (posto che sia possibile ancora distinguerle), non è azzardato per nessuno riconoscergli un posto di primo piano nel panorama della poesia novecentesca, anche se par difficile stabilirne una collocazione dai contorni definitivi.

Già da tempo si dice e si ripete che, nel complesso dell'opera sua, egli si distingue nettamente dalla pletera dei verseggiatori pur raffinati del nostro tempo e c'è chi, come per esempio Antonio Piromalli, lo annovera fra "i maggiori poeti del '900" e Paolo Ruffilli lo colloca, questo "straordinario poeta", "nel gruppo dei quattro o cinque maggiori" del secolo scorso. E tuttavia si avverte ancora, qua e là, la difficoltà di ritagliargli uno spazio ben preciso proprio perché, rappresentando "un caso forse unico in Italia" (Giuliano Manacorda), egli "sfugge ad ogni possibilità d'inquadramento nel panorama della poesia novecentesca" (Elio Gioanola): non valgono categorie di nessun tipo per definire la sua scrittura, e il suo linguaggio ridefinisce i confini del genere "poesia" (Niva Lorenzini). Poesia, la sua, "sostanziata di quella polifonia che si attribuisce per solito al *récit*", ricca di urgenze narrative e folta di *historiae* "esemplari" (Marcello Carlino); "discorso" sempre ben disposto "sul piano dialettico dei contrari", sotto il dominio segreto del "demone proteiforme delle analogie" (Vittorio Vettori); "quello stile denso e sfaccettato, quel plurilinguismo spregiudicato, quella particolare architettura di registri diversi (narrativo, drammatico, allegorico, ironico, parodico)" di Moriconi caratterizzano "una sperimentazione di grande originalità, nel panorama del nostro Novecento" (Giorgio Patrizi). E tale che le opere di questo "sorprendente irregolare" (Francesco Muzzioli) potrebbero definirsi di "un nuovo genere letterario da lui inventato e tutto suo" (Raffaele La Capria).

Verità, queste, da ritenersi ormai assodate e tutte confermate dagli studi degli ultimi tempi. Per indicare qualche dato bibliografico, citiamo almeno le raccolte d'interventi critici relativi agli ultimi due libri del Nostro pubblicate da due riviste: «Nord e Sud» delle Edizioni Scientifiche Italiane (nel n. 4-5, 1996, scritti di E. Gioanola, R. Nigro, T. Notabartolo, A. Piromalli, e, nel n. 8, 1998, di M. Carlino, G. Gramigna, N. Lorenzini, F. Muzzioli, G. Patrizi, G. Scognamiglio) e «Riscontri», (nel n. 2-3, 2000, pagine di M. Carlino, E. Cerquiglini, C. Di Biase, R. La Capria, F. Muzzioli, F. Piccinelli, P. Ruffilli, V. Vettori).

Ma, per chiudere finalmente questa sorta di bilancio critico senza dubbio provvisorio, ci si può chiedere, ad onta di esso, se Alberto Mario Moriconi abbia ormai una notorietà che lo ripaghi pienamente delle cose compiute. Forse non ancora, a nostro parere. Non gli sono mancati, è vero, premi di prestigio, come il "Procida-Elsa Morante" assegnatogli nel 1995 per tutta l'opera precedente. Ma crediamo che si debba fare qualcosa di più, sul piano dei riconoscimenti ufficiali, in corrispondenza dei meriti che la critica più attenta gli attribuisce.

ENRICO MOROVICH E IL SURREALISMO ITALIANO.

QUESTIONI TEORICHE E METODOLOGICHE

Vent'anni fa veniva pubblicato un mio volume saggistico nel quale tentavo di rintracciare, e qualificare, un possibile filone surrealista italiano. Il titolo di quel libro - titolo voluto dall'editore (più modestamente avevo pensato di titolarlo *Il surrealismo in Italia*) - era, appunto, *Il surrealismo italiano* (Roma, Bulzoni, 1983).

Era la prima volta - sia detto senza falsa modestia - che un italianista presentava una mappa orientativa di una particolare fenomenologia letteraria, cui si era ispirato un drappello (nemmeno poi tanto minuscolo) di scrittori italiani, che ora in misura maggiore ora in misura minore avevano attraversato il surrealismo "ortodosso", o erano stati da questo variamente influenzati. Dal primo Ungaretti, grande amico di Valéry, Apollinaire, Breton, Salmon e Paulhan, al Palazzeschi avanguardista e protosurrealista del *Codice di Perelà* e della *Piramide*, ai fratelli De Chirico (Giorgio e Andrea: penso alla "volontà formativa di surrealismo" di quest'ultimo, come da lui stesso definita), al "surrealismo d'idillio" di Alfonso Gatto (la sigla è di Giansiro Ferrata), fino, man mano, al realismo magico di Bontempelli, al "surrealismo lirico e puerile" di Antonio Delfini (la sigla appartiene a Garboli), all'umore (e malumore) nero del primo Landolfi, al nitore surreale di Nicola Lisi (penso in particolare al cattivante "magismo" di certe sue favole), alla forza analogica di un Libero de Libero, ecc. ecc.; insomma, scrittori italiani che fra gli anni Venti e Quaranta diedero un contributo indubbio, quanto diversificato, all'affermazione di un *trend* riconducibile alla poetica surrealista.

Oggi possiamo affermare, con sicurezza sufficientemente storicizzabile, che il surrealismo in Italia - data anche la sua tardiva diffusione nel nostro paese - *continuò* a interessare non pochi scrittori di poco posteriori o appartenenti alle generazioni seguenti; scrittori, cioè, intensamente attivi negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta, allorché il surrealismo storico aveva ormai esaurito la sua attività militante; cito alla rinfusa i nomi di Italo Calvino, Anna Maria Ortese, Luigi Malerba, fino ai più "giovani" Antonio Porta, Adriano Spatola, ambedue scomparsi precocemente.

* Testo della relazione da me tenuta a Trieste in occasione del convegno *Enrico Morovich e il surrealismo in Italia*, organizzato dall'Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione (2 dicembre 2002).

In quel mio volume era assente Enrico Morovich. Costretto da ragioni di pura economia espositiva a soffermarmi solo su una campionatura emblematica, l'opera di Morovich fu da me fatalmente sacrificata. L'occasione di questo scritto mi permette di colmare questa lacuna.

Tuttavia vorrei premettere che in questo scritto farò solo occasionalmente riferimento a specifici testi moroviciani ascrivibili al surrealismo, in quanto vorrei, invece, mettere a fuoco alcune questioni teoriche e metodologiche che stanno alla base del suo cosiddetto surrealismo.

Il quale "surrealismo" moroviciano, come ha già ben chiarito Giuliano Manacorda (rimando alla pubblicazione *Enrico Morovich oltre i confini*, a cura di F. De Nicola, «Resine», 61-62, 1994), è poi riconducibile soprattutto a certi racconti contenuti nel volume *Miracoli quotidiani* (Palermo, Sellerio, 1988), che raccoglie tre raccolte uscite negli anni Trenta: *L'osteria sul torrente* (Firenze, Ed. Solaria, 1936), *Miracoli quotidiani* (Firenze, Parenti, 1938) e *Ritratti nel bosco* (ivi, 1939) e ai *récits* di *Ascensori invisibili* (uscito primamente nel 1980, presso Unimedia); quest'ultimo, volume piuttosto importante perché sta a sottolineare una continuità di quella disposizione trans-surrealista, mai veramente sopita nel Nostro. Ricordo che *Ascensori invisibili* è stato recentemente (e opportunamente) riproposto (Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura e Documentazione, 2000) con l'ottima *Prefazione* di Bruno Rombi, al quale va il merito di aver tenuto e di tenere vivo e operativo l'interesse della critica verso lo scrittore fiumano.

Manacorda ha parlato di un surrealismo "ingenuo e inconsapevole" se lo riferiamo ai principi teorici dei Manifesti di Breton. Ad esso possiamo aggiungere - e questa volta io credo in piena consapevolezza - il realismo magico bontempelliano, che in Morovich si traduceva in una brillante messa in opera di quella che Breton aveva chiamato "molla della sorpresa", e che Bontempelli definiva "colpo di scena" o altrimenti "creazione di un'atmosfera".

Ma andiamo a rileggerci i principi definitori dei due rispettivi movimenti (surrealismo, realismo magico), così come li evinciamo negli scritti programmatici dei loro massimi teorici ed esecutori.

Surrealismo

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. [...] Il surrealismo si fonda sul-

l'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno e sul gioco disinteressato del pensiero.

Così, André Breton nel primo Manifesto del Surrealismo del 1924 (la citazione è tratta dal volume einaudiano del 1966, traduzione di Liliana Magrini).

Com'è noto, per il realismo magico non esistono "Manifesti" specifici. I suoi principi teorici e programmatici li troviamo disseminati nei primi Quaderni di «900», la rivista fondata da Bontempelli nel 1926 insieme con Curzio Malaparte. Mi riferisco, in particolare, ai *Quattro preamboli*, che Bontempelli poi raccolse nell'*Avventura novecentista* (1938), in cui lo scrittore comasco afferma perentoriamente l'avvento del mondo immaginario che "si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale:

Compito del nuovo scrittore è quello di inventare miti, favole e storie, che poi si allontanino da lui, fino a perdere ogni legame con la sua persona, e in tal modo diventino patrimonio comune degli uomini e quasi cose della natura. Il realismo magico rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose".

(*L'Avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 19-22).

E ancora:

La sua funzione fondamentale e la sua più precisa ambizione è quella di cogliere nel groviglio di vecchio e di nuovo, di moribondo e di vivo, di sterile e di fecondo, ciò che costituisce la parte respirabile di un'atmosfera, e segnalandolo concorre a farlo più vivo, purificato, atto e pronto a creare il sentimento necessario per gli uomini d'oggi e di domani [...]. Ma per quest'opera non addita metodi e forme, si accontenta di accertare quale dovrà essere lo strumento della costruzione: la immaginazione. [...] Qualunque incanto è magia; il fondo dell'arte è non altro che incanto. Forse è l'arte il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie. (pp. 22-29)

Fino al celebre, icastico principio di qualche anno dopo, secondo il quale per Bontempelli "la vera norma dell'arte narrativa è raccontare il sogno come se fosse la realtà, e la realtà come se fosse un sogno" (p.161).

È chiaro che se procediamo alla collazione di questi principi del realismo magico con quelli primi citati da Breton per il surrealismo emerge un incurabile dualismo tra sogno e realtà, dualismo essenzialmente incompatibile con la poetica surrealista, il cui obiettivo centrale era invece di trascendere tale dicotomia.

Ora tornando al Morovich degli anni Trenta è molto probabile che egli non conoscesse i Manifesti del surrealismo (Manacorda nel suo saggio ha fatto soprattutto riferimento al secondo Manifesto, ch'è del 1930,

la cui ideologia è indubbiamente assai divaricata da quella moroviciana; ma questa divaricazione a me pare meno drastica se la rapportiamo ai principi del primo Manifesto, la cui prima traduzione in assoluto, in italiano, fu pubblicata nel 1945 a Venezia, presso le Edizioni del Cavallino, e ne fu autore Beniamino dal Fabbro). Sicuramente, però, egli era a conoscenza degli scritti teorici e/o creativi di Massimo Bontempelli, autore che, negli anni Trenta, era, in Italia, tra i più letti e popolari. Basti dire che - e questo è un dato incontrovertibile - che ne decennio 1930-1940 fra i romanzi di maggior successo, troviamo proprio tre titoli bontempelliani: *Il figlio di due madri*, *Vita e morte di Adria* e *Gente nel tempo*.

Inoltre, aldilà delle indubbie affinità di “atmosfera”, c'è una spia linguistica precisa della frequentazione moroviciana dell'opera bontempelliana identificabile in quel “miracoli”. Nel 1931 Bontempelli pubblica *Mia vita morte miracoli* e nel 1938 *Miracoli*, volume che raccoglie complessivamente tutte le prose e i racconti scritti tra il '25 e il '37. Si faccia attenzione alle date: 1931, 1938: quest'ultimo è lo stesso anno in cui Morovich pubblica i suoi *Miracoli quotidiani* - titolo originariamente pensato da Carocci -, che più bontempelliano di così non potrebbe essere, laddove i due termini fanno esattamente riferimento al *magico* che ciascun scrittore (l'abbiamo constatato poco fa nella lettura dei principi teorici del realismo magico) dovrà trarre dalla mera quotidianità, per “inventare nuovi miti, favole e storie”.

Ritorniamo di nuovo alla definizione di “surrealismo” enunciata da Breton nel primo Manifesto. L'autore di *Nadja* indica, in pratica, due strade espressive conducenti all'affermazione della sua poetica: una, diremmo così, di tipo linguistico (le libere associazioni verbali e i cosiddetti “ponti di parole”), l'altra di tipo onirico; teorie che Breton ricavava da alcune opere fondamentali di Freud: *L'interpretazione dei sogni* (per l'edizione italiana presso Boringhieri [1973] si vedano in particolare le pp. 373-398), *Il motto di spirito* (si veda il capitolo quarto dell'edizione italiana [1976] presso Newton Compton), e *Psicopatologia della vita quotidiana* (ivi, 1973, in particolare i capitoli V e VI).

Ascrivibili alla prima categoria sono quei racconti moroviciani nei quali locuzioni idiomatiche italiane stanno alla base dell'invenzione narratologica di quel dato *récit*, ma - ecco il “miracolo” - esse vengono prese alla lettera e dunque svuotate del loro significato metaforico, popolarmente acquisito, per acquistarne, grazie a Morovich, un altro totalmente eversivo e, secondo la tecnica surrealista, *spaesante*, proprio utilizzandone, paradossalmente, la semantica letterale. *Specimen emblematico*

può essere il racconto *Arianna e un cuore*. Si tratta di una tecnica di *démontage* e *dépaysement* che appena qualche anno prima aveva usato Alberto Savinio: penso al romanzo breve *Angelica o la notte di maggio* del 1927, o a certi racconti fantastici scritti negli anni Trenta, e poi raccolti in *Casa "la vita"* (1943). Ovviamente non bisognerà qui forzare gli accostamenti con Savinio, che pure uno studioso attento dell'opus moroviciano, come Bruno Maier, ha plausibilmente avanzato (si veda la sua Introduzione a *La nostalgia del mare*, Genova, Unimedia, 1981, p. 5). Morovich non raggiungerà il parossismo grottesco e la teatralizzazione parodistica di Savinio, ma rispetto a quest'ultimo saprà, a volte, sviluppare più arditamente e "cinicamente" il motivo della *crauté* (penso, oltre ad *Arianna e un cuore*, ai racconti *Fantasmî*, *Gli spettri sulla corda* e simili); quella "crudeltà" che Breton - attribuendola a un Lautréamont - definiva *plaisanterie féroce*. E - ancora riportandoci alla definizione di surrealismo - ascrivibili alla seconda categoria, ossia quella di derivazione onirica, sono pure non pochi racconti di *Miracoli quotidiani*, *Ritratti nel bosco* e *Ascensori visibili*, anche se Morovich non mantiene fino in fondo il gioco e l'ambiguità del sogno, e sente la necessità, alla fine del racconto - in questo come Bontempelli - di chiarire che si tratta(va), in effetti, solo di un sogno (si veda esemplarmente su tutti *Le teste perdute*). O attraverso *ambedue* queste categorie, co-agenti, con le quali il surrealismo, in ultima analisi, intendeva attuare la propria rivoluzione, ch'è - vorrei sottolinearlo - prima di tutto d'ordine antropologico, ossia sganciata da preoccupazioni d'ordine estetico e ideologico.

Sicché i racconti di Morovich (almeno quelli raccolti nei volumi prima indicati), si trovano, sia pure non programmaticamente, a occupare un posto originale e discretamente rispondente alla poetica del primo Manifesto bretoniano. Morovich, "surrealista per vocazione" (Francesco De Nicola, in «Metodi e ricerche». IV, 1, 1985, 44), pur non avendo letto quel Manifesto o, paradossalmente, proprio non avendolo letto (e pedissequamente "applicato"), sintonizza, *naturaliter*, le sue storie con le su indicate categorie. Talché la sua opera risulta d'un surrealismo personale, atipico, libero, ovvero non condizionato da qualsiasi obbligo di scuola o di gruppo.

Dopo tutto, essere un vero surrealista, per Breton, non significa dover applicare dei principi astratti alla propria prassi creativa, ma significa mettere in atto quell'*oltrepassamento* della routine quotidiana, sapendo percepire i "fantasmî" e i "misteri" che si aggirano in essa, senza pretendere di risolverli. Qualcosa del genere si ritroverà in alcuni racconti di Buzzati.

Si tratta, insomma, questo di Morovich, di un surrealismo *sui generis*,

tardivo quanto spontaneo, così come avvenne al quasi coetaneo Antonio Delfini, quel Delfini che Morovich ebbe *compagnon de route* sulle pagine della «Riforma Letteraria»; quel Delfini che esattamente nel '38 (l'anno in cui esce *Miracoli quotidiani*) pubblicava il suo libro più struggente: *Il ricordo della Basca*; quello stesso Delfini che due anni dopo dava alle nostre Lettere *Il fanalino della Battimonda*, il testo che più di ogni altro nel Novecento italiano, può definirsi pienamente surrealista, o, in ogni caso, "il più vicino alle indicazioni bretoniane" (Spagnoletti, in «Belfagor», n. 5, 1978, p. 563).

Non può che lasciare perplessi, pertanto, a oltre cinquant'anni di distanza, il giudizio schematico (e tutto sommato limitativo) di Gianfranco Contini nella sua antologia *Italie magique. Contes surréels modernes* (Paris, Aux Portes de France, 1946, poi ripubblicata da Einaudi nel 1988); antologia nella quale fra l'altro mancano all'appello almeno due narratori senz'altro legati al surrealismo, e cioè proprio i già ricordati Alberto Savinio e Antonio Delfini (e vi si potrebbe tranquillamente aggiungere anche il De Chirico di *Hebdomeros*, uscito prima in Francia nel 1928 (Parigi, Ed. Du Carrefour), poi in Italia presso Bompiani nel 1942). Fatto tanto più grave, se pensiamo che all'altezza del 1946 ambedue gli scrittori avevano fornito prove sicuramente ascrivibili al surrealismo europeo. Se poi pensiamo che Savinio, unico autore italiano, era stato proprio da Breton antologizzato nella sua celebre *Anthologie de l'humour noir*, uscita - si badi bene - in Francia nel 1939, la cosa non può che stupire. Né Contini menzionerà mai il lavoro di Morovich nella sua successiva, importante *Letteratura dell'Italia unita* (Firenze, Sansoni, 1968).

È tempo di avviarmi alla conclusione. Si può oggi affermare che Morovich sia stato uno scrittore surrealista? Io penso di sì se, nella sua narrativa (particolarmente quella dei racconti brevi), insieme ai richiami onirici noi uniamo anche quelli della *memoria*, che in Morovich, esule fiumano, furono un territorio cui attingere sempre in maniera feconda. C'è tutta una serie di opere moroviciane, fin dai primi racconti di *L'osteria sul torrente*, in cui domina l'indimenticabile paesaggio dell'entroterra fiumano.

In ultima analisi, se proprio dovessimo sintetizzare, si potrebbe dire che le pagine migliori di Morovich si muovono fra *immaginazione* e *memoria*. Sono, significativamente, i due termini che André Breton in un importante discorso del 1935 (*Situazione dell'oggetto surrealista*, ora leggibile nel volume einaudiano del *Manifesti*, prima citato), quasi a bilancio del surrealismo, poneva come base della creatività artistico-letteraria:

[...] Il problema artistico, oggi, è di portare la rappresentazione mentale a una precisione sempre più oggettiva, con l'esercizio volontario dell'*immaginazione* e

della memoria. Il maggior beneficio che finora il surrealismo abbia tratto da questo tipo d'operazione è di essere riuscito a conciliare *dialetticamente* questi due termini violentemente contraddittori per l'uomo adulto: percezione, rappresentazione; d'aver gettato un ponte sull'abisso che li separava. (Breton, 211)

Ecco, a me pare che Morovich questo *ponte* l'abbia eretto e che, con la sua opera, l'abbia anche magnificamente attraversato. Sta a noi, oggi, lettori e critici della sua opera, tenere quel ponte ben vivo e attivo, se non vogliamo che la fiumana del tempo lo distrugga gettandolo nell'oblio.

LUIGI FONTANELLA

INCONTRO D'AUTORI

Un incontro, s'intende, sulla carta, quello di Savinio Luciano Settembrini (e non sono forse questi gli incontri più felici?). L'incontro si rese pubblico (ma sul momento certamente inavvertito) in una stagione tragica della nostra storia nazionale. I due volumetti della "Corona", la raffinata Collezione universale Bompiani, apparvero infatti nella tetra Milano della Repubblica Sociale, nell'estate del 1944: in giugno il primo volume (Luciano, *Dialoghi e saggi*, traduzione di Luigi Settembrini, introduzione, note e illustrazioni di Alberto Savinio); il 24 luglio il secondo (Luciano, *Una storia vera*, traduzione, note e illustrazioni c.s.). Forse neppure Savinio ebbe notizia dell'avvenuta pubblicazione tanto accuratamente da lui preparata: tacciato da intellettuali odiosamente malevoli di antifascista e perfino di ebreo, si trovava nascosto in Toscana. Quelle malevolenze, del resto, gli erano già note da un pezzo: l'introduzione a Luciano si apre infatti sulla "congiura del silenzio" che per secoli si era stretta intorno al nome del grande scrittore greco di Samostata, come "oggi" si stringeva – così si legge subito dopo – intorno a chi fosse (come lui) "incongregabile", anzi disgregatore di massonerie.

E disgregatore di massonerie non poteva non essere stato anche quell' "uomo tutto d'un pezzo, così dentro così fuori", come lo stesso Settembrini si definiva (*Scritti inediti* 1909, p. 306). Letterato arguto e raffinato, costretto a consumare tanti anni della sua vita nelle "nefandezze" del carcere borbonico, la traduzione di Luciano (giudicata da Savinio "perfetta e fedelissima"; e "bellissima la prosa") lo salva, per cinque anni almeno, "dalla morte totale dell'intelligenza": "...ho avuto il disperato ardire", scrive nel *Diario 1854-55*, "di mettermi non dico a tradurre ma a lottare con uno scrittore greco mirabile per eleganza e per una tale facilità che è difficoltà spinosissima a chi intende". Il "martire" ebbe poi la sua (tardiva) riparazione: una cattedra universitaria, un rettorato perfino e un seggio senatoriale; ma come potevano rispondere le massonerie della nuova Italia a chi prendeva la parola per attaccare la "gran ladroneria delle opere pubbliche" che impediva di risanare il bilancio "senza mettere balzelli sul sale"! Un semplice,

* In occasione della mostra *Alberto Savinio*, Milano, Fondazione Mazzotta, 29 novembre-2 marzo 2003.

un utopista, un ritardatario (intransigente anticlericale anche dopo il Settanta): non altrimenti poteva essere giudicato dalla benevolenza dei furbi, e ben per lui che i suoi propri *Dialoghi* arditamente blasfemi rimanessero inediti: non solo anticlericale vi si rivelava Settembrini, ma vivacissimo negatore di ogni dogma creazionistico (si vedano *L'Anticristo*, *Il gioco delle pallottole*, *L'ascensione e l'apertura del Paradiso*). Inediti, certo, fino al 1909 (quando se ne occuperà il saggio Torraca) come inedito rimarrà fino al 1977 (a custodia del medaglione risorgimentale, complice lo stesso Croce) il romanzetto d'amore omosessuale *I neoplatonici*, altro diversivo alla greca dagli orrori carcerari. Scettico, modesto, isolato alla fine, questo intellettuale napoletano davvero *sui generis* si era scontentamente chiamato fuori dalle mode degli spiritualismi e degli idealismi romantici: "se gliene parli", diceva De Sanctis, "ti guarderà con quel suo risolino bonario che pare scemo ed è pieno di senso". Sicchè parrebbe potersi riferire a Settembrini quel giudizio di Renan che Savinio non trovava giusto riferire a Luciano:

...nous ne voyons réellement qu'un seul homme qui, étant supérieur à tout superstition, eût le droit de sourire de toutes les folies humaines et de les prendre également en pitié...

Se questo era l'uomo, le sue *Lezioni di letteratura italiana* tanto felicemente controcorrente sia nell'incalzante *verve* antigesuitica sia nel pacato apprezzamento della bellezza sensuale della forma (in Boccaccio, per esempio, o nelle *Grazie* di Foscolo) non potevano non alienargli definitivamente la stima dei giovani critici altrimenti impegnati.

Spettacolo singolare e profondo, questi grandi uomini isolati nel buio e simili a colonne solitarie che nulla reggono né alcuna architrave unisce. Che argomentare da questo? Il silenzio sul collega è l'arma preferita del letterato (p.12).

Savinio non allude qui a Settembrini (ma lo potrebbe). Parla di Luciano: "nostro collega in intelligenza" dice, e allude infatti a se stesso, allora malevolmente evitato dagli intellettuali nostrani sensibili alla voce di quel gran Capo che chiedeva meno quadri e più bandiere:

Non sentiamo forse proclamare quotidianamente che l'intelligenza è nociva, che l'intelligenza è deleteria, che l'intelligenza va distrutta? (p.10)

E proprio da proclamazioni di questo genere nasce in Savinio il desiderio di rintracciare affinità elettive con altri "colleghi", siano pure non contemporanei, ma, come lui, "moderni":

Moderno è ogni spirito non misticamente ispirato dai miti come Eschilo o Dante, ma cosciente della propria autonomia mentale e che liberamente e passionatamente contempla intorno a sé il mondo sdivinizzato (p. 9)

Bellissima definizione, questa (Nietzsche *docens*) riferita ovviamente a Luciano (e a se stesso) – e riferibile anche al Voltaire citato subito dopo; ma *anche* perfettamente aderente alla personalità di Settembrini. Al quale pure poteva riferirsi Savinio quando contesta Luciano a proposito del cristianesimo a suo giudizio “innocua follia”:

Se avesse veramente conosciuto il cristianesimo, Luciano avrebbe pensato del cristianesimo ciò che ne hanno pensato Voltaire, Schopenhauer, Nietzsche (p.11).

Luciano è uomo della fine, dice Savinio, ma della fine del paganesimo e in tal senso “perfetto”:

Di cristianesimo possiamo parlare *noi cristiani della fine*, siccome Luciano per parte sua parlava con perfetta cognizione della pagania (p.13).

Anche Settembrini scriveva (pubblicarle allora era impensabile) cose di questo genere a proposito del cristianesimo e addirittura della religione come tale (v. *Siamo scettici in Scritti inediti* citt.); ma non sarebbe corretto farlo ancora partecipe del discorso di Savinio. Perché la referenza di Savinio è palesemente tutt'altra: è Nietzsche, “l'amico che personalmente non conoscemmo mai”. In un raffinato, ma anche sofferto gioco di specchi Luciano Voltaire “io stesso”, Savinio passa qui ad elaborare un concetto di “perfezione” come fine: fine di un periodo storico ma anche di una civiltà: una periodica “fine del mondo”. O, direi meglio: di *un* mondo. Ed ecco allora l'esempio di Rossini e della sua “perfezione” settecentesca: Rossini come “modello di quell'arte *conchiusa*, di quello stile pienamente raggiunto” di cui parlava Schopenhauer a sua volta “nostalgico di perfezione”.

Ma qui il critico lascia la penna e la consegna alla divertita bizzarria del narratore.

Per informare il lettore di quel poco che si sa della vita di Luciano, Savinio comincia col raccontare di una sua bicicletata verso Carignano: si ferma, e s'avvia a piedi fino a raggiungere il Po. E poiché del Po si legge anche in un'operetta di Luciano, *Dell'ambra e dei cigni* (compresa nel pri-

mo dei due volumi in questione) ecco che, dopo un'attesa paziente, Luciano lo raggiunge.

S'incamminano insieme e, giunti a Carignano e affittata una bicicletta, anche Luciano pedala "divinamente" fino a Torino. "E' incredibile la facilità con cui Luciano imparò ad andare in bicicletta" si legge in nota, e l'illustrazione relativa è un molto (in)verosimile *Mercurio velocipede*. Una sola, più esplicita, spia surrealista nella naturalezza leggera di questo delizioso racconto impossibile: conoscendosi della vita di Luciano solo lo "scheletro", nel momento in cui gli *si forma* davanti, viene chiamato "l'uomo senza volto" (come il personaggio di Apollinaire per il quale, nel lontano 1914, Savinio aveva preparato il bozzetto del metafisico "manichino" reso poi famoso dal fratello De Chirico).

L'incontro prosegue amabilmente: a palazzo Madama viene mostrata a Luciano una "mirabile collezione di pitture su vetro", una delle quali illustra la lucianesca leggenda di Cicno. Non avrebbe voluto andarsene Luciano (o Savinio?) da Torino: da "questa città piana e tranquilla, questa città dei savi"; passeggiano dunque "lungo le rive fiorite del Po", poi in piazza San Carlo. Seduti nel caffè omonimo, Luciano racconterà la sua vita, o per meglio dire viene qui inserita una operetta di Luciano *Il sogno* dal "prezioso...contenuto autobiografico".

Calato il siparietto sul *Sogno*, torna in scena il Savinio commentatore cui spetterebbe dare un giudizio di merito su Luciano: "poeta, scrittore, moralista?" Ma un autore "perfetto" non vuole essere definito. E qui si arroventa in una ben precisa direzione lo spirito polemico di Savinio a sua volta scrittore, giornalista, pittore, compositore, critico e filosofo delle arti. Come non suscitare la contrarietà del *coté* crociano? Di quel Croce così incomprensivo in fatto di poesia, e così eloquentemente muto in fatto di arti plastiche e di musica:

...da noi peraltro giustamente apprezzato come ragionatore perfetto dei "comuni" fatti della vita, come scrittore meno dannunziano d'Italia (lode altissima) e come uomo di spirito (p.139).

Una stroncatura, all'epoca, tanto inusitata (quanto a tutt'oggi personalmente condivisibile).

Ma Luciano, riprende Savinio, "sta nella compagnia dei 'grandi Dilettanti' " che hanno per loro fine, appunto, il Diletto (come Settembrini diceva, ammiratissimo, di Boccaccio) - "nella compagnia di Montaigne, di Stendhal, di Nietzsche", dice Savinio (cui sta soprattutto a cuore di-

chiarare quest'ultimo irresponsabile "di fronte all'umanità comune" di "certe ideologie", di "certi atteggiamenti" che "certuni" vorrebbero ispirati da lui (un altro giudizio, questo, tanto penetrante quanto, nel 1944, "inattuale", per usare un aggettivo nietzschiano corrente in queste pagine).

A dispetto delle qualificazioni e distinzioni crociane, Luciano sta dunque in quel Circolo della caccia dell'umanità "mentale" (altro aggettivo nietzschiano) nel quale lo stesso Savinio aspira ad entrare:

...uomini che hanno "traversato la profondità". I quali poi sono i soli, i veri "uomini superiori", i più spiritosamente superiori perché i più leggeri: i più "alleggeriti".

E chi più "alleggerito" di colui che nel fetore del carcere scriveva il leggiadro romanzetto dei *Neoplatonici*, o nella incompresa solitudine dell'ultima età inseguiva Luciano in quei suoi propri *Dialoghi* allegramente blasfemi?

MARIA TERESA LANZA

VOCI FEMMINILI SULLE VIE DELL'OCEANO:

UMBERTINA DI HELEN BAROLINI

La pubblicazione, in traduzione italiana, del romanzo di Helen Barolini, *Umbertina*¹, pone innanzitutto un interrogativo: come è possibile che in un paese come l'Italia dove si pubblica tantissima narrativa straniera, in particolare americana, non abbia trovato accoglienza da parte della grande editoria un romanzo che al suo apparire negli Stati Uniti nel 1979 ebbe un notevole successo di critica e di pubblico e che si colloca tra i romanzi più importanti della narrativa italoamericana, né va trascurato il fatto che questo della Barolini è certamente il primo e più significativo romanzo al femminile della letteratura italoamericana. La risposta va cercata in diverse ma convergenti motivazioni: nella seconda parte il romanzo presenta vivaci scorci degli ambienti letterari italiani degli anni cinquanta-sessanta con ritratti di protagonisti dell'*establishment* a volte non privi di pennellate satiriche, da Bacchelli a Pampaloni, dal salotto del Premio Strega a Clotilde Marghieri, da Carlo Levi a Michele Prisco, ai frequentatori del Caffè Rosati, ambienti che l'autrice ha conosciuto molto bene, essendo moglie di Antonio Barolini, lo scrittore vicentino attivo fra Italia e Stati Uniti proprio in quei due decenni. Forse gli *staff* delle grandi case editrici non hanno voluto recare un piccolo dispiacere ad alcuni importanti letterati italiani ritratti nel libro.

Ma più significativa è l'altra ragione che è all'origine della tardiva pubblicazione del romanzo, confermata anche da più o meno simili vicende editoriali come quella, più recente, del romanzo del giovane scrittore canadese Nino Ricci, *Lives of the Saints*, anche questo rifiutato da grandi editori e pubblicato da Monteleone², una piccola casa editrice calabrese. La grande editoria italiana ha spesso in posti di responsabilità e tra i propri consulenti personaggi col complesso dei "periferici dell'Impero": per essere in sintonia con mode, movimenti e avanguardie, creati negli uffici editoriali con la collaborazione di qualche pagina culturale sopravvissuta nei maggiori quotidiani o con l'effimero della spazzatura televisiva e massmediatica, rimuovono il *background* culturale e storico dell'identità

¹ Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2001; prima edizione: New York, Seaview, 1979.

² N. RICCI, *Lives of the Saints*, Dunvegan (Ontario), Cormorant Books, 1990; *Vite dei Santi*, traduzione di Gabriella Jacobucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994.

italiana, i prodotti letterari che possono avere a che fare con esso. Certamente in questo *background* l'emigrazione transoceanica ha un ruolo non secondario con le sue ricadute sociali, economiche, politiche e culturali oltre che umane di vastissime dimensioni. Un fenomeno che in particolare negli anni sessanta-settanta e fino a metà degli anni ottanta è stato rimosso, cancellato tanto che del mondo italoamericano non vi è che sporadica traccia perfino nella letteratura di viaggio di grandi inviati, letterati, accademici; e tantomeno nella narrativa italiana ambientata in America. Solo nell'ultimo quindicennio gli scrittori italiani hanno iniziato a volgere il proprio sguardo ad un universo sociale ed umano che in realtà ha avuto, a partire dagli anni ottanta dell'Ottocento, una polverizzata ma densa rappresentazione letteraria, dal romanzo realista al romanzo popolare, dal racconto alla novella, al teatro, dalla poesia in lingua a quella in dialetto, anche se è mancato il grande romanzo che invece troviamo in altre letterature³. C'è da aggiungere che in Italia, come negli Stati Uniti, la letteratura legata all'emigrazione è stata per lungo tempo considerata il prodotto di una subcultura, legata ad un mondo fatto di miseria, di arretratezza, analfabetismo; una letteratura fatta spesso di immagini stereotipate, una rappresentazione *larmoyante* in cui confluivano residui consistenti del romanticismo e della cultura positivista provinciale; una lingua letteraria sfilacciata tra registro colto, dialetti e *slang* italoamericano. Un immaginario che se scritto al di qua dell'oceano rivelava spesso carenze e impossibilità nel momento in cui doveva cimentarsi con l'*habitat* americano; viceversa accadeva più o meno lo stesso se stando al di là dell'oceano lo scrittore doveva collocare nelle realtà regionali italiane partenze o ritorni di viaggi di emigrazione⁴.

Il romanzo della Barolini evita le secche di questo *status* dello scrittore

³ S. MARTELLI, *Letteratura contaminata. Storie parole immagini tra Ottocento e Novecento*, Salerno, Laveglia, 1994; E. FRANZINA, *Dall'Arcadia in America. Attività letteraria ed emigrazione transoceanica in Italia (1850-1940)*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1996; S. MARTELLI, *Senso della fine e sogno americano. Rappresentazione letteraria dell'emigrazione molisana tra Ottocento e Novecento*, in *Miscellanea di studi critici in memoria di Pompeo Giannantonio*, II, «Critica letteraria», 117, 2002, pp. 647-697; ID., *Oceano/Mondo. Acque e terre nella letteratura dell'emigrazione transoceanica*, in *Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, II, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, pp. 115-130.

⁴ Cfr. S. MARTELLI, *Letteratura ed emigrazione: congedo provvisorio*, in *Il sogno italo-americano*, Napoli, Cuen, 1998, pp. 405-443; ID., *Dal vecchio mondo al sogno americano. Realtà e immaginario dell'emigrazione italiana*, in *Storia dell'emigrazione*, I, *Partenze*, a cura di P. Bevilacqua, A. De Clementi, E. Franzina, Roma, Donzelli, 2001, pp. 433-487.

italoamericano grazie alla doppia cultura dell'autrice e alla sua doppia conoscenza dei due mondi, come emerge chiaramente nel corposo racconto di oltre cinquecento pagine. È questa condizione, direi unica nel panorama della letteratura italoamericana, che differenzia la Barolini dai nomi noti di quella letteratura, quali John Fante, Pietro Di Donato, Gay Talese, ma anche da scrittori di formazione italiana come Giose Rimanelli⁵. Solo questa doppia cultura poteva consentire alla Barolini la costruzione di un romanzo su una saga familiare che si sviluppa attraverso tre figure femminili, dal primo ventennio post-unitario agli anni settanta del Novecento, dalla Calabria, arida, misera degli anni settanta-ottanta dell'Ottocento alla New York con le sue strade e i suoi edifici alti pullulanti di migliaia di immigrati da ogni parte dell'Europa.

Le tre parti in cui il romanzo è strutturato: *Umbertina (1860-1940)*, *Marguerite (1927-1973)*, *Tina (1950-)*, ripercorrono cento anni di una storia familiare iniziata in Calabria, dove nasce e vive la sua infanzia Umbertina, destinata a pascolare le capre sulle aride montagne del catanzarese se il sogno americano non entrasse nel suo orizzonte grazie ad un giovane che aveva fatto la sua esperienza in America per alcuni anni lavorando alla costruzione delle strade ferrate in Pennsylvania. Il racconto della Calabria degli anni settanta-ottanta è realizzato con fotogrammi che palesano letture consistenti ed uno sguardo che attraverso esperienze dirette ha saputo assorbire i segni del paesaggio sul quale è passata "la mano pesante della natura", con i suoi terremoti e la sua difficile morfologia, e quella della storia; una storia in cui – si nota, tra le letture, quella del *Cristo* di Levi – i padroni cambiavano spesso senza mai mettere piede in quelle terre scambiandosele con assi ereditari, strategie politiche, militari e matrimoniali. Una Calabria uscita dal processo unitario, come tutto il Mezzogiorno, in una condizione difficile, attraversata dai venti garibaldini e da quelli del brigantaggio, dalla crisi agraria degli anni settanta-ottanta, che determinano le condizioni del grande esodo migratorio. I fotogrammi su questa Calabria sono concentrati, pennellate rapide ma efficaci, funzionali alla

⁵ Cfr. F. DURANTE, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1776-1880*, vol. I, Milano, Mondadori, 2001; M. MARAZZI, *Misteri di Little Italy. Storia e testi della letteratura italoamericana*, Milano, Franco Angeli, 2001; L. FONTANELLA, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2003; *Rimanelliana. Studies on Giose Rimanelli*, Edited by Sebastiano Martelli, Stony Brook-New York, Forum Italicum Publishing, 2000; AA.VV., *Rimanelli americano*, a cura di Anthony Verna, «Rivista di Studi Italiani», XIX, n. 1, giugno 2001.

realizzazione di un quadro utile al lettore per avere un'idea di quel mondo e potervi calare la vicenda della protagonista senza rischi di dispersione: il tempo ciclico delle stagioni, le rigide stratificazioni sociali, il barone che vive lontano a Roma e, tramite il fattore, suo braccio armato, cerca di ricavare il più possibile dalle sue terre, la grande plaga di contadini e braccianti; un mondo ancora immerso in un assetto feudale ma nel quale il garibaldinismo, le idee socialiste – come quelle del calzolaio Domenico Saccà che “sapeva leggere” – inseriscono i primi cunei di un'altra possibile condizione, di un altro mondo che via via comincia a identificarsi con il sogno americano, non a caso sperimentato per prima proprio dall'ex garibaldino Serafino, che poi diventerà il marito di Umbertina, e dal calzolaio socialista.

Non mancano segmenti di riflessione sulla delusione post-risorgimentale nel Mezzogiorno d'Italia ricavate dalla lettura dei meridionali ma soprattutto dalla grande narrativa, Verga, De Roberto, Pirandello; non mancano ritratti, come quello del prete don Antonio che richiamano non solo personaggi di Levi ma anche di Verga, Tomasi di Lampedusa, De Roberto, in particolare figure di preti dei villaggi meridionali.

Nella ricostruzione del quadro storico-sociale della Calabria post-unitaria troviamo anche rappresentato il problema della vendita delle terre ecclesiastiche, un provvedimento del nuovo Stato che riprende il processo dell'eversione della feudalità e della laicizzazione della società dispiegatosi tra Settecento e Ottocento: l'acquisto di queste terre da parte di Serafino con i risparmi americani, ma anche il fallimento del progetto di poter vivere su quelle terre con Umbertina che ha sposato e dalla quale ha avuto i primi due figli. Come nel romanzo di Perri, *Emigranti* (1928), sarà il fallimento di un progetto sulla terra a spingere i protagonisti sulle vie dell'Oceano – nel caso di Perri, siamo alle occupazioni delle terre all'avvento del Fascismo. Sarà Umbertina a guidare l'uscita da quella impossibilità di vita sulla terra calabrese, convincendo il marito, che “era già stato in America, conosceva già la strada”, a intraprendere il viaggio verso il sogno americano. Mentre Serafino si volta indietro allontanandosi per sempre dal paese, Umbertina guarda solo avanti convinta che “il nuovo mondo sarebbe stato migliore”.

Nel lungo viaggio da Castagna a Paola, da Messina a Napoli, Barolini inserisce nella narrazione altri fotogrammi a completare quel quadro storico-sociale: rapidi ma significativi inserti a rappresentare l'atteggiamento della Chiesa di rifiuto del nuovo Stato unitario, delle sue posizioni antiemigrazionistiche, immagini dell'esodo di una varia umanità migran-

te che fugge dalla miseria verso il Nuovo Mondo. Umbertina non ha dubbi, in lei l'autrice ritrae una figura di donna che non è del tutto assente nella letteratura dell'emigrazione ma certamente minoritaria rispetto a quella egemone segnata dall'abbandono, dal silenzio, dalla solitudine⁶; Umbertina invece fa parte di quelli "i quali credevano di essere dei sacrificati catalizzatori di mutazioni, quelli che avrebbero dato due nascite ai propri figli, la vita stessa e la nuova vita nel nuovo mondo". Anche dopo lo sbarco e l'impatto con una New York, che incombe con i suoi edifici e le sue strade, non sono intaccate la sua fiducia e le sue speranze. Le immagini con cui la Barolini fissa i momenti topici, la nave, il viaggio, lo sbarco, le masse migranti con i gruppi regionali e poi quelle dei quartieri degli immigrati italiani sono a volte così perfette da rischiare una certa stilizzazione, in cui entra il supporto di una grandissima capacità di trasformare in scrittura materiali eterogenei, dalla letteratura sull'*italian american experience* alle immagini, anche le più note e sfruttate, che hanno fissato volti e momenti del grande esodo: si veda la descrizione della donna con bambino in braccio e fagotto che sembra una traduzione narrativa di una delle immagini più note su Ellis Island, tanto nota da diventare stereotipata.

Umbertina vincerà la sua scommessa americana: lei contadina analfabeta riuscirà a incamminare se stessa e la sua famiglia verso il sogno americano tanto da fondare un'azienda "Longobardo e Figli", grazie alla quale figlie e nipoti inizieranno la propria scalata nella società americana. Serafino precederà nella tomba Umbertina diversi anni prima: un uomo mite, affettuoso, generoso che forse non aveva infiammato il cuore e i sensi di Umbertina ma verso il quale era rimasta sempre fedele e riconoscente.

Molto diverse le personalità delle sue due discendenti al centro della seconda e terza parte del romanzo: le figlie non hanno diritto alla rappresentazione di sé poiché hanno "accettato un ruolo subalterno da mogli e da madri", mentre può entrare in campo Marguerite, nipote di Umbertina, nata nel 1927. Una figura che palesa forti tratti autobiografici dell'autrice, una figura a forte concentrazione di risvolti psicologici, esistenziali, ideali, culturali, proprio per questo filo diretto che vi è con l'autrice del romanzo. Marguerite cresce in un ambiente familiare ormai americanizzato dove gli italoamericani a cominciare da suo padre cercano di nascondere la

⁶ Cfr. S. MARTELLI, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*, in *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, *Il Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 451-469.

loro origine italiana, anzi la rifiutano. Un'infanzia che mette insieme questi cunei con il mito della nonna Umbertina, grande Niobe, al centro di una famiglia, ormai estesa ma ancora saldamente dominata dalla Mater Umbertina. Questa prima scissione tra forte presenza della tradizione familiare e rifiuto della stessa si unirà ad altre ambivalenze di Marguerite, plasmando una personalità dimidiata, fragile: sognatrice, insicura, nervosa; mentre intorno a lei la sua famiglia si va americanizzando lei si immerge in letture strane, fuori contesto rispetto alla cultura americana (Voltaire, Spengler); cerca altro mentre va crescendo la sua distanza dalla famiglia, tanto da improvvisare una fuga con matrimonio e, dopo un prevedibile fallimento, eccola salire su una nave per l'Europa, Inghilterra prima, Italia dopo, come per un destino segnato, legato a quella scissione della sua origine italoamericana.

Si consuma così il suo rifiuto di quel mondo americano dentro e fuori della famiglia: "grattar via lo strato di menzogna di cui era stata lastricata la sua coscienza. La Famiglia, Dio, i Soldi, il Successo, il Matrimonio". Altri incontri, altri uomini tra Inghilterra e Italia, fino al giorno in cui conosce Alberto Morosini, un noto scrittore italiano con il quale vive "una vita d'arte", come dice Alberto. Frequenta gli ambienti intellettuali, i salotti letterari, i premi letterari, spazi e tempi di un mondo spesso effimero di ambizioni, parole, comportamenti, vissuto.

Il lettore scorrerà molte pagine con ritratti di personaggi e situazioni della società letteraria italiana degli anni cinquanta-sessanta, che solleciteranno la sua curiosità di andare a scoprire – spesso è molto facile – chi si nasconde dietro nomi appena appena deformati, protagonisti in quegli anni di salotti e premi letterari. Ma la narrazione si distende soprattutto sulla personalità di Marguerite, che via via si lascia fagocitare dal marito, dal suo ruolo, dalla sua aura espansiva e protettiva adattandosi in questa condizione, come le rimprovera la stessa autrice in una sorta di controdialogo tra se stessa e il personaggio che rappresenta se stessa: lo sbaglio di Marguerite era "pensare che la felicità potesse arrivare attraverso la guida informata ed affettuosa di Alberto, e non utilizzando le proprie capacità di orientamento". Le rimprovera di abbandonare i suoi interessi per "affidarsi all'ala protettiva del marito", diventa "sciattona" mentre lui, brillante, si muove sicuro nel suo ambiente; "lei è la consorte, quella che scalda il nido, un lontano, fiacco riflesso della luce e della gloria del marito".

Questi controdialoghi sono molto frequenti nel capitolo su Marguerite ma anche negli altri due e sono il frutto di una stagione particolare, quella dell'esplosione del femminismo negli anni settanta, di cui questo roman-

zo è prodotto significativo, come conferma anche l'antologia che alcuni anni dopo il romanzo l'autrice pubblicò negli Stati Uniti, *Dream Book*⁷, una antologia in cui fa parlare cinquantadue donne italoamericane, dove mette in campo i riflessi di una "tripla emarginazione": essere italoamericana, essere donna, essere scrittrice.

Tra queste fragilità, insicurezze e scissioni si svolge la vita di Marguerite: ha tre figli; perderà il figlio maschio mentre le due femmine, Tina e Wezy, crescono in un ambiente culturalmente vivace ma assorbendo anche le contraddizioni e le insicurezze materne. Entrato in crisi il matrimonio, Marguerite decide di mettere la propria vita su una strada diversa: ritorna in America ma non riesce a rimanervi per molto tempo; ritorna in Italia, inizia una relazione con Massimo, uno scrittore noto, sposato con figli, l'uomo che sente di amare pur nella consapevolezza di una storia senza futuro.

Sul lettino dello psicanalista Marguerite cerca un'uscita dal proprio groviglio esistenziale: un marito che forse non ama più ma della cui protezione e del cui affetto ha bisogno, un legame che non riesce a tagliare tanto che ritorna da lui dopo aver iniziato anche formalmente la separazione; un uomo, Massimo, che sente di amare ma che non può dargli alcuna certezza per il futuro; due figlie che ormai hanno iniziato un percorso di vita che le allontana sempre più da lei: Tina se ne è andata a studiare in America, alla Columbia University, dove inizierà anche la carriera accademica; Twizy ha ereditato dalla madre la sua irregolarità ma in più ha anche il coraggio e l'irresponsabilità delle nuove generazioni nel correre il rischio del nomadismo, delle scelte a rischio, della vita tutta giocata nel presente, senza passato e senza proiezioni nel futuro.

Tra queste lacerazioni si consuma il destino di Marguerite che l'autrice fa morire in un incidente stradale, mentre cerca di raggiungere il suo amante per poter vivere quei frammenti d'amore che continua a cercare in un deserto che sta diventando la sua vita. Una morte casuale che però è carica di segni di un destino che il personaggio porta marcato nel suo *dna*.

Tina, la terza protagonista del romanzo, apprende della morte della madre a New York, dove frequenta l'università e dove fa le esperienze tipiche della sua generazione a cavallo degli anni della contestazione giovanile: contro la guerra nel Vietnam, libertà dei costumi, a cominciare da

⁷ *The Dream Book. An Anthology of Writings by Italian American Women*, New York, Schocken Books, 1985.

quelli sessuali, senza escludere l'uso di droghe, un certo nomadismo, estraneità rispetto al modello della famiglia americana, a cominciare da quella dei suoi nonni, tanto da farle preferire l'Italia con "la sua arretratezza illimitata". Il suo compagno, Duke, giovane aspirante scrittore proveniente da Harvard, con cui vive queste esperienze giovanili, riesce a darle un ancoraggio sicuro, ma Tina percepisce anche che le mancano alcune qualità per sfondare. Tra queste incertezze di prospettive, Tina torna a Roma, dove il padre cerca di convincerla a restare e a sistemare le cose lasciate dalla madre. Con la sorella Weezy – una irregolare, nomade, tutta concentrata sul presente – Tina mette le mani anche fisicamente in ciò che è restato del mondo della madre, attraverso alcune tracce, lettere, diari, appunti; le due giovani sorelle per la prima volta entrano nel mondo reale, tormentato della madre e scoprono così che Marguerite era morta andando a trovare Massimo, forse l'unico uomo che aveva veramente amato e che non si rassegnava a perdere. Queste tracce ritrovate e la cerimonia della cremazione aprono ad uno spazio di riflessione e di rincontro di Tina con la madre, con quella che era stata la sua vita lacerata, segnata da un profondo malessere: la sua vita matrimoniale con un uomo che non rifiuta ma che non accetta completamente; un padre che, forse, proprio per la sua disponibilità ad accettare senza chiedere nulla alla persona amata le fa capire che "questo tipo d'amore era quello che aveva ucciso sua madre".

Tina si rende conto che questo incontro con la vita della madre sta alzando "un muro [...] contro qualsiasi uomo intendesse allontanarla dalla pienezza della vita e dalle sue aspirazioni". La decisione di abortire non è solo la volontà di recidere il legame con il compagno americano Duke, ma ancor più il rifiuto di ogni rapporto con l'altro sesso non fondato su regole nuove; uno strappo rispetto alla vita precedente, la volontà di mettersi su una strada diversa, dove l'incontro con le memorie della madre hanno contribuito a collocarla.

La protagonista è ormai convinta che occorre fare i conti non solo con la memoria della madre ma anche con quella più lontana della nonna Umbertina, andare alla fonte della sua storia familiare iniziata quasi un secolo prima nella profonda Calabria, da dove Umbertina era partita alla ricerca del sogno americano. E così Tina intraprende il suo viaggio al Sud; un viaggio per la cui scrittura la Barolini utilizza una variegata letteratura del *Grand Tour*. Tina è accompagnata da Jason, un ragazzo americano, con cui a Roma ha iniziato una relazione che si sta trasformando in amore; Paestum è una delle tappe più significative, a conferma della tipologia di

quel viaggio: la Magna Grecia, l'incontro con una grande civiltà del passato, una civiltà però estranea al mondo d'origine di Umbertina, che è oltre geograficamente ma anche culturalmente e antropologicamente. Tina si dirige verso la Calabria con Jason, ma proprio lì, all'improvviso, matura la svolta nella tipologia del viaggio, sia pure lasciandola scaturire quasi da un capriccio e da una improvvisa infatuazione per un giovane calabrese della nuova borghesia: Ferruccio. Abbandona Jason e con Ferruccio percorre le strette e contorte strade della Calabria verso Castagna, il paesino dove tutto era cominciato.

L'immagine di Ferruccio, con la sua vitalità meridionale, un misto di sfrontatezza e ingenuità, emargina quella di Jason, tipicamente *wasp*, con la sua stabilità, con il suo realismo e travolge Tina, tutta presa ormai dalla solarità mediterranea e dalla urgenza di incontrare in essa lo spazio-tempo delle radici di Umbertina. Ma c'è un'altra immagine che via via si sovrappone a tutto ed è quella della Calabria reale con il suo squallore, la sua arretratezza, dove appena si percepiscono i segni della modernità in forte ritardo: Morano, Soveria Mannelli, le montagne della Sila, e il fiume Corace, e finalmente Castagna; villaggi, paesi spopolati dall'ultimo grande esodo migratorio. A Castagna Tina cerca i segni di un passato ormai cancellato, le tracce di una presenza lontana, quelle di nonna Umbertina, che un secolo prima lì aveva vissuto la sua infanzia e lì aveva iniziato a progettare il suo sogno americano. La delusione è grande: lì Tina può avere solo la conferma delle ragioni, della determinazione di Umbertina a partire, ad abbandonare quella terra; qui non può certo trovare una risposta al suo disorientamento e alla sua ricerca di una strada su cui mettere la propria vita.

Tina capisce che è altrove che deve indirizzare la ricerca di una sua identità da costruire e da ancorare, ma senza rinnegare quella parte ineliminabile delle sue radici familiari a cominciare dal padre e dalla sorella: il Natale con i nonni in America, l'estate a Venezia con il padre, la frequenza dell'Università a New York, tutto può rientrare in quel percorso verso la costruzione della sua identità di donna moderna, un percorso non facile, con tanti giorni in cui si sente "oppressa, irrequieta, infelice", e difficile risulta mettere insieme i referenti disaggregati della sua memoria e del suo presente e scegliere al bivio continuo della vita. Ma poi, come spesso accade, è la vita stessa, con la sua casualità a segnare le svolte, gli approdi decisivi: la visita al Museo dell'emigrazione a Ellis Island la riporta all'improvviso di nuovo sulla strada inevitabile che conduce a Umbertina; una coperta lavorata a mano, dono di una donna emigrata che dice di

averla acquistata da un'altra emigrata nell'anno 1883; è l'anno dell'arrivo di Umbertina a New York, dove lei aveva venduto la bella coperta trapunta portata dall'Italia, pezzo unico della sua povera dote che le serve per iniziare il suo viaggio nel sogno americano. Come a dire che la memoria delle origini non ha valore di per sé ma solo se inserita nel percorso di vita per la costruzione di se stessi, della propria identità e del proprio destino.

Anche l'incontro con Jason è affidato ad un destino che gioca con il caso: una mattina qualsiasi Tina vede Jason a Central Park e capisce che non può rimanere ferma a quel bivio verso il quale l'ha indirizzata il caso. Tina e Jason si ritrovano e scoprono che il loro è un amore con radici consistenti e profonde. Il viaggio a Cape Cod, alla casa dei nonni di Jason, dove lui ha trascorso la sua infanzia, è lo spazio-tempo del radicamento del loro amore e di un progetto di vita insieme; ed è ancora un altro segno del caso e del destino che mette insieme frammenti memoriali e simboli di un approdo della ricerca della propria identità e del proprio destino: al largo di quella costa, oltre il suolo sul quale Tina e Jason ora passeggiano, nel 1914 era naufragata la nave *Castagna* carica di emigranti. Un altro segno del destino: dal villaggio calabrese di Castagna alle coste dell'ultimo viaggio della nave *Castagna*; forse ora Tina può ricomporre nella sua vita quegli estremi del lungo cammino iniziato da Umbertina dal suo villaggio calabrese alle coste di Cape Cod.

Il viaggio è veramente terminato, tutto può ricomporsi nella identità conquistata da Tina: in lei passato e presente, Calabria e America, il mondo delle radici e quello del sogno americano, culture e lingue diverse, tradizione e modernità possono comporsi in una identità plurale, che è certamente al femminile, ma che è anche l'approdo necessario nel tempo della postmodernità.

Il romanzo rivela una grande perizia narrativa che modula strutture e linguaggio piegandole a diversi ritmi, toni, registri che richiede la materia con le sue scansioni epocali: dal tempo ciclico della civiltà meridionale ottocentesca calabrese al tempo della frammentazione e della dispersione, della postmodernità; dal mondo contadino calabrese a quello intellettuale del secondo dopoguerra, a quello delle grandi mutazioni antropologiche degli anni sessanta-settanta. Il comune denominatore è però nel grande respiro del racconto alimentato da una narrativa capace di raccontare, supportata da uno spesso *background* culturale che spazia dalla letteratura italiana a quella europea e americana, senza trascurare evidenti ricerche storiche documentali sulla Calabria di fine Ottocento. Una capacità di

racconto distante da quella asfittica della narrativa italiana che spesso teme di raccontare e delega al romanzo popolare o a quello medio-basso la fabulazione, ritenendo che la letteratura alta per essere tale e originale debba essere esercizio linguistico, sperimentazione, riflessione su se stessa, insomma, letteratura della letteratura.

Resta da dire della traduzione realizzata da Susan Barolini e Giovanni Maccari: un buon lavoro in cui diverse competenze e sensibilità – sotto l'accorta regia del direttore della collana, Francesco Durante, traduttore anche lui e grande esperto della letteratura italoamericana, e dell'editore Avagliano – hanno consentito una riscrittura in lingua italiana del romanzo limata nei minimi particolari.

SEBASTIANO MARTELLI

LABORATORIO

PUBBLICAZIONI DELL'ISTITUTO SUOR ORSOLA BENINCASA

Mario Pomilio e il romanzo italiano del Novecento

introduzione di Carmine Di Biase

.....
Il sogno italo-americano

a cura di SEBASTIANO MARTELLI

.....
Raffaele Viviani. Teatro, poesia e musica

a cura di Antonia Lezza e Pasquale Scialò

CUEN s.r.l.

Via Coroglio, 156 - Napoli

LUIGI REINA

Come ti conto un fatto

Strategie e modelli narrativi

(da Boccaccio a Pomilio)

.....
LUIGI REINA

Lo Specchio di Narciso

Verifiche e sondaggi novecenteschi

UNIVERSITAS

Collana di studi e testi diretta da

Dante Maffia e Luigi Reina

EDIZIONI LIBRERIA CROCE

Via Madonna dei Monti, 50 - Roma

GIACOMO CASANOVA E IL GIOCO DELLE PASSIONI

Il volume *Passioni e teatri di Casanova*, a cura di Gius Gargiulo, Firenze, Edizioni Cadmo, 2002, comprende gli Atti della giornata di studio del 10 settembre 1999, organizzata dall'Istituto Torquato Tasso di Sorrento e dedicata a *Le passioni di Casanova*. Questo simposio internazionale, ideato da Gius Gargiulo e coordinato da Antonia Lezza e da Roberto Keller, ha visto la partecipazione di noti casanovisti.

Questo testo focalizza l'attenzione sulle *passioni* di Casanova, cifra inconfondibile del suo temperamento inesauribile. Giacomo Casanova (Venezia, 1725 – Dux, Boemia, 1798), figlio di attori, viaggiò per tutta l'Europa, vivendo spesso di espedienti: fu giocatore e baro, scrittore prolifico, poeta, traduttore, uomo di teatro, musicologo: un ingegno versatile, la cui esistenza non tralasciò alcuna esperienza di vita; fu stimato e ricevuto da re, artisti, filosofi e scienziati. *L'Histoire de ma vie* (1791-1798), vasta autobiografia di questo avventuriero veneziano, segue l'andamento vertiginoso delle sue peripezie, dove agli amori, plebei e aristocratici, si mescolano truffe e vicende di gioco, intrighi e raggiri, travestimenti e duelli.

In quest'opera, Casanova, in un racconto che è la continua esaltazione dell'energia vitale, incarnata nella figura dell'autore-protagonista, si ritrova al centro di infinite avventure in un'inesauribile galleria di scene: luoghi di piacere e di gioco, teatri, alberghi, palazzi nobiliari. In questa raccolta di saggi, Gius Gargiulo, in *Passioni e teatri di Casanova*, ferma l'attenzione sulle passioni di Casanova come su un palcoscenico interattivo del suo mondo fantasmatico. Casanova guarda alla realtà con distacco e proietta la sua vita in funzione dell'*eros* e il suo corpo è inteso come una macchina di piacere. Le passioni si incrociano e si geometrizzano: la bambola felliniana è un esempio palese di questo bisogno di verifica e di misurazione dell'*eros*. La dinamica delle passioni si svolge nel segno dell'*admiratio* e la passione amorosa viene sempre considerata nell'interazione tra natura umana e teatralità. La realtà diventa spettacolarizzazione scenica; la sua rappresentazione è un ordine mentale con il quale Casanova, a differenza degli aristocratici protagonisti del romanzo di Laclos, le *Liaisons Dangereuses*, preferisce scegliere ruoli e situazioni create da altri, con regole di comportamento che sono quelle del libertino. In quest'ottica, l'avventura con Bernis e con la monaca di Mu-

rano è da considerarsi come una vera e propria rappresentazione teatrale così come viene vissuta da Casanova, sotto la regia di Bernis, autore, supervisore e spettatore dell'intrigo, perché il fantasma creativo casanoviano dà un ruolo agente a questo personaggio. La componente teatrale-libertina è più che evidente e Gius Gargiulo ne rileva una peculiare strategia compositiva che transita da un racconto ad un altro, da una *pièce* ad un'altra, accompagnata da una valenza iniziatica che prepara l'intreccio della *fabula*. La passione è dissimulazione del desiderio e la filosofia del seduttore va oltre il possesso del corpo, perché l'epistemologia del piacere diventa, talvolta, perfino ammaestramento e pratica di vita. Il teatro è per Casanova lo spazio dell'interiorità, per lui, però, il vero spazio scenico è il *theatrum mundi*; l'azione trasforma il personaggio in attore e le passioni acquiscono l'ingegno e la sete di conoscenza.

La passione casanoviana, intesa come libertinaggio, è messa in luce da Chantal Thomas ne *Il libertinaggio come passione*.

La studiosa dimostra che il piacere narcisistico dell'amore libertino si contrappone alla vera passione d'amore. Nell'*Histoire de ma vie*, l'avventura amorosa è una sorta di rivincita sull'altro sesso e, di conseguenza, è un'esautorazione del ruolo femminile. Casanova vive, da libertino, fin dal suo primo incontro con Bettina, a Padova: una storia di preadolescenti dove il gioco e la curiosità predominano e l'inversione dei ruoli delimita il confine tra vizio e virtù, colpevolezza e innocenza. Egli interpreta magistralmente il ruolo del seduttore, ma la sua sagacia e abilità elaborano strategie, degne di una campagna militare; questi amori sono dominati dalla passione dei sensi e da un desiderio delirante che non sempre esclude l'intrigo e l'inganno.

Egli è un seduttore/sedotto, adora questa con/fusione dei ruoli e l'aspetto ludico della passione amorosa accompagna sovente l'antinomia soggetto/oggetto, libertino/vittima, padrone/schiavo. Nello spazio psichico del suo fantasma urge un bisogno di assoluto, pur vivendo un'esistenza, fatta di finzione e di raggiri. Alain Jaubert, nel suo saggio: *Giacomo Casanova, le passioni metalliche*, rileva che le tappe fondamentali della vita di Casanova sono segnate da pratiche alchemiche legate al forte valore simbolico dell'oro, del mercurio e del piombo. Le sue passioni, come questi metalli, sono ambivalenti e trasmutabili e che, a seconda delle circostanze, apportano fortuna o sventura, vita o morte.

A Londra le pillole mercuriali saranno un efficace rimedio per la sifilide; il piombo è presente in un'avventura pericolosa, ma sarà anche causa di salvezza per i due protagonisti del romanzo *Icosameron* (1788) o, quan-

do, ormai vecchio, si ritira nella biblioteca di Dux, in Boemia, per correggere le bozze dei suoi libri. L'onnipresenza dell'oro è legata alla donna, ai regali; questo metallo fa da esca e perfino da intermediario in una relazione amorosa o per concludere degli affari. Si potrebbe, secondo Alain Jaubert, leggere l'incompiuta *Histoire de ma vie* come un grande ciclo iniziatico di alchimia, perché consente, tra le altre cose, la trasmutazione del ricordo in pagine vere di letteratura.

In *Passione e gioco della moda nell'Histoire de ma vie di Giacomo Casanova*, Annalisa Aruta Stampacchia affronta il tema della passione e il gioco della moda, dal quale emerge la modernità di questo autore, non solo come protagonista del suo tempo, ma anche come ispiratore della moda dell'Ottocento e di quella dei nostri giorni. L'abbigliamento permette a Casanova di avere via libera a Corte e di ben figurare dinanzi alla *bonne société* di Versailles, l'arte del *paraître* del vero avventuriero deve attenersi al gioco delle apparenze, dovendo in ogni difficile circostanza mascherare la propria identità.

Il cambiar abito, nel mobile gioco della finzione, è un "principio del piacere", è un'esigenza di integrazione nel gruppo e, talvolta, è imitazione conformistica. Il culto dell'abito e la relativa liturgia di seduzione accompagnano sentimenti di stupore e di ammirazione. La gioia narcisistica di piacere e di piacersi, secondo Annalisa Aruta Stampacchia, dà spazio ad emozioni diverse ed accende il desiderio. La moda ed i suoi cerimoniali sono propaggini della teatralizzazione della vita di Casanova; anche il travestitismo nell'*Histoire de ma vie* corrisponde a motivi profondi della sua passione; le ragioni della bisessualità risiedono nel trasgressivo desiderio di negare ogni diversità tra i sessi e anche in questo Casanova diventa un antesignano del nostro tempo. In *Casanova in scena. Autobiografia e teatro*, Antonia Lezza analizza, con fine rigore critico, la complessa vicenda editoriale della *Histoire de ma vie*: suggestivo affresco di vita del Settecento. Il fascino sottile di questa autobiografia è nella scrittura avvolgente e affabulatrice, ma è soprattutto nella sua "teatralità" e nella sua capacità di identificazione proiettiva, per cui quest'opera diventa un vero modello autobiografico. Casanova scrive per raccontarsi, ma anche per ri/vivere attraverso la scrittura il mito del suo personaggio.

L'*Histoire*, rileva Antonia Lezza, ha un'indiscutibile dimensione teatrale; Casanova scruta sé stesso, ma analizza la società settecentesca, impersonando ruoli diversi. Questo approfondimento psicologico non è da ricercarsi solamente nei personaggi, ma anche nella descrizione dei suoi viaggi e dei suoi soggiorni. Nell'*Autobiografia*, egli mostra un grande interesse

per le persone, ma il legame più forte è quello che egli stabilisce con il teatro; tutta la sua vita, secondo la studiosa, va vista ed analizzata in quest'ottica ed in questa direzione va approfondita la sua presenza nel mondo del teatro. "L'istinto del teatro" dovette essere in lui profondamente radicato; com'è noto erano attori il padre e la madre, ballerina, la sorella Maddalena, ed egli in varie occasioni fu critico, autore, impresario, musicista. Questo rapporto non si interromperà mai: avvicina musicisti, attori, attrici, cantanti, ballerine, scrittori. Nel castello di Dux, contemporaneamente all'*Autobiografia*, scrive *Le Polémoscope*, una tragicommedia in tre atti, la cui fonte è in un episodio narrato dall'*Histoire de ma vie*. Il teatro è anche presente nel romanzo *Icosameron*, ma frequenti nelle sue opere sono i riferimenti ai teatri, alla scrittura dei testi e al loro allestimento. Antonia Lezza conclude la sua disamina, attenta e documentata, con le parole di Chantal Thomas: "Le Théâtre est pour Casanova un horizon naturel". Nanni Balestrini e Gian Paolo Renello hanno voluto creare, invece, un ultimo viaggio casanoviano: *L'ultima fuga*, utilizzando la *Storia della mia vita* come fonte, affidandosi alle stesse parole dell'autore. Nell'*Altro Casanova*, Gian Paolo Renello ritiene che la chiave interpretativa dell'esistenza di Casanova sia il distacco, la distanza, essi vanno intesi come elementi dirompenti della sua personalità.

Un sentimento di lacerazione pervade questa scrittura, incisiva e lapidaria, protesa alla ricerca del significato profondo dell'esistenza. Gian Paolo Renello, sul filo di una fervida immaginazione creativa, affida a delle lettere nostalgiche alcune riflessioni profonde dell'autore. Solo e dimenticato, Casanova in queste pagine si racconta, dando ascolto alla pluralità dei suoi *io* che convivono in lui, per comunicarci l'assenza e un "silenzio di cosa" di questo viaggio "à rebours".

In un attimo di smarrimento, il ricordo lo lega a momenti di grandezza e di follia, ma un vuoto infinito confonde "il suo fantasma" con la paura del nulla. Infine, Casanova ri/vive con due inediti in italiano, uno con *Delle passioni* (Introduzione, trascrizione e nota di Federico Di Trocchio) e l'altro *Sulla lingua francese. Perché ella sia diventata quasi generale, s'ella meriti d'esserlo, se tale sarà sempre* (Introduzione, trascrizione e note di Gius Gargiulo). Casanova nel primo inedito indaga sulla natura delle passioni che "sembrò di tanta utilità a' filosofi, che un gran numero d'essi si applicò con somma attenzione ad internarsi per iscoprirla in incognite regioni, nelle quali si scruttinarono essi i movimenti dell'animo umano, e per così dire, analizzarono il sentimento". Nelle passioni, secondo Casanova, c'è un coacervo di sentimenti diversi; la forza dell'istinto è, però, la più

doviziosa delle risorse e la ragione è la sua regolatrice. Le passioni e le azioni umane sono soggette ad un continuo cangiamento, perché la natura dell'uomo è mutevole ed incostante. Il desiderio del piacere è determinante per l'origine e lo sviluppo delle passioni; "quest'impulsione" contribuisce al raggiungimento della felicità, ma l'ambizione, il coraggio, la generosità e il piacere di stare insieme con gli altri rendono la vita meno penosa. Poi passa all'esame della "facoltà di rappresentarci gli oggetti lontani" attraverso l'immaginazione e la memoria. Gli uomini più "appassionati" sono quelli più ricchi d'immaginazione, perché riescono a cogliere anche le "esistenze astratte" e questo "modo di eccitare le passioni è d'un uso più esteso di quello che ha bisogno della presenza degli oggetti reali".

L'istinto, per Casanova, è voluttà e anch'esso contribuisce alla felicità meramente naturale dell'uomo; le passioni, inoltre, diventano anche un mezzo di elevazione morale: "non vi sarebbe senz'esse né virtù, né ingegno, senz'esse il mondo morale rassombrerebbe a que' gelati climi del settentrione, nelli quali la distanza dal vivifico calore del sole getta la natura in una trista languidezza, ed in una fredda inazione". Nel secondo inedito, Gius Gargiulo, opportunamente, rileva la nota predilezione di Casanova per la lingua francese e l'importanza politica, culturale ed economica della Francia nell'Europa del Settecento. La chiarezza, l'armonia e l'essenzialità di questa lingua veicolano, in modo efficace, il pensiero attraverso la concisione e l'organicità. La metafora diventa per la lingua francese un superfluo travestimento che simula la realtà; la lingua, per Casanova, deve fare affidamento soprattutto sulla simmetria, sull'ordine e sul buon gusto e "dobbiamo collocarla nella necessaria perfezione dell'anima nostra; e qui entriamo nella metafisica ne' profondi abissi, della quale la mente nostra deve sempre temer periglioso l'immergersi".

Questo breve saggio è stato scritto in italiano da Casanova, poco prima della morte, ed è stato tradotto e pubblicato in francese da Jean-Baptiste Para. Annunziata Acanfora chiude il volume con un'accurata bibliografia generale, che comprende opere critiche che vanno dall'inizio degli anni Novanta al Duemila; questa bibliografia offre al lettore una visione complessiva delle recenti pubblicazioni internazionali su Casanova; anche la produzione multimediale non è stata trascurata ed è stata curata da Mariolina Romanucci.

I PAESI DI CAMPAILLA

I paesi in cui sono nato, un libro di Sergio Campailla¹ che raccoglie una fitta serie di scritti sparsi in un arco cronologico fra gli anni settanta e i nostri giorni su scrittori fra i quali un Kafka, un Proust, un Dostoevskij, un Tolstòj, un Cechov, un Bellow per citarne solo alcuni di un lunga sequenza comprendente anche nomi meno conosciuti dal grande pubblico e però sempre altamente significativi e non certo sacrificati a una pregiudiziale gerarchia di quadri, filosofi, come un Nietzsche, o scrittori filosofi, come un Camus, psicologi e critici dell'arte ovverosia i Freud, i Kris e i Kurz, si inserisce con un carattere tutto suo di struttura e "forma interna" entro un genere di elaborazione saggistica atto a valorizzare le risorse così della scrittura letteraria e narrativa come dell'impegno critico e filosofico. Tuttavia la parentela col modello forma-saggio il cui carattere di erraticità e parzialità corrisponde in ultima istanza alla crisi dei modelli epistemologici totalizzanti è solo uno dei molteplici aspetti che possono illustrare il senso di questa silloge, senso di una visione del mondo prospettica e insieme particolareggiata, intinto d'attualità per contenuti e impegno militante e pur intriso di una classicità formale per trasparenza e armonia stilistica, per compostezza di dettato e misura di proporzioni.

Che l'unità esterna del libro si saldi con una unità interna è indizio il collegarsi fra loro delle sue componenti fondamentali sul piano di una geografia intesa come realtà naturale, storica, antropologica ma anche come contesto di una situazione esistenziale e di autocoscienza culturale espressa nell'opera degli scrittori. C'è un allargamento ulteriore, se si vuole, del già eterogeneo statuto disciplinare attribuibile alla geografia come scienza e già tentato, in ambito umanistico, da un settore della cultura italiana interessato alla geografia e alla storia della letteratura italiana a cominciare dal Dionisotti, con la precisazione tuttavia che in questo caso l'interazione fra spazio e tempo riguarda soprattutto, nella distribuzione su un "atlante" planetario, l'intreccio, sotto il riguardo sia genetico sia fenomenologico, dei dati costitutivi di isolate esperienze formative e di scrittura creativa e con l'aggiunta che tale distribuzione corrisponde a un criterio selettivo unitario per categorie critico-culturali omogenee a un'autobiografia in-

¹ S. CAMPAILLA, *I paesi in cui sono nato*, Napoli, ESI, 2002.

teriore sottintesa dal saggista. Proprio l'incidenza, nello spazio della critica, di questa autobiografia interiore che non può prescindere, superando il *cliché* esangue d'una mera "storia dell'anima", dagli eventi traumatici dell'esistenza reale, feconda un *cliché* interpretativo che non esclude, anzi esalta, la considerazione del profilo biografico nell'analisi delle individualità letterarie degli autori prescelti. Si tratta di un biografismo mai, però, deterministico, sempre in sospenso sull'enigma dell'esistenza, enigma confermato dalla misteriosità di lati oscuri del "sottosuolo" interiore come nel caso di un Dostoevskij o di un Kafka, o dalla relatività di informazione che i dati della cronaca biografica in sé presi possono fornire al ritratto di un Proust.

Nascere in vari paesi, come recita il titolo, significa superare l'entità spaziale in un radicamento che diventa tale per elezione, transvalutare insomma l'origine in scelta, e scelta della propria identità come valorizzazione, nel presente, di un passato stratificato per formazione e progressivo allargamento d'orizzonti, attratto da un'identità multipla.

Un filo geografico così realisticamente e metaforicamente significativo congiunge l'insieme dei pezzi di formato minore dal titolo «Atlante di letture», consistente in una carrellata di autori, a quattro capitoli di impianto teorico e critico generale più ispirati ad una, per così dire, geografia trascendentale. Il primo di questi saggi verte su rapporti fra ebraismo e letteratura portati a simboleggiare, attraverso uno scavo nella condizione storica psicologica ed esistenziale dell'ebreo, una condizione universale umana il cui *identikit* è accostato per certi aspetti all'*identikit* stesso della letteratura nella illimitata sottesa geografia dell'immaginario e dell'"oltre". Il secondo studia la realtà dell'uomo europeo alle soglie del terzo millennio tragiurata alla luce di spunti di analisi e di progettazione che richiedono, col sussidio di una mappa geografica continentale e planetaria, livelli di indagine storica, di filosofia della storia, di analisi politica. Il terzo indugia sulla varietà e insieme complessiva unitarietà d'immagine, in virtù dello spessore storico dei richiami, delle vestigia locali e regionali che costituiscono il fascino mondiale dell'Italia. Il quarto, il più apparentemente connesso col vissuto personale del saggista e il suo *iter* di scrittore, è dedicato al mito della letteratura in uno sguardo sempre attento alle aree culturali e ai mondi simbolici che le attualizzano nella fantasia della scrittura.

Essendo il libro articolato in tal modo è comprensibile che vi esercitino una peculiare suggestione gli aspetti iconografici dell'esperienza letteraria funzionali ad una rappresentatività dei rapporti fra lo scrittore esa-

minato e la scena reale in cui egli ha operato e nello stesso tempo al sondaggio di quegli snodi ideativi e compositivi che permettono lo slargarsi delle scritture da confini meramente illustrativi. Ne deriva che un'attenzione costante ai processi dell'immaginazione e un implicito problematismo circa il ruolo giocato dall'immagine nella dinamica creativa fermenti in tanti approcci critici di Campailla. Né ci si limita a un immaginario esclusivamente desumibile dagli scritti quando apporti esterni, ad esempio disegni o fotografie, possono aiutare ad entrare all'interno di ciò che è consegnato alla scrittura. L'immagine di un Freud, o quella di un Kafka in margine a documenti fotografici, si prestano per ciò che non hanno di meramente fotografico collocandosi fra testo e interpretazione, indizio psicologico e cornice storica, insinuando una polivalenza di allusioni che lo sguardo attirato del saggista asseconda con attiva complicità. Una complicità con Kafka ci fa pensare che Campailla eleggerà certamente, fra i suoi paesi d'elezione, una certa Praga visualizzata attraverso un immaginario che non è copia del paese reale e pur da questo trae i motivi che legittimano il senso più autentico e vero, universale, della propria attendibilità.

Una geografia policentrica fa da fondale a questo libro, che, nella misura in cui diventa "figura", implica soprattutto un piano specifico di riferimenti insieme esistenziali e pragmatici al quale è legata l'attività di Campailla nella genesi e nella fenomenologia del suo lavoro creativo² ove ha posto rilevante, di massima visibilità in *Romanzo americano* ed emergente in tanti altri suoi testi narrativi, il viaggio, movimento nello spazio ma anche esperienza conoscitiva e coscienziale del limite trasceso ed aspirazione sempre rinnovabile a trascenderlo conformemente a un conoscere come interrogarsi, in una ironia perpetua come aggiramento dell'apparente, in una sollecitazione della memoria personale e storica come percorso della mente verso le radici della quotidianità sepolte nel passato fra incroci di culture e di generazioni. In questa memoria vige non tanto o non solo una dinamica di regressione psicologica e mitica, ma l'influenza di modelli culturali evocanti esperienze forti di esilio e di ritorno nella direzione d'un futuro vagheggiato tra utopia e realtà secondo l'alternativa di presenza e assenza della dimora isolana interiorizzata dall'intellettuale siciliano o il richiamo della *Heimat* vivo presso la cultura ebraica. In riferimento all'ebraismo, che in un Singer, legato alla scrittura in yiddish,

² Per uno studio complessivo sulla narrativa di Campailla rimando a R. SALSANO, *Sicilia e mondo nella narrativa di Sergio Campailla*, Roma, Bulzoni, 2001.

mostra la sua *facies* più compatta, si veda il saggio su Canetti, uno fra i più intensi per partecipazione intellettuale ed emotiva ai temi trattati, ove lo stesso *côté* ebraico è visto scindersi in diverse ascendenze di appartenenza per riunificarsi nello sbocco corale di diverse identità, quasi in un superamento della condizione frammentaria e sperduta.

Ma si affacciano, pur lateralmente e non svolti nei termini di un preciso inserimento nella specificità del dibattito, ulteriori motivi che pongono a raffronto, da varie angolazioni, *I paesi in cui sono nato* con temi d'attualità della cultura contemporanea. Voglio dire che se un policentrismo culturale ed estetico è la prospettiva del postmoderno, questo libro perviene a un policentrismo, a suo modo. Esso lo radica in una storicità fuori di quella dialettica oggettiva che anche il postmoderno elude, ma con marcato rilievo dell'esistenza e dell'identità autocosciente delle manifestazioni letterarie e dunque, però, in una prospettiva che recupera forti profili intenzionali autonomi all'interno di una elaborazione non concepita come mescolanza a freddo di codici e di alchimie formali. Così alla predilezione per il "doppio codice" del postmoderno si può sostituire, nella valorizzazione distintiva della personalità, la predilezione a individuare controcodici (ricordo che *Controcodice* è il titolo d'una recente raccolta di saggi di Campailla³) mediante i quali la scrittura sia saggia nel liberarsi dalla ripetitività del già detto o del già visto più che nel contaminarsi con essi, ferma restando la valenza fondamentalmente linguistica, comunicativo-sociale oltre che stilistica, di certe posizioni epistemologiche ormai non più totalizzanti, come deduciamo dal seguente giudizio in margine allo studio su Canetti: "La problematicità irresolubile del reale è, innanzi tutto, una questione di intelligenza del linguaggio in cui volta per volta si esprime"⁴.

Né manca, all'obiettivo del critico saggista, il modo specifico della comunicazione, così rilevante ai nostri giorni. Sintomatico quanto si osserva in un pezzo su Blixen, datato 1986, dunque centralmente ascrivibile a quel decennio degli anni ottanta in cui in Italia si afferma definitivamente il "postmoderno": "Rimango sul tangibile suolo terrestre: per esempio, meriterebbe attenzione... la straordinaria *audience* riscossa da lungometraggi sulle figure di Marco Polo... e di Cristoforo Colombo..."⁵. Ma un modo di rapporto col pubblico come il qui menzionato può ritrovare, nell'otti-

³ Per una interpretazione di questi saggi rimando a Roberto Salsano, *Codici e messaggi letterari in «Controcodice» di Sergio Campailla*, in «Campi immaginabili», 2001, n. 2, pp. 118- 134.

⁴ Campailla, *op. cit.* p. 63.

⁵ *Ivi*, p. 55.

ca del saggista, la sua funzione positiva proprio nel suo opporsi a quella omologazione che “contribuisce a determinare la decadenza del linguaggio narrativo e verbale”⁶. Non si può negare, poi, che l’immaginario dal quale è più captato Campailla tende ad una larghezza d’orizzonti culturali e ad una partecipazione individuale alla sua costituzione ben diverse da quelle che può sollecitare il sistema odierno dell’informatica e della pubblicità nel segno di un’universalità allineata al consumismo e di una individualità estemporanea, priva di riferimenti al trascendente e alla memoria storica. Si tratta di un immaginario richiamante radici della letteratura e dell’arte quali hanno messo allo scoperto due grandi ceppi culturali che hanno agito nel *background* della narrativa e della critica di Campailla come ben traspare dalla stessa scelta degli autori studiati: quello della *Mitteleuropa*, quello della tradizione ebraica, entrambi animati da una critica dell’esistente avviata da un punto di vista che affonda da un lato nella psicologia del profondo, dall’altro nella *Weltanschauung* di chi si pone sul versante della negazione, e quindi nell’alternativa nei confronti del mondo propria di un pensiero refrattario alla oggettività delle sintesi razionali. Il modello di universalità che filtra l’angolazione critico saggistica delle pagine di *I paesi in cui sono nato* è sulla falsariga, proprio, di questo modello di un’universalità non comparabile con quella dei sistemi idealistici.

Una volta esclusa la sintesi aprioristica e dialettica dell’idealismo ottocentesco (in convergenza con il *côté* filosofico che accoglie un Nietzsche schopenhaueriano, rappresentante del pensiero “inattuale” - ed anche, aggiungo, antesignano, in parte, insieme ad un Heidegger, del “pensiero debole” e dunque di certi presupposti filosofici del postmoderno) non solo di quello di matrice hegeliana ma anche di quello più attento ai momenti individualizzanti della distinzione, come mostra il deciso contrapporsi del critico all’estetica crociana in nome di un “..bisogno...di storia, di concretezza, di corpo...”⁷, il dialogo fra le culture e le esperienze è portato a configurarsi piuttosto come rapporto di posizione con l’“altro”, o come differenza, che come assimilazione, anche se Campailla non rinuncia all’ipotesi di orizzonti onnicomprensivi di cultura nei quali, analogamente alla fenomenologia della condizione ebraica, un legame con l’origine trascenda l’esperienza della diversità e della lontananza.

È indubitabile che un forte sentimento di legami concreti con una terra e con un’origine ha immerso il saggista nel più vissuto dei reali. Chi

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ivi*, p. 29.

intitola il libro *I paesi in cui sono nato* è il medesimo il quale, dichiarando: "...vivere ogni giorno e ogni notte in Sicilia ed entrare nel mondo dell'immaginario per me è stato tutt'uno"⁸, rivela un rapporto con la regione geografica tanto viscerale quanto trasfigurativo⁹. La frase annota il primo sorgere dell'ispirazione letteraria e riferisce un momento decisivo della biografia interiore al tempo dell'emigrazione in Sicilia, focalizzato dal romanzo giovanile *Una stagione in Sicilia*, un mondo naturale e sociale che rappresenta le "radici" e pur segnacolo, per l'apprendista scrittore, di una impensata identità¹⁰. Nella segnalazione dell'evento, estasiante e traumatico quanto può esserlo un ritrovarsi per rilanciarsi, l'autobiografia storica sembra confondersi con l'evocazione di un destino. Anche per questo siamo indotti a pensare che l'adolescenziale scoperta siciliana, nel fervore euristico che la anima, sia incunabolo di quella intuizione, sottesa in filigrana alla disposizione critica e saggistica di tutto il libro, del non consolidarsi dell'identità se non nella disponibilità all'avventura intellettuale ed umana del soggetto, cioè in una sospensione tra passato e futuro che esalta il presente e lo iscrive, finalisticamente, in una sintesi dei due termini dentro la cornice del progetto. Il motivo del viaggio può collegarsi, allora, nei casi più accentuati dello smarrimento dell'"identico" come modello determinato e concluso di esperienza, al motivo non solo del viaggio, ma del viaggio nel labirinto. È da qui che può estrarsi il tema di un esistenzialismo laico, non fideistico, e tuttavia non rinunciatario, attivo, il quale, credo, sia in sintonia con certi paradigmi sia ideologici sia inventivi presenti nella poetica dello scrittore.

Abitare nel labirinto con l'impegno totale della propria personalità di scrittore induce a una conferma, convalidata dal radicamento e dalla continuità propri d'ogni abitazione, che sia nell'orizzonte più generale dell'esistere sia in quello, specifico, della letteratura e dell'arte, non può indicarsi una meta prefissata e definitiva che abolisca il labirinto additando una direzione univoca al viaggio, pur senza che da ciò scaturisca la convenienza della stasi, dell'abbandono rassegnato alla precaria limitazione d'una vita contenta di sé.

⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹ Per un rapporto tra narrativa e critica in Campailla a partire dal ruolo del vissuto siciliano, rimando a R. SALSANO, *Sicilia e mondo in margine a Campailla saggista: la leggenda di Empedocle*, in *Sicilia e mondo...* cit., pp. 175-185.

¹⁰ Sui problemi del rapporto fra identità e scrittura nel primo romanzo di Campailla rimando a R. SALSANO, *Il personaggio fra ambiente e "formazione"* in *Una stagione in Sicilia*, in *Sicilia e mondo*, cit., pp. 15-23.

Il labirinto, mi sembra opportuno notare, è la proiezione di un archetipo dell'immaginario collettivo sopranazionale e sovratemporale nel quale s'incarna uno dei più notevoli miti dell'umanità e come tale implica una *reductio ad unum* della variabilità dell'esperienza. Mito è in qualche modo stabilità, senso definitivo dato allo scorrere della molteplicità. Lo scrittore, dunque, anche confortato dall'universalità di questo simbolo di uno spazio conoscitivo sempre sfuggente e sempre rincorso, può abitare nel labirinto come in una casa conciliando ossimoricamente *status* e provvisorietà quasi allo stesso modo che, secondo la metafora espressiva, può nascere nei più vari paesi.

Campailla, in conclusione, attratto dal labirinto o dall'ipogeo (variante simbolica, quest'ultima, del labirinto, caratterizzata da connotati psicologici ed assiologici particolari per il suo disporsi in verticale), aggirandosi tra l'esperienza quotidiana assimilata e trasfigurata dall'immaginario soggettivo che isola dalla realtà, nega, come che sia, lo *status quo* e apre un ventaglio infinito di prospettive, da un lato, e una realtà del profondo, archetipica, al di qua delle vie tortuose imboccate dal romanzo esistenziale nell'esplorare il mondo *sub specie litteraria*, dall'altro lato, ci rappresenta questa possibilità di perpetuare, "abitandola", una condizione cardine dell'esistenza, d'un'esistenza in quanto tale e d'un'esistenza storica che ha smarrito certezze, comunque oscillante fra il nulla e il tutto, proiettata in figura di simboli e di invenzioni in quel miraggio spaziotemporale che il *transfert* della scrittura, viaggio essa stessa, su un varco abissale, tra il medesimo e l'altro, e la sicilianità intesa nella sua secolare capacità di rappresentare l'umano in forme insieme relative e assolute, offrono come un paesaggio illusorio ed ipotetico, ma vivo e palpitante, allo sguardo del critico e del narratore.

ROBERTO SALSANO

CROCE E GENTILE A CONFRONTO

Profonda scrutatrice e studiosa esemplare del complesso e poliedrico mondo crociano, Emma Giammattei ci offre nel suo ultimo lavoro¹ uno scandaglio articolato dei rapporti esistenti tra la scrittura e le coordinate teorico-critiche che la sostengono, anche e soprattutto nel raffronto Croce-Gentile, dimostrando come talvolta alcune delle originali espressioni utilizzate dal filosofo di Castelvetro risulti mutuate da segmenti frastici generati dall'intuizione crociana, con l'annessione solo successiva di valenze tipiche del linguaggio gentiliano.

Il suggestivo titolo, simbolo di unione tra culture lontane, desunto da *Le ere immaginarie* di J. Lezama Lima, sintetizza "il confronto tra dispositivo modellizzante del paradigma culturale - la Biblioteca, appunto - e l'inafferrabile oltranza della vita - il Dragone -". Strutturato in due parti, il volume è composto da un numero complessivo di otto capitoli, più un'avvertenza e un'appendice in cui viene proposto un breve carteggio tra Roberto Longhi e Benedetto Croce riferito agli anni 1912-1942.

La Giammattei nell'interessante *Avvertenza* spiega che "*La Biblioteca e il Dragone* vuole ripercorrere, nella fraterna compagnia del lettore, il tratto più recente della storia di una idea assoluta di letteratura, che oggi sembra estinta. È il passaggio decisivo fra Otto e Novecento, verificato, in una prospettiva disciplinare necessariamente estesa, attraverso il rapporto fra Croce e Gentile. Il vantaggio è di poter seguire, per dir così, dall'alto di quel dialogo anticipatore e poi nel loro itinerario di *personae separatae*, il progressivo indebolimento - nell'affermarsi feroce della "società dello spettacolo" - della centralità della metafora letteraria, segnatamente dall'immaginazione narrativa che Croce aveva proiettato in prima istanza, nel 1893, nel concetto di storia".

La frantumazione del tempo - come elemento della nuova idealità letteraria novecentesca - è il fulcro intorno al quale ruota la prima parte del libro. Un tempo parcellizzato che interagisce con i luoghi della storia e dello storicismo è dalla Giammattei studiato nei suoi mille risvolti, ricomposto negli innumerevoli rivoli che specificano il delicato momen-

¹ E. GIAMMATTEI, *La biblioteca e il Dragone. Croce, Gentile e la letteratura*, Napoli, Edizione Scientifica, 2001, pp. 308.

to di transizione tra l'identità ottocentesca e il più frastagliato panorama letterario del Novecento. La ricostruzione viene realizzata con particolare acume critico e rigore metodologico, riuscendo così a mitigare il disagio del lettore il quale - di fronte ad un mondo letterario minuziosamente segmentato - vede continuamente delusi i suoi "orizzonti d'attesa".² Il livello esegetico è sostenuto da una raffinata erudizione e acribia, consentendo l'attraversamento dell'esperienza critica in modo paradigmatico, tanto da rendere chiare le molteplici tendenze sottese all'idea di letteratura.

Il rapporto Croce-Gentile è rivisitato attraverso la genesi dell'idealismo della fine dell'Ottocento, le contrapposizioni alla cultura positivista, gli elementi dottrinali delle riviste del primo Novecento, i postulati della filologia, della filosofia, della storia. All'interno del testo continui sono anche i riferimenti ai fondamenti teorici della critica artistica, ai criteri estetico-metodologici della disamina marxista, alle categorie sociologiche, alla teoria della critica della società generata dalla Scuola di Francoforte, alla circolare visione di Croce della storia - con il recupero dello storicismo desanctisiano e le aperture verso il neo-storicismo di Stephen Greenblatt -, alle teorie della critica formalistica, strutturalistica e semiotica. Una complessa ermeneutica vive, pertanto, nella *Biblioteca e il Dragone*, strumento veramente prezioso per chiunque voglia meglio comprendere i nessi critico-estetici alla base delle metodologie crociane e gentiliane.

Nel volume troviamo ricostituiti il concetto di letteratura e di critica letteraria, mediante un paziente quanto pregevole lavoro di incastri intertestuali che finiscono per esplorare in lungo e in largo l'intera produzione di Benedetto Croce, osservata sempre con angoli visuali pludirezionali. Allo stesso modo, la centralità che assume nel commento critico di Emma Giammattei il carteggio fra Croce e Gentile delinea i percorsi interni delle "discussioni intorno all'estetica e alla critica", restituendoci un Croce vivo e partecipe testimone della vita intellettuale del suo tempo, così come l'autore desiderava (basta leggere alcune pagine del *Contributo alla critica di me stesso*).

Un libro, *La Biblioteca e il Dragone*, che si propone - in definitiva - come una riflessione complessiva sul rapporto Croce-Gentile, disciplinando una serie di teorie dettate da posizioni di parte (che - a secondo dei periodi - hanno visto il prevalere di alcune interpretazioni fondamentalmente ide-

² Restringendo la distanza estetica, come viene definita da Hans Robert Jauss, ovvero lo scarto esistente tra la scrittura di un autore e l'orizzonte d'attesa dei lettori. Cfr. P. V. ZIMA, *Manuale di sociocritica*, Napoli, Dick Peerson, 1986, p. 255.

ologiche), riducendone le opposizioni. Nel ripensamento del sistema di pensiero dei due scrittori-filosofi, si scandagliano inoltre i prodotti dell'estetismo, anch'essi soggetti, insieme all'arte che ambisce a diventare autonoma (come direbbe Adorno), al vaglio della storicità. La Giammattei, pertanto, scompaginando le consuete ed anguste linee demarcatorie, suggerisce - in particolare nella prima parte del libro - una lettura a tutto tondo dei diversi orientamenti dell'ultimo periodo dell'Ottocento e dei primi decenni del secolo scorso, facendo dialetticamente interagire culture radicali, elementi critici e ideologici, specificità linguistiche e modelli di comunicazione di massa, formule saggistiche e schemi politico-retorici, interpretazioni di simboli e allegorie lasciando intravedere sullo sfondo le sovrastrutture di pensiero che tali processi hanno generato. Il tentativo - a mio avviso pienamente riuscito - è quello di offrire una lettura critica capace di avvicinarsi il più possibile ad un "contenuto di verità", da cui fuoriesce con nitidezza la grande statura intellettuale dell'autore napoletano, aperto anche alle più moderne istanze del pensiero europeo.

Nella seconda parte del volume sono ricuciti in maniera puntuale i legami di Benedetto Croce con Vittorio Imbriani, Giovanni Prezzolini, Roberto Longhi, Ernst Bloch mediante l'analisi dello scambio epistolare, sostanzialmente ritenuto vicino al registro della prosa critica. Né meno interessante risulta il saggio posto in chiusura del libro dedicato a *Croce scrittore ed editore di lettere*. L'intera sezione si rivela ricca di numerose informazioni, mettendo in primo piano gli interessi bibliografici di Croce, la curiosità per i miti, il riutilizzo "dei testi imbrianeschi", il piacere della citazione, il rapporto sommerso con i propri maestri, con l'hegelismo napoletano, il confronto tra la sua rivista («Critica») e «La Voce» diretta da Prezzolini, l'attenzione all'uso verbale e ai significati delle parole scelte come "insegne lessicali" di una battaglia tesa a modificare la realtà, fuori da rigide ideologie.

Il tutto raccontato con una perizia che lascia affabulato il lettore, cui generosamente si dona una ricchezza di collegamenti - e di spunti esegetici di notevole fattura - che testimoniano la vastità delle conoscenze dell'autrice e la sapienza nell'aver saputo cogliere la portata dei comportamenti linguistici che da elemento privato, da un aspetto impressivo dello stile, si elevano fino a raggiungere i livelli di una storia o meglio ancora di un'ideologia letteraria. Da essa sarà successivamente possibile ricavare una più articolata cognizione di una determinata situazione storica o sociale.

Lavori così variamente strutturati intorno ad unico tema confermano l'importanza di un procedimento d'indagine che cerca di definire - par-

tendo dai testi - le matrici che sostengono gli elementi interni di un'opera letteraria o, come nel nostro caso, critica, attraversandola per ampiezza e profondità nelle più svariate direzioni, risultando illuminante nelle proposte esplicative e interpretative. Testimonianza fondamentale, quindi, quella della Giammattei, nonché contributo indispensabile per l'accrescimento dottrinale e gnoseologico - anche perché documenta l'indiscussa utilità di competenze solidamente costruite nel tempo -, nell'anno delle celebrazioni per il cinquantenario della morte di Benedetto Croce.

LUIGI MONTELLA

A. GRANESE, *Sterminare eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento*, Salerno, Edisud, 2002.

Il titolo del testo di Alberto Granese viene fuori dalla combinazione di due sintagmi vichiani: “*sterminata antichità*” (*Scienza Nuova* [1774], capov. 45) e “*giacenti eredità*” (ivi, capov. 1036) e nasce dal preciso intento di valorizzare, com'è giusto che sia, la ricchissima cultura del Mezzogiorno d'Italia nel periodo che va dal Cinquecento al Settecento.

Ne vengono fuori figure interessantissime, inserite nei momenti cruciali della cultura meridionale e, grazie al lavoro scientifico dello studioso, attraverso scrupolose indagini testuali, è possibile scoprire la vera identità dei personaggi, comprensibile solo se inserita in quel preciso quadro storico che l'autore analizza in maniera sistematica.

Il saggio, strutturato in otto ampi capitoli, contiene, infatti, non solo l'analisi di alcune opere di autori meridionali, ma un accurato ed approfondito esame storico al fine di consentire una corretta interpretazione.

L'esperienza umana e la formazione degli intellettuali cui l'autore fa riferimento, consentono alcune riflessioni sugli aspetti più significativi di quest'epoca. È il caso di Masuccio Salernitano che, nel *Novellino*, rievoca nostalgicamente un periodo ritenuto splendido, ma tramontato per sempre, a cui fanno da controcanto i versi di Pomponio Gaurico, con le sue *Elegie*, nell'ultima delle quali augura a Ferrante Sanseverino “di sollevarsi sull'umana

mediocrità e di conseguire, insieme con il poeta stesso, l'immortalità”.

Nel saggio, allora, esaminando le elegie di Pomponio, si afferma, con la sua morte, la chiusura, a Napoli, della stagione umanistica che aveva visto sorgere personalità di grande spicco intellettuale e morale per le quali, però, è bene, secondo lo studioso, operare una netta distinzione nelle opere. Per tutto il XVI secolo, infatti, chiarisce Granese, spesso le varie personalità non svolsero un'attività prevalentemente letteraria; è stato perciò necessario all'autore operare una sorta di selezione tra gli scritti squisitamente letterari e quelli di altro tipo, per evitare che “il fatto letterario” fosse “assorbito da questi ultimi fino a scomparire del tutto”.

Il criterio adottato è, perciò, quello di affidarsi esclusivamente alle date di pubblicazione delle opere e non ai dati anagrafici, spesso incerti.

Nel secolo XVII, in una Salerno sconvolta dal potere spagnolo, e sicuramente subalterna alla centralità di Napoli, viene dato rilievo agli avvenimenti storici, alla descrizione dei luoghi di culto o delle ricorrenze religiose. Ed è a questo punto che lo studioso analizza le opere di due autori quali Fabrizio Pinto, autore di scritti “spesso citati, ma non focalizzati con un'approfondita lettura” e Antonio Mazza, “la cui opera” non è stata mai “veramente considerata nel suo insieme”. Una non trascurabile vocazione poetica ebbe poi, asserisce Granese, Tommaso Gaudiosi, autore de *L'Arpa poetica* in cui l'uso di giochi metaforici, la scelta del metro e del lessico, lo avvicinano alle liriche dei poeti marinisti.

Lo studioso, inoltre, ben rileva la posizione singolare della complessa personalità di Vico; da una parte completamente immerso nella cultura del tempo, dall'altra pensatore solitario che, intuendo l'importanza dell'immaginazione creativa nell'uomo, ne anticipa i temi attuali del "nuovo umanesimo".

Da non sottovalutare è l'opera di Francesco Mario Pagano che riconosce al teatro la peculiarità di essere "scuola di un popolo", motivo per cui, nella sua produzione, un posto di non poco rilievo spetta alla tragedia degli *Esuli Tebani*. Granese, inoltre, analizza parallelamente alla tragedia i *Saggi politici*, un'altra opera di Pagano di impostazione teorica, ritenendo l'accostamento indispensabile per comprendere "il primato politico" di questa tragedia, "primato", tra l'altro, sostenuto anche dal Quondam. Granese ritiene, insomma, che negli *Esuli Tebani* Pagano, sfuggendo alla censura che avrebbe rischiato con i *Saggi*, e trovando uno sbocco nella "finzione teatrale", abbia potuto anticipare sulla scena quella "rivoluzione vera che si sarebbe tragicamente compiuta in uno spazio più ampio e reale, quello vissuto da un popolo intero", quella rivoluzione per la quale lui stesso, nel 1799 fu condotto al patibolo. E a lui, ritiene Granese, ben si addicono le parole estreme di Carone, protagonista degli *Esuli Tebani* che, salutando la vita, esprime il suo dolore per non aver saputo impedire la terribile violenza di quella nera procella.

Accanto a Pagano lo studioso cita anche un esule meridionale, il salernitano Matteo Angelo Galdi, costretto a fuggire da Napoli dopo la co-spirazione antiborbonica del 1794.

Evidenziando la sua intensa attività giornalistica, con la direzione del «Giornale de' patrioti d'Italia», Granese sostiene il carattere moderato del pensiero dell'autore, che segna, anche se solo apparentemente, un cambio di rotta nella seconda serie del «Giornale» e che corrisponde al periodo che succede il trattato di Campoformio. Granese, allora, ben analizza questo eventuale cambiamento del pensiero politico del Galdi esaminando anche la tesi del Themelly, il quale sostiene che per l'esule non si possa parlare di una vera e propria svolta di linea politica, ma piuttosto di "una necessaria autoregolamentazione dell'attività dei patrioti". Tale autoregolamentazione è, tra l'altro, oggetto del suo *Saggio d'istruzione pubblica rivoluzionaria*, opera nella quale ben si colloca "il discorso" *Delle vicende e della rigenerazione de' teatri* che individua, appunto, nel teatro, le potenzialità educative e morali adatte ad un popolo che voglia prepararsi all'attività rivoluzionaria. Questo è il motivo per cui, secondo Galdi, il teatro può sorgere solo in stati liberi, in stati cioè in cui i regimi tirannici non abbiano spazio per ridurli a manifestazioni servili e corrotte. Granese, però, ritiene che sia necessario distinguere il momento della stampa (1798), da quello della stesura manoscritta (1797) del "discorso" per comprendere fino in fondo il valore *Delle vicende e della rigenerazione de' teatri*, in quanto esso andrebbe collocato in un breve segmento cronologico nel quale la situazione politica della prima Cisalpina non era ancora così deteriorata, come invece accadrà alla fine del 1798 con la

soppressione della stampa democratica. Lo studioso, allora, riscopre proprio nella fiducia del Galdi nei confronti del “genio” della rivoluzione, la tensione morale dei suoi scritti, la cui scrittura si anima di quell’eloquenza “spartana” tipica degli scrittori giacobini.

Il saggio, poi, diviene decisamente più incalzante negli ultimi due capitoli nei quali l’autore rileva la delusione, la frustrazione e lo scontento degli esuli napoletani nella seconda Cisalpina.

Analizzando i *Platesi*, una tragedia di un esule napoletano, il calabrese Francesco Saverio Salfi, ne intravede, nella “fabula” drammatica, i terribili fatti napoletani del 1799. Alle parole di Ismene, Salfi affida il lamento per la sua patria:

Oh città desolata! Ad ogni passo
Misera me! Non veggio altro che orrore.

Ed è per questo, osserva acutamente Granese, che Salfi sente di voler compensare in qualche modo le frustrazioni dei suoi compatrioti, è come se volesse riscattare quelle morti atroci ed assurde. Nauclide, emblema di Ferdinando IV di Borbone, si uccide e in questa morte vuole anticipare l’annientamento del tiranno. È forse vero, però, che nella Napoli lacerata del tempo non c’è più posto per la “finzione teatrale”, bisogna esprimere i propri sentimenti in maniera più concitata, meno allegorica; ed è in questo contesto che Granese legge il *Rapporto al cittadino Carnet* di Francesco Lomonaco. Nel *Rapporto* l’autore, pur usando metafore, personificazioni e amplificazioni retoriche, sa guardare il fatto storico con “sapienza giuridica, lungimiranza politica e finezza psicologica”.

È proprio tra il *Rapporto* di Lomonaco e il *Saggio* di Cuoco che si inserisce l’altra tragedia di Salfi, *Pausania*, ispirata alle opere alfierane di libertà, che ha visto diverse stesure, fino a quella definitiva composta tra la primavera e l’estate del 1800. Nucleo della tragedia è il modo in cui Napoleone avrebbe potuto evitare le disgrazie di Pausania ritornando agli autentici principi rivoluzionari.

L’analisi attenta e profonda di Granese, però, lo conduce ad asserire che Salfi avrebbe concluso la sua *Pausania* diversamente rispetto a quanto abbiano fatto Tucidide e Cornelio Nepote, in cui il protagonista viene murato vivo nel tempio in cui si è rifugiato, per evitare che la morte del suo Pausania-Napoleone fosse semplicemente la morte di un traditore.

Salfi riconosce ancora nel Primo console una sorte di *Liberator*, dice Granese, e la sua tragedia vuole essere uno sprone ad un supremo sforzo di autocoscienza, segnando il ritorno della componente virtuosa della sua complessa personalità.

È in questa chiave che Granese legge il rimorso del suo Pausania che si uccide quando la madre, mostrandogli la spada di Platea, gli ricorda la mancata fedeltà al giuramento di difendere la libertà della patria.

“Proprio per questo, attraverso il meritato e richiesto castigo, il rimorso assume uno spessore tanto superiore al crimine commesso, da richiedere, attraverso il pentimento, la pietà e infine il perdono”:

Ma se in parte ammendar puote il delitto
Questo sangue ch’io verso, al nome mio
Perdoni almeno...

Patrizia Brillante

MARIA ROSSI GARGANO, *Quando si alza il vento di terra*, Angri, Centro Iniziative Culturali, 2002.

Con la recente pubblicazione del romanzo *Quando si alza il vento di terra*, Maria Rossi Gargano ha riscosso un ampio favore presso un variegato pubblico di lettori, generando un piccolo caso letterario, comprovato anche dal rapido esaurimento della prima tiratura di più di un migliaio di copie, alla quale seguirà presto una ristampa.

Evitando il pericolo di una narrazione intessuta di vaghi moduli cronachistici, l'autrice colloca la propria opera nello spazio letterario di intersezione di almeno due filoni narrativi. Il romanzo meridionalistico traccia le linee tematico-simboliche e le coordinate spazio-temporali all'interno delle quali prende forma un originale recupero memoriale-diaristico del passato, attraverso un'accorta strategia compositiva e affabulatoria. Una breve analisi dell'assetto linguistico generale del testo evidenzia in tal senso un intento ampiamente comunicativo: pur rivedendo alcuni *tópoi* stilistici e contenutistici del genere regionalistico, la Rossi Gargano non si cimenta in una trascrizione coloristica o filologicamente esasperata degli idiomatismi del *milieu* rappresentato. La soluzione formale alla base delle intenzioni narrative e descrittive è funzionale soprattutto alla messa a fuoco dell'esemplarità "testamentaria" di un *cunto*, la vicenda esistenziale delle popolane Luciella e Maria-Cecilia. Rispondenti al criterio dell'immediatezza divulgativa sono pertanto le carat-

teristiche della prosa della scrittrice: la naturalezza, la limpidezza e la facilità del dettato, derivanti dalla combinazione di scelte lessicali semplici ma precise di un italiano medio con una costruzione sintattica breve e lineare. Una sobria mimesi stilistica dei tratti espressivi tipici del parlato, circoscritta alle sequenze dialogate, è invece realizzata a diversi livelli. Conferisce vitalità e vivacità all'esigenza realistica della rappresentazione scenica una sintassi plasmata, senza forzature eccessive, su costrutti dialettali. Efficace è l'uso enfatico del pronome "espletivo", tipico della parlata campana (*Quella mamma l'aspetta*, Cap. I). Costante è nel vocativo – soprattutto, ma non solo nell'onomatica – la forma apocopata: *Luciè, Vicié, Giuvà, Ngiuli, mamma, commissà, marescià*. Frequente è, inoltre, il ricorso a tessere dialettali vive e spesso corpose, dalle quali si evince chiaramente l'appartenenza dei personaggi a una specifica dimensione sociale.

Nucleo originario della materia narrata è il "brogliaccio-diario" di Amelia-Luciella, dal quale il di lei figlio Mario Avosso ricava un "riassunto" delle vicende salienti della vita della madre. A partire da questa sorta di canovaccio, la narratrice-autrice ricostruisce in un articolato tessuto diegetico avvenimenti svoltisi tra il 1910 e il 1968. La storia di due donne, Luciella-Amelia e Maria-Cecilia, madre e figlia, entrambe "figlie della Madonna" e unite da un amore più forte del triplice *ius* (naturale, divino e positivo), senza nessun cedimento a un populismo o a un folklore narrativi di maniera, diventa paradigma simbolico-

esistenziale di una terra di sofferenza, il Sud, nella quale il riscatto degli oppressi appare una speranza remota, ma in qualche modo non negata, anche al di là dell'adesione a una prospettiva escatologico-religiosa ortodossa o convenzionale. Emerge infatti dalle pagine del romanzo il sentimento atavico e popolare di una religiosità dolente, non solo e non tanto elemento fideistico consolatorio, tramite di compensazione nell'aldilà del patire terreno, quanto piuttosto fattore antropologico integrante della civiltà rurale del Meridione, vivo anche nella frequente commistione del sacro e del profano (si pensi alla festa della "Madonna delle galline"). Si tratta di un immaginario religioso quasi "secolarizzato", sedimentato sino a sfiorare la catacresi nelle abitudini linguistiche dei parlanti, in un'espressività verbale figurata attinta senza filtri, come s'è accennato, a un ambito sofferente del divino. Nelle locuzioni gergali e proverbiali, nelle similitudini e nelle metafore istintive di Luciella e degli altri popolani si riflette il lascito di una storia millenaria di soprusi e di violenze patiti in silenzio, di lotte quotidiane per la sopravvivenza ancora affrontate da un mondo che si trasforma (e quelli del dopoguerra sono anni fondamentali, al di là delle contraddizioni irrisolte, per la questione meridionale) senza poter rinunciare del tutto al permanere delle tradizioni e dei valori del passato.

L'impianto romanzesco, funzionale nella sua linearità alla trattazione del soggetto "popolare", è caratterizzato da una preponderante coincidenza tra fabula e intreccio, esplicitata da chiare

e frequenti marche temporali, che alludono a uno svolgimento diaristico mimetizzato (solo negli ultimi capitoli i tempi della narrazione si dilatano notevolmente e si fa ricorso a sommari, a ellissi, a flash-back affidati alla tecnica "a incastro" delle missive incastornate nel vivo del narrato). In particolare, la fabula del romanzo (il "riassunto-canovaccio" di Mario Avosso) può essere vista come una specie di schematica trama teatrale, completa del tratteggio dei principali caratteri. A partire da quest'esile ossatura, tramite il ricorso a un referente extralinguistico vero (i luoghi, i personaggi, il contesto storico-sociale), l'autrice crea un effetto di realtà che rende credibile la *factio* letteraria. Non a caso, molte scene dialogate si svolgono in spazi ben definiti e circoscritti, palcoscenici sui quali avviene, anche a più riprese, la rappresentazione spesso corale o a più voci delle vicende: le strade, i cortili, i rioni, le botteghe, le stanze delle case o delle caserme, i campi degli sfollati, i mercati, le campagne, i vagoni dei treni. Riconducibile a una prospettiva *lato sensu* teatrale è anche il motivo tradizionale dello "sdoppiamento della persona", variamente affiorante nel romanzo per esprimere la dialettica tra un'identità "vera", ricercata, e un'identità "falsa", imposta dalla natura o dalle convenzioni e dalle leggi. Interessante appare la circostanza che spesso sia in un certo senso il fattore linguistico, elemento ordinatore del mondo, il veicolo di tale opposizione. Lo sdoppiamento dell'identità delle due protagoniste (e la possibilità stessa di un loro riscatto esistenziale) è evidente nei loro dupli-

ci antroponimi: Amelia-Luciella e Cecilia-Maria. Non a caso, la perfida madre naturale di Maria, personaggio-maschera statico, è sempre appellata univocamente “Creglia Laura”. Ancora, nel Cap. XIV si legge: *La sua* (di Luciella) *spina nel fianco, che la tormentava come un cilicio, era invece Maria, il cui pensiero non l'abbandonava mai*. Il termine “cilicio” rievoca con artificio paronomastico “Cecilia”, ossia il nome legale di battesimo di Maria: ciò che preoccupa Luciella è la doppia identità della figlia, causa del doloroso distacco. La consapevolezza dello sdoppiamento produce un effetto straniante: quasi in un procedimento teatrale di agnizione, Maria si scopre paradossalmente figlia naturale di una “matrigna” (la crudele Laura Creglia) e figlia adottiva di una “madre naturale” (la dolce Luciella). Senonché, la situazione di “riconoscimento” affettivo dell'identità del personaggio non approda ancora all'esito tradizionale di sciogliere positivamente la vicenda narrata. La presa di coscienza di Maria (e, di riflesso, di Luciella) infatti rischia di inceppare il meccanismo narrativo, producendo un vero e proprio *impasse*, ciò che viene prontamente segnalato dalla “sceneggiatrice-autrice” nell'intervento metanarrativo del Cap. XXII: *Erano come attori che, pur conoscendo la realtà, continuano la loro commedia di fantasia e di invenzione. Eppure Maria non era una cosa inventata[...]. La commedia della sua vita, in teatro, avrebbe ottenuto scarso successo; non c'erano abbastanza buffoni per essere comica e mancavano i morti per tramutarla in tragedia. La sua vita era soltanto banale: lei scappava e i carabinieri la cat-*

turavano [...]. Il “banale” (o, se si preferisce, il resoconto del quotidiano nella sua fattualità, il “vero per oggetto” della fabula cui dichiara di volersi attenere l'autrice) sembra minare la possibilità stessa di uno sviluppo dell'intreccio narrativo, evidenziando lo scarto tra realtà e rielaborazione letteraria: parallelamente ai personaggi, il romanzo *in fieri* è alla ricerca di un'identità, rivendica una propria dignità estetica, e sfugge nel contempo alla semplicistica e rigida dicotomia dei generi tradizionali (l'*aut aut* tragedia – commedia). Per evitare il corto circuito della scrittura, occorre un mutamento radicale, funzionale al verificarsi di una più profonda agnizione e affidato all'intervento di un *deus ex machina* impersonale, un colpo di scena che recida il nodo gordiano e apra il passo alla stesura della seconda parte del romanzo, un epilogo di soli sette capitoli a fronte dei ventidue della prima sezione. E infatti Creglia Laura e Maria-Cecilia partono per l'Irlanda prima e per l'Inghilterra poi. Maria non a caso si eclissa, scomparendo dalla superficie del narrato come personaggio agente sulla scena: diventa personaggio che riferisce di se stesso attraverso le proprie missive o personaggio raccontato dalle altre figure del romanzo. Per lei inizia una nuova vita: non rinnegherà il proprio passato e l'appartenenza culturale d'origine, ma perverrà attraverso le dolorose prove dell'esistenza all'acquisizione di una vitale autocoscienza, riconoscendosi finalmente nel proprio destino di donna del Sud (e infatti sposerà un altro meridionale, il siciliano Michele, non un inglese *sla-*

vato). Anche Luciella, dopo una vita di travagli e di risollevarimenti imbevuti di *lacrime amare* (Cap. XXIX), accetterà in modo non più irriflesso e istintivo la propria meridionalità, condizione esistenziale autentica, non meramente anagrafica, tragica e solare al tempo stesso, nella quale i fasti di un tempo mitico della memoria collettiva si riverberano sulle miserie del presente, quasi per esorcizzarle. Si comprenderà allora anche il valore simbolico del “vento di terra”, che non solo con struttura simmetrica apre e chiude il romanzo dandogli il titolo, ma scandisce i nodi congiunturali della storia nel corso dei vari capitoli. La comparsa del vento di terra è sempre accompagnata da un'accensione lirica della scrittura, indicatore stilistico di un valore semantico aggiuntivo. L'agente atmosferico diventa metafora dell'inesorabile fluire del tempo, che investe la storia degli uomini senza riuscire a cancellare la sofferenza del passato. Una sofferenza nella cui accettazione è, in definitiva, il senso della dignità umana, affidato alla memoria letteraria.

Alessandro Califano

VINCENZO BRACA, *Il Processus Criminalis e i Pronostici*, Introduzione e cura di Rosa Troiano, con uno scritto di Maria Luisa Nevola. Prefazione di Luigi Reina. Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

Inserito nella collana «Segnature», diretta da Augusto Placanica e Sebastiano Martelli il presente volume, curato da Rosa Troiano, segnala all'attenzione de-

gli studiosi una parte delle opere edite ed inedite dello scrittore salernitano Vincenzo Braca (secc. XVI–XVII), l'autore, com'è noto, più rappresentativo della tradizione della farsa *cavaiole*.

Nella prefazione Luigi Reina sottolinea opportunamente come tutta l'opera drammaturgica e letteraria di Braca si caratterizzi, “oltre che per la carica di dissacrante irriverenza”, “per l'alto grado di tensione anticlassicisti e per il trabordante sperimentalismo linguistico, cui la sorte non ha consentito, peraltro di potersi consolidare, rappresentandosi in estensione, anche per l'assenza totale di emuli o seguaci, come è invece accaduto altrove e per altri campioni” di plurilinguismo letterario e teatrale. Evidentemente l'identificazione del Braca con un genere fondamentalmente legato ad un consumo popolare ne limitava, forse, le possibilità di un “accredito letterario” che, solo più tardi, gli sono state riconosciute da Francesco Torraca, Benedetto Croce e, in tempi più vicini a noi, dalla meritevole opera di Achille Mango. Di quest'ultimo studioso si ricordano, infatti, i due tomi delle *Farse cavaiole* (Roma, Bulzoni, 1973), che contengono gran parte del ricco *corpus* brachiano conservato nei due manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli. Fuori però dalla pur corposa raccolta di Mango era rimasta una delle composizioni più notevoli dello scrittore, medico e giurista salernitano, il *Processus criminalis*, che l'attenta rivisitazione dei manoscritti compiuta da Rosa Troiano ha finalmente portato alla luce, accanto ai *Pronostici* e ad una lettera augurale, *Buonzegnale de l'anno 1614*.

Testo singolare, dal carattere dotto, il *Processus criminalis* ripropone, con punte di assoluta originalità, nella sua struttura da monologo recitativo in endecasillabi con rimalmezzo, l'antica forma poetica dello gliommero, "coltivata negli ambienti raffinati e colti della Napoli aragonese", rappresentati da Sannazaro e da P.J. De Jennaro.

Dileggiatore implacabile di Cava e dei suoi abitanti, Vincenzo Braca aveva cominciato presto a beffarsi non soltanto della presunta dabbenaggine di questi, com'era nella tradizione delle "cavaiole", ma anche e soprattutto delle più o meno comiche e sempre inconcludenti reazioni dei Cavesi alle sue satire sferzanti. Nel *Processus*, come nella maggior parte delle sue opere teatrali, il poeta sembra quasi che si diverta a rappresentare i Cavesi furenti contro di lui, tormentati dalla sua satira, preoccupati sempre e soltanto di difendersi dalle beffe di cui egli li faceva oggetto. Si assiste, così, alla rappresentazione parodistica di un mondo provinciale in cui il problema più importante pare che sia la fiera rivalità di prestigio con Salerno, alla quale Cava avrebbe voluto contendere il primato. A questo si aggiunge poi la presenza dell'autore nella farsa che, oltre ad avere una finzione puramente caricaturale e satirica, dà un ulteriore tocco di vivacità e movimento all'azione scenica, anche quando manca un vero e proprio intreccio.

Privo, infatti com'è, di una vera e propria azione drammatico-scenica, l'immaginario e burlesco *Processus* della città di Cava contro Braca, per le sue continue offese, prende la struttura di

una lettera che contiene il resoconto degli Atti, indirizzata ad un "Lustrissimo S(igno)re", non identificabile, che nel testo appare come un fiavoreggiatore potente al quale si chiede di prendere le distanze dalla congiura ordita da *Vrchetta*.

Sfilano così, nell'aula del tribunale, come sulla scena di un teatro, i nemici e gli amici dell'accusato, evocati con i loro brutti soprannomi: Messe' Vangialisto, Gialliseo, Patrasso, Cucurullo, Pierdivia, Nardiello, Vernauriello, Marc'Antonio de Moneca ecc. *Nardullus de civitate Cave* è il primo a deporre e a sfogarsi con una serie di epiteti ingiuriosi contro il traditore *Vrchetta*, diventato un nemico pubblico che "ad ogni luoco / ha puosto sango e fuoco dintò 'a Cava" (vv.90-91). Come dichiara anche *Raimundus de Solario* "Vraca ha recetato contra 'a Cava, / e che niente no' 'a prezzava ma decea / ca essa tenea cchiú ca non era / e laudava Nocera, ch' a 'o presente / se sa ch'è descendente cavaiola" (vv. 191-195). Ancor più pesanti sono le accuse del *dottor Vernauriello* che avanza la richiesta di condanna a morte del "ribelle", perché "cchiú bote ha dato stiento e cardacia â Cava co' a deceria e' e mascarate" (vv. 251-252).

Ma dopo l'istanza formale della richiesta di condanna vengono presentati gli argomenti della difesa e, a questo punto, tutta la "boria dottorale" sfoggiata viene sgonfiata dai testimoni a favore dell'accusato. *Marcus Antonius de Moneca*, "chillo che sape 'a croneca d' 'a Cava" (v. 442), afferma che Braca è un uomo onesto e saggio; tutte le sue disgrazie sono nate dalle farse re-

citare nel borgo cavese e, alla fine, nessuno ha ascoltato cose propriamente infamanti dette da lui. A far luce sulla vicenda è *Ioanni Ientili* perché “cum in etate senili careat suspitione / et capta informatione veniant acta / nulla alia copia extratta a processu / ad hoc ut puniatur de excessu iniuriarum / et etiam scripturarum compositione / in cavotico sermone dictus Braca. / Die septimo mensis february, / manu mei prefati notarii q(uod) supra, et cetera” (vv. 49 - 56).

Il Processus si rivela, dunque, come un giocoso sfoggio di cultura che, come giustamente rileva la studiosa, è reso evidente non soltanto dalle conoscenze tecnico-giuridiche acquisite dal Braca, ma anche “dalla grottesca parodia della lingua e degli stili espressivi delle verbalizzazioni processuali cinque-seicentesche, in cui si alternano e si mescolano il latino delle formule giuridiche, l’italiano popolare del discorso indiretto e il dialetto delle risposte agli interrogatori dei testimoni sprovvisi quasi tutti di *grammatica*”.

Simbolica, però, è la pena giuridica che viene inflitta a *Vrachetta*. Secondo antichi rituali un pupazzo avrebbe dovuto rappresentare il condannato ed essere portato in giro per le strade dell’antico borgo cavese e poi essere frustato. Si tratta di una cerimonia riparatrice dei mali che hanno offeso la comunità, nonché rivendicatrice della supremazia della legge.

Nel contesto brachiano, come nota Rosa Troiano, “questa pena rivela l’appartenenza del testo a generi letterari direttamente derivati da alcuni rituali e pratiche carnevaleschi, in riferimen-

to ai quali è possibile comprendere la funzione ed il senso”. Non c’è dunque da stupirsi se, “il processo da lui stesso - architettato - come ricorda la studiosa lo assimila al personaggio di Carnevale, portatore festoso di disordine fecondo e poi capro espiatorio che con la propria condanna riporta la serenità e ristabilisce l’ordine comunitario”.

Scritti in uno stile medio basso, perché destinati ad una ampia divulgazione, i *Pronostici* si presentano come dei curiosi lunari. Il tema dominante come è stato sottolineato dalla compianta Maria Luisa Nevola, è la burla alla pratica astrologica: le interpretazioni dei fenomeni celesti sono considerate da Braca come un tentativo inutile ed illusorio di tracciare la “mappa del futuro”.

Accanto ai *Pronostici* sempre nell’ambito dei sottogeneri della letteratura astrologica, la studiosa inserisce anche la lettera augurale del *Buonzegnale de l’anno 1614*, inviata da Braca all’amico Pietro De Ruggiero, appartenente ad una nobile famiglia. Si tratta di una forma semiparodistica dell’oroscopo fatto ad un personaggio illustre, dove notevole è il rimpianto del tempo antico con cui l’autore rievoca, in termini scherzosi, i rapporti di buon vicinato che esistevano tra Salerno e Cava: “Quando era ’o capo d’anno anticamente, / solea scendere ‘a gente cavaiola, / co’o tammurro e co’ a viola a fa’ allegria / n’è case e ’miezzo ‘a via, dintro Saierno, / onorando ‘o covierno a ‘sanza bona, / cercando a ogni perzona a fronte aperte / allegramente ‘e ’nferte e ’i veveraggi” (vv. 1-7).

L’antica costumanza trova la sua rappresentazione felice nell’intermezzo

brachiano *Capo d'anno* riproposto per il fatto di essere un "piccolo gioiello, per contenuto, lingua e forza rappresentativa, nella drammaturgia" dello scrittore salernitano.

Un puntuale commento linguistico delle forme dialettali della lingua di Vincenzo Braca accompagna l'edizione di questi testi. A Rosa Troiano va il merito di aver colto i principali tratti distintivi del dialetto 'cavoto', una varietà letteraria che "riproduceva, nel suo stile di parlata *bassa*" forme comuni al napoletano antico ma anche esiti talora notevolmente divergenti, che, sia pur con cautela, possono considerarsi il riflesso di usi linguistici locali". Due gli elementi che caratterizzano la lingua di Braca: una tensione anticlassicistica e uno sperimentalismo linguistico che, in ambito locale, doveva incontrare singolare attrattiva presso ambienti non propriamente popolari, come testimoniano le dediche dei testi ad esponenti dei ceti nobiliari o borghesi intellettuali. La sostanza fonica di forme dialettali contenenti suoni consonantici velarizzati, il ricorso all'ipercorrettismo, al lessema arcaico, a voci appartenenti ai dialetti dell'area posta a sud di Salerno, rendevano questo dialetto comico forse estraneo, ma sicuramente comprensibile al pubblico di lettori e ascoltatori colti.

Meritano di essere segnalate soprattutto le note sul lessico, dove è stata proposta l'analisi di alcuni tipi lessicali che ci configurano la varietà cessata "come un dialetto più conservativo, per alcuni versi, rispetto alla varietà urbana napoletana che sta per affermarsi con la fondazione della grande tradizione

dialettale" caratterizzata nello stesso tempo, dalla presenza di tratti che non potremmo definire propriamente napoletani.

A tal riguardo è di particolare interesse la ricostruzione storico-linguistica della voce *schima*, assente nei dizionari napoletani. Dalle prime ricerche compiute questa voce risulta tuttora viva sia nelle campagne salernitane dell'agro nocerino-sarnese (attestata dalla locuzione metonimica *schim 'e mar*, probabilmente "brezza marina") sia nell'area lucana, con il significato di 'vento gelido', attestato nel lessico di Braca. L'ipotesi etimologica è quella di un probabile incrocio tra una forma greco-bizantina ed una forma longobarda.

L'indagine lessicale, accanto a quella fonetica e morfo-sintattica, conferma che il dialetto cinque-seicentesco di Cava (assunto a strumento linguistico) presenti tratti propri di una varietà che, con molta probabilità, almeno a livello locale, si costituiva come punto d'incontro tra i dialetti dell'area napoletana e le varietà collocate a sud di Salerno. Tale ipotesi, infatti, trova conferma nelle antiche vicende storiche, culturali ed amministrative che hanno interessato la città di Cava.

Rosa Troiano si muove, certamente, all'interno della produzione letteraria e teatrale di Braca con la padronanza di chi la possiede interamente: da qui un'edizione critica che mostra una sua originale scansione fatta di partecipazione autentica e di passione intellettuale verso un autore e verso la sua opera.

Gerarda D'Amato

KJELL ESPMARK, *Il Premio Nobel per la letteratura*, con saggi di E. Tozzi e S. ed E. Zappulla, Catania, la Cantinella, 2002.

I "Cento Anni" del "Premio Nobel per la Letteratura" (1901-2001) vengono rivisitati e riproposti nelle complesse fasi di istituzione e di sviluppi nel tempo, in un affondo puntuale di ragioni, eventi, interpretazioni, storie, rivalità, prese di coscienza, presenze, assenze, chiarificazioni, anticipi, ritorni, candidati di ogni genere di cultura -in particolare, in un'ampia pista letteraria- a livello mondiale, fatalmente in competizione, da un grande esperto come Kjell Espmark, dal 1988 ad tutt'oggi presidente della Commissione del Nobel per la Letteratura.

Nasce e si diffonde, così, un suo prezioso volume (già uscito in lingua inglese, francese, greca, cinese), sulla storia interna -"segretata per 50 anni" come da norma ancora in atto, fin dalla fondazione del Nobel nel 1901-, in una revisione totalizzante, ed insieme, puntuale e rivelatrice non solo di segreti, tra nomi illustri inclusi od esclusi, ma di ragioni di fondo del modo stesso di leggere ed interpretare il senso e significato della "Letteratura nel tempo" a livello mondiale.

Di qui, l'intenso, geniale volume di Kjell Espmark, *Il Premio Nobel per la Letteratura. Cento Anni con l'incarico di Nobel*, Catania, la Cantinella, 2002. Con un inteso saggio di E. Tiozzo sul "Premio Nobel e la letteratura" attraverso gli anni, con valutazioni e notizie rivelatrici sulle varie fasi. Come sui nomi di candidati, vincitori od esclusi, quali

ad esempio Pascoli e D'Annunzio, sui quali, dopo Carducci (il primo vincitore italiano del Nobel nel 1906) nessuno mai ebbe a prestare attenzione. Segnalando tuttavia come anche solo essere "candidati al Nobel" è di per sé "un titolo ambito per uno scrittore" (ricordiamo qui Giuseppe Bonaviri, candidato al Nobel dal 1984 a tutt'oggi).

Chiude il volume un accurato studio di Sarah ed Enzo Zappulla su "L. Pirandello: Il premio Nobel o della solitudine", con ricco materiale fotografico e lettere autografe allo scrittore (attinte dall'Archivio Pirandelliano di Agrigento), da ogni parte del mondo per il Nobel a lui conferito ne 1934, l'anno in cui era candidato anche Guglielmo Marconi.

Fondamentale, la geniale portata storico-culturale che Kjell Espmark offre in questo suo intenso volume di alto profilo saggistico -sotto l'apparenza formale di un "cronicon" della civiltà culturale "certosina"-, in cui si fondono valutazione di eventi attorno al "Nobel" e scrittura autentica, in ampio raggio di riferimenti e ragioni di arte e di vita. Trovando sin dall'*incipit*, una propria tonalità di interesse, e quindi di ascolto, nel chiedersi "Perché Prudhomme (il primo "Nobel", del 1901) e poi Eucken, Deledda ("Nobel" 1926: la prima donna, in realtà poche, nell'intero secolo) e Buck? Perché non Tolstoj, Ibsen, Proust, Kafka e Joyce?". E deve riconoscere che la risposta a questa domanda è nell'Archivio dell'Accademia di Svezia, che per statuto "deve rimanere segreto per 50 anni": e che ora egli svela in alcune parti o

inquadrate di fondo, per dare un'idea probante del Nobel stesso (ricordiamo anche un'altra, importante sua pubblicazione in merito: *Il premio Nobel per la Letteratura. Candidature e giudizi 1901-1950*).

Il tutto, in questa calamitante ricerca, al di là di curiosità o divagazioni, ben dosato per ragioni di stile e di arte, in chiara forma saggistica, coinvolgente per notizie e individuazione di eventi storico-narrativo-culturali, che animano l'intenso secolo della vita del Nobel. Si individuano così le ragioni di fondo dell'Accademia di Svezia, dall'impostazione stessa del Nobel, nel premiare chi ha "prodotto la cosa più eccellente in direzione ideale": assegnare cioè il premio al più meritevole, senza tener conto della nazionalità, in un concetto di letteratura in senso ampio, compresa la storia e la filosofia. Come la proposta (rimasta tale) dell'accademico Hans Larsson di assegnare negli anni trenta il Nobel a Croce, riconoscendone "l'originalità e l'influenza uniche nel pensiero contemporaneo".

In una prospettiva aperta si sottolineano, così, le ragioni di quella dimensione "ideale", di per sé vaga, voluta dall'istitutore: una idealità, intesa come riflesso della vita e della società, cui corrisponde, chiarifica Espmark, "una vera nobiltà anche per quanto riguarda il modo di scrivere". Una tensione e modalità che viene chiarificandosi nel tempo, mirando ad assegnare il premio a quelli che "hanno reso il più grande servizio all'umanità", in una particolare dimensione di "universalità", che viene a favorire, appunto negli anni Trenta, portatori di un messaggio

nuovo di ideali e di arte, come per Pirandello (1934) e O' Neill (1936). E tuttavia - rileva lo studioso - "più stupefacenti sono i premi dell'epoca a S. Lewis (USA, 1930), J. Galsworthy (1932, Gran Bretagna), P. Buck (1938, USA)".

Resiste, in fondo, quella dimensione "ideale" voluta dal fondatore, nella realtà e verità del "tempo", evidenziata in pieno in questo studio di Espmark: non solo e non tanto un geniale "telaio" non di analisi e notizie, ma storia e valutazione di eventi e di personalità, nella messa a fuoco di problemi di letteratura e di arte, storia di eventi particolari a seconda dei candidati e delle commissioni in opera, e norme in base alla civiltà culturale dei momenti e dei tempi, tenendo presenti le ragioni "letterarie" ed insieme "ideali" dello scrivere e del "comunicare". A seconda la portata dei tempi stessi, esprimendone ed insieme valicandone i confini. Di qui, la opportunità per lo studioso di esaminare l'intera vicenda della storia del Nobel, per decenni: dagli inizi, su "il trono, l'altare, la famiglia" (1901-12, con Premio a Mistral, Carducci, Kipling), per passare da una certa "politica della neutralità" e un "magnanimo umanitarismo" degli Anni Venti (con il Nobel ad Anatole France, G. Deledda), alla finalità del "comune lettore" negli Anni Trenta (Pirandello, O' Neill), maestri sconosciuti o noti (Solzenicyn, Montale, anni Settanta), dopo premi a note celebrità come Márquez e Golding (anni Ottanta) a nomi come Nadine Gordimer e Dario Fo (anni Novanta).

E tenendo presente - in questo pun-

tuale, geniale resoconto storico-narrativo di Kjell Espmark- la finalità di base del Nobel: e cioè l'opera autentica, nella sua portata, di quegli scrittori che "hanno reso il più grande servizio all'umanità". Senza perdere mai di vista il riferimento a quella "universalità" di fondo, voluta dall'istituzione e dai tempi stessi che essa attraversa, necessariamente tesi, nelle stesse contraddizioni del tempo e della storia, verso una irradiazione universalizzante dell'opera letteraria. Su base di fondo di una tensione "ideale" non in senso astratto ma in una dimensione portante, che non è solo programmatica, della natura stessa e Nobel, ma ragione di arte autentica. In un concetto cioè di "letteratura come valore", che anima queste pagine, come la vera arte di tutti i tempi.

Carmine Di Biase

MATILDE SERAO, *Dal vero*, a cura di Patricia Bianchi, Napoli, Libreria Dante e Descartes, 2000.

La rilettura di *Dal vero*, la prima raccolta di novelle e bozzetti di Matilde Serao, pubblicata nel 1879 e con ulteriori modifiche nel 1883 e nel 1890, consente di individuare le tematiche e i moduli linguistici e stilistici dell'autrice, che saranno riutilizzati nei romanzi successivi. La tendenza "all'autoriciclaggio e alla ripetitività" e il gusto "verista", rileva, con fine acume, Patricia Bianchi, curatrice del volume, si ri/troveranno in quelle pagine che daranno inizio al decennio artistico più significativo della produzione seraiana. Il suo realismo non ha la forza

dirimpiente del verismo verghiano, ma, operando un amalgama tra realismo e naturalismo, attiva l'adesione all'oggettività con un'attenta lezione naturalistica del vero. La novità di questa raccolta non è data solamente dal realismo romantico, ma anche dalla scelta del "bozzetto", di cui vengono esaltati i pregi e la brevità: "Il bozzetto... è amabilmente corto. Occupa per un quarto d'ora; [...] ha quasi sempre una spigliatezza allegra. Di bozzetti lugubri, io non ne conosco...". Il bozzetto diventa per l'autrice il banco di prova, una sorta di officina per l'affinamento dello stile; in quest'opera sono raccolti "soggetti d'occasione" che offrono lo spunto per una scrittura che è tra la cronaca e l'immaginazione come ne *La notte di S. Lorenzo*: "Molte donne sono come le stelle: abitano in alto, belle, noncuranti, splendide, solitarie, ma non si può dire che vivano [...] paiono fatte estranee alla gioia e al dolore [...]. Pure, un giorno la voce fatale dell'amore si fa strada, arriva sino al cuore di queste donne, con ineffabile accento di seduzione [...] hanno la follia della caduta, subiscono l'irresistibile attrazione del peccato, del precipizio, dell'annullamento". La Serao si pone come osservatrice e voce narrante, facendo interagire descrizioni ed osservazioni, spunti immaginativi, riflessioni introspettive e considerazioni di costume. "Il vero non è disgiunto dal sentimento", esso rinvia alla musica, alla pittura, ad eventi teatrali ed anticipa "le novelle corali" de *Il romanzo della fanciulla*.

Il tema della "fanciulla", secondo Patricia Bianchi, è lungo l'asse della tes-

situra narrativa di *Dal vero* nella sua trasparenza autobiografica; l'autobiografismo si rileverà, in modo evidente, nel romanzo: *Vita e avventure di Riccardo Joanna* (1887) e nella raccolta di novelle: *Il romanzo della fanciulla* (1886). Non manca, nella pagina seraiana, l'introspezione psicologica, rivolta soprattutto a rivivere i problemi della psicologia femminile; lo stile testimonia la ricchezza, anche se talvolta incomposta, della sua ispirazione: diseguale, ora corposo e realistico, ora appassionato e sentimentale.

Di fronte ai suoi personaggi, il suo atteggiamento oscilla tra la volontà di distacco e il sentimento di tenerezza come in *Silvia*; passa dalla rappresentazione di piccoli quadri e bozzetti di vita quotidiana a movimentati affreschi corali (*Palco borghese*). Il primo avvio alla sua notorietà avvenne con la novella *Opale* (1878); nel racconto traspare il gusto romantico sentimentale-intimista con qualche "incurSIONE" verista, che prevarrà nelle prime novelle e nei bozzetti.

A quest'opera fecero seguito: *Dal vero* (1879), *Leggende napoletane* (1881) ed, infine, *Cuore infermo* (1881), che, per la prima volta, impose l'autrice all'attenzione di un vasto pubblico; nelle sue pagine si riscontrano l'influsso giornalistico e l'inesauribile capacità di osservazione realistica: il verismo sentimentale dei primi romanzi transita verso un vigoroso naturalismo, legato ai modelli francesi e soprattutto a Zola e a Flaubert con il romanzo *Fantasia* del 1883, la cui apparizione fu considerata da alcuni critici come l'opera più apprezzabile e significativa.

Ma il periodo più importante si

colloca nell'ultimo quindicennio del secolo XIX, quando vengono alla luce alcune delle sue opere migliori: *La virtù di Checchina* (1884), *Il ventre di Napoli* (1884), *La conquista di Roma* (1885), *Il romanzo della fanciulla* (1886), *Il paese di Cuccagna* (1891).

Uno sguardo alla sua bibliografia sgomenta: la produzione spazia dalla novella al romanzo, dal *pamphlet* al saggio, dalle note di viaggio e da un libro giallo: *Il delitto di via Chiatamone* al libro antibellico: *Mors tua*.

L'attività giornalistica, a cui aveva dato una nota di mondanità, non la distrasse dalle cure letterarie, e non costituì alcuna frattura tra la scrittrice di novelle e quella di romanzi, tra la giornalista e la letterata. Un altro tema costante delle novelle e dei romanzi è l'amore ed è anche uno dei tanti fili conduttori che interagiscono con la raccolta *Dal vero*; con ironia l'autrice colpisce la vanità femminile ne *La moglie di un grand'uomo*: alcuni critici hanno notato una suggestiva precognizione autobiografica nella protagonista, che disdegna un matrimonio con "un negoziante all'ingrosso di spirito e zucchero", pur di diventare la moglie di "un grand'uomo".

La donna della Serao ha un ruolo attivo, è attenta al linguaggio della moda e sa dare suggerimenti di "frivolo galateo", a teatro, durante i balli, alle corse e alle feste di beneficenza.

Anche la tematica delle *Apparenze* femminili determina la coesistenza dei contrari "per quella legge costante che vuole inseparate le umane contraddizioni" e che "regola l'attrazione delle forze contrarie, che riunisce i poli con

una linea fantastica” nell’universo della donna. “Con coloriture di fisiologia positivista e contrasti netti” viene delineata la doppia personalità della protagonista di *Dualismo*: “così si svolgeva in quella fanciulla noncurante ed allegra il dramma meraviglioso del dualismo. Si erano manifestate due potenze, ugualmente forti, opposte; le inclinazioni, sin allora indistinte e confuse, si staccarono, prendendo vie contrarie [...]. Eppure essa non ne soffriva; anzi in questo fenomeno strano del suo spirito si sentiva completa e soddisfatta, quasi avesse ritrovato il suo equilibrio. Quell’ondeggiamento perenne la lasciava calma, era il suo stato naturale...”.

La scrittura è per lei un impegno vero, come viene rilevato nel *Monologo*: “di chi settimanalmente per obbligo di lavoro è costretto a comporre un testo da pubblicare e quindi è sempre alla ricerca di nuovi argomenti”; il giornale come la rivista diventa un’occasione di scrittura e un semplice taccuino rimane sempre aperto per essere utilizzato per un volume, dopo aver apportato correzioni, integrazioni o cancellazioni.

Il contrasto tra reale e immaginario, tra il “vero” e la finzione dell’arte è nello spazio scenico del teatro: “quel palco era tutto una storia, tutto un romanzo, quasi un poema”. L’ambientazione di *Palco borghese* è la stessa della novella *Fanciullo biondo* e di *Idilio di Pulcinella*. Con la finzione attoriale si concedono momenti di distrazione “a quegli spettatori della platea e del lubbione, al popolo, a quel popolo che soffre, che lavora, che stenta e che quan-

do può disporre di pochi soldi va al teatro per dimenticare nel riso i guai della vita”. Talvolta, dalla descrizione esteriore, l’autrice passa a tracciare il profilo interiore del personaggio, come nella novella *Tristia*, che richiama i *Tristia* di Ovidio.

La sua scrittura è adattata ad una lingua letteraria tradizionale, ben distante dalla riforma manzoniana, orientata verso una lingua d’uso unitaria; la struttura del periodo procede per accumulo simmetrico e la simmetria è sovente affidata alle ripetizioni: lo stile è accessibile ad un pubblico vario, soprattutto femminile, che va da quello intellettuale a quello popolare.

Alla pagina seraiana manca, però, la costante attenzione per la grammatica; oscillano forme auliche e grafie dialettali, regionalismi e forestierismi o termini conformi all’uso grafico ottocentesco; talvolta, la scrittrice è abile “nell’incipiare d’una polverina francese” la sua prosa per proporre una brillante conversazione o per dare un tono *à la page*, quando parla di moda, di feste o di arredamento. La Serao ha rappresentato “dal vero” la lingua del suo tempo, soprattutto, nelle prime novelle: “nelle scorrette e impetuose opere giovanili, accanto all’intralcio delle idee, alla poca profondità delle impressioni, di tanti difetti che producono l’inesperienza e la fretta, vi è sempre una viva franchezza, una certa grazia ingenua”. La sua produzione è incentrata anche su tematiche spiritualistiche e neomistiche che pongono la fede alla base dell’esistenza, influenzata dallo psicologismo francese di Paul Bourget, dal romanzo russo e

da motivi decadenti, quali il sogno e il mistero (*Suor Giovanna della Croce, Nel paese di Gesù, San Gennaro nella leggenda e nella vita*).

Questo rifiorire di interessi mistici e religiosi disvela la sua ultima vena creativa, attraversata da una segreta, amara pietà. Polemica con il laicismo positivistico, valorizza le arti, la musica e la *canzone popolare* che “è una cosa vaga, fuggevole, senza contorni determinati, evanescente. È tutto ed è nulla [...] brilla di tutti i colori dell’iride, si crede che sia una perla ed è una bolla di sapone [...] intanto resiste all’urto degli avvenimenti e al trascorrere degli anni”.

Il volume è affidato ad una curatela, attenta e puntuale, da un punto di vista filologico; le note esplicative sono circostanziate ed illuminanti; nella nota al testo si evidenziano in modo pressoché esaustivo le varianti tra le redazioni in rivista e le stampe in volume con l’indicazione degli emendamenti; mirati sono i riferimenti bibliografici per “gli addetti ai lavori”.

Carlo Di Lieto

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea Edizioni, 2002.

Questo percorso critico di Maria Antonietta Grignani analizza alcuni autori rappresentativi della poesia italiana del Novecento, facendola interagire con tematiche significative della cultura europea. La prima parte

di questo volume è dedicata alla poetica montaliana degli *Ossi di seppia* e all’elaborazione delle *Occasioni*; la seconda parte è un’acuta indagine su *La Bufera* e *Satura* e sulla poesia di Sereni e Caproni e su altri poeti delle ultime generazioni.

Un filo rosso attraversa i capitoli di questo denso saggio nel ri/percorrere zone inesplorate della poesia italiana del Novecento: da Montale a Sereni, da Caproni a Orelli.

In questo secolo, secondo Maria Antonietta Grignani, cade ogni ragione di narcisismo lirico o di altre espansioni vaticinanti; la figura del poeta perde man mano la sua esemplarità e la parola trova il suo punto di saturazione.

L’indagine critica di questa monografia segue l’evoluzione della poesia italiana e, al di là di ogni riduzionismo, opera un’attenta analisi testuale di tipo linguistico-stilistico-filosofico sulla linea Solmi-Gargiulo.

Solmi fu tra i primi recensori degli *Ossi di seppia* (1925): “Questi ossi intendono essere le inutili macerie abbandonate lungo le spiagge aride, le morte memorie di ciò che è stato solo una desolata velleità di esistere. Poesia fatta di sotterranei trasalimenti, di silenziosi distacchi, di rassegnate riflessioni”. L’universo quotidiano, che il furore di *Arsenio* aveva prosciugato, torna a far ressa nella coscienza attraverso lo sconfinamento del grido interiore e dei “barlumi” montaliani, che costituiscono un’insuperabile “linea d’ombra” conradiana. L’immobilità strazia l’*uomo-giunco* e la divisione dell’*io* condiziona il “desiderio continuo di sondare, ben

al di là delle parvenze fenomeniche dell'essere", quella zona "sotterranea e oscura della coscienza dove vacillano e si oscurano le evidenze più accettate". Il distacco è dato da ogni residuo naturalistico, la predilezione è per i narratori francesi e per Svevo *homo europaeus*, nonostante "le cadute di stile" della sua "lingua imperfetta": "Svevo è un uomo del sentire così profondo [...] artista inegualissimo, capace di trivialità come di eccezionale vivezza rappresentativa".

L'inetto sveviano-montaliano è nelle spire della sua atonia; Montale è vicino ad Eliot e a Valéry e la poetica delle *Occasioni* parte dal concetto eliotiano dell'*objective correlative* e da una lunga serie di influssi che vanno da Larbaud a Svevo, a Joyce, con i quali Montale ebbe un fitto carteggio e uno scambio intenso di proposte e di progetti. Confronti incrociati e affinità elettive interagiscono in perfetta sintonia lungo l'asse della riflessione critica dell'autrice. L'interesse di queste pagine viene arricchito da cinque lettere inedite di Mario Praz ad Eugenio Montale tra la fine del 1927 e l'inizio del 1928, dove si rilevano divergenze di giudizio e scambi di opinioni. Nel carteggio si rifrange lo stile ludico e vitalista di Praz e il piglio autoironico di Montale.

Anche le altre lettere di Montale ad Enzo Ferrieri, direttore de «Il Convegno», seguono con costante attenzione la letteratura europea in un ventennio segnato dal provincialismo e dalla xenofobia di regime. Sarà proprio «Il Convegno» a tenere a battesimo gli esordi del poeta, passato da

Genova a Firenze, quando gli si aprono gli spazi di «Solaria». Montale è un intellettuale europeo, ammiratore di Gobetti e distante dallo storicismo ottimistico; clamorosa fu la sua scoperta degli antieroi sveviani. Distrutta la monoliticità dell'*io*, "la psicologia vi è assorbita nello studio del corpo nelle sue fasi più indifferenziate: quando l'anima stessa non è che un rimescolio di fibre irritate".

La seconda parte del volume analizza *Se t'hanno assomigliato... E altro*, una linea che è al centro dei *Madrigali privati* nella *Bufera*, da cui si irradiano parole-chiave, immagini e connotazioni che coesistono con valori semantici divergenti. L'*interpretatio nominis* dell'"angelo" Clizia e di Volpe "dall'ala scura" viene colta in un riscontro incrociato tra basso/alto, profano/sacro, volpe/angelo con rinvii ad altre liriche dei *Madrigali privati* e dei "*Flashes*" e *dediche*. Le sovrapposizioni delle immagini potenziano la vitalità dirompente dello statuto di Volpe, facendo leva su suggestioni trasversali che afferiscono al mondo letterario, alla musica, alla pittura.

Nel linguaggio della poesia, "che è approssimazione asintotica" del reale, il *senhal* Volpe non è un'invenzione del poeta, ma il nomignolo della giovane poetessa Maria Luisa Spaziani. Nella densa argomentazione dell'ultimo Montale, Maria Antonietta Grignani rileva la necessità della sopravvivenza della poesia come "prodotto innocuo" e come strumento di conoscenza e di comunicazione profonda; Montale "con le macerie dell'antica vocazione" crea il linguaggio antisublime del-

lo stile “basso” e con una serie di prospezioni indaga sull’“uomo stereofonico” e “refrattario ad ogni possibilità di sintesi e di sintassi”. Il poeta mette in moto una strategia speculare della negazione sul filo delle antinomie e del paradosso e avverte l’effetto *boomerang* dell’insignificanza. Il sintagma “derive dell’identità” disvela una tendenza della poesia italiana verso un *io* centrifugo con zone opacizzate dal non-dicibile e dalla marginalità. La reticenza e l’ellissi predominano nella comunicazione obliqua dell’*io*, da Montale a Caproni e a Sereni, da Orelli, Erba a Rossi: “si genera così un processo dinamico, perché il testo sembra parlare veramente solo quando rimanda a ciò che non dice”. La diffrazione dell’*io* e il dire come interstizio del silenzio convivono con l’inter/detto e le cesure. Svelamento e dissimulazione si avvicendano come in un “sortilegio evocativo” nella poesia di Sereni: poeta del disincanto e del disinganno con “quelle toppe d’inesistenza” per una “pena rituale”.

La disperata rinuncia al proprio tempo è espressa con lacerti del linguaggio colloquiale e con voci straniere e tecniche, miste a satira e ironia. Questo espandersi, privo di un contesto situazionale, diventa l’approdo di una poesia, il cui affondo è nell’inversione del percorso comunicativo abituale. Caproni, invece, “lento distillatore di sensazioni ed emozioni” fa rifluire nella coscienza la vertigine dell’espropriazione dell’uomo. La nostalgia, per una prenatale condizione salvifica, porta ad una sorta di teologia negativa dell’essere. L’impossibilità di *consistere* in una

realtà induce il poeta a cercare una via di fuga per nuove mete, subendo la consumazione del tempo felice e la rinascita dopo l’estinzione (*Res amissa*, 1991). In Caproni come in Luciano Erba la disappartenenza è la testimonianza della depauperazione esistenziale; lo straniamento defluisce verso l’eclissi dell’uomo e il “proiettarsi nella propria assenza”. Le condizioni generative dell’insignificanza sono nei temi e nei patemi di un linguaggio poetico, la cui inafferrabilità è data da un *io* cangiante, da Orelli, Neri, Porta, Pusterla fino a Tiziano Rossi, il cui fantasma simula un appello per un interlocutore contumace.

Anche nella verticalità della poesia di De Angelis si infittisce la presenza del doppio, sul cui scenario l’*io* è assente ed espropriato dall’*altro da sé*. La sintonia tra Sereni e Caproni, che entrambi muovono da Montale, è nell’“annichilimento della formula-uomo nelle sonde spaziali e psicanalitiche” e nella messa in mora del soggetto; l’invasione delle cose ratifica la disfatta dell’*io*, la commutabilità *io/altro* e la sua deiezione.

Chiude il volume una campionatura di percorsi genetici della scrittura, dedotti dagli archivi di alcuni artisti rappresentativi, con autografi inediti. Gli autografi di Montale e Sereni delineano il loro percorso creativo: ripensamenti, reimpieghi, pentimenti, elaborazioni; quelli di Saba disvelano il doppio versante psicologico e strutturale.

Un corredo di intertesti e di avantesti di Carlo Levi, con disegni e documenti iconici, è in simbiosi tra immagine e scrittura. L’archivio diventa

così la storia dell'autore, un palinsesto della comunicazione, a dispetto della telematica, che, talvolta, polverizza queste stratificazioni e le condizioni ideali dell'invenzione-creazione dell'autore.

Carlo Di Lieto

SILVANA LATTMANN, *Da solstizio a equinozio. Diario amoroso*, con una nota di Maria Antonietta Grignani, Novara, Interlinea Edizioni, 2001.

Questo diario di Silvana Lattmann è una confessione amorosa che si dipana sul filo della memoria; in queste pagine l'icasticità delle immagini è attraversata da un impianto ossimorico e da talune torsioni sintattiche che mettono a nudo questo percorso d'amore. L'autrice, già ben nota come poetessa, utilizza un registro che predilige alcuni *topoi* di matrice petrarchesca, stilemi di ascendenza dantesca e un sesquipedale dalla forte altisonanza. L'incantamento amoroso non è soltanto "sollecitazione energetica", come rileva Maria Antonietta Grignani nella sua illuminante nota, ma è anche una spia del profondo con "qualche striatura di codice psiconalitico": "nel sé che ti abita" o "il mio sé". "Il luogo dell'avvenimento" è "nel segno del cerchio" con "uno spazio da usare nel bene e nel male" e con un codice segreto disseminato lungo un arco temporale che va dal solstizio dell'estate all'equinozio autunnale. Questo diario è un viaggio della mente, che, per le sue urgenze più segrete, diventa un testimone involontario di un incontro che ha del prodigioso. In questo cer-

chio, "un altro da te" abita in un'eterea dimensione, segnata da una caduta eternità. La scrittura non è priva di armonie metriche; del diario conserva solamente le date, le ore del giorno e le relative annotazioni del quotidiano. In un approdo di un'isola del Mediterraneo, ogni regola viene annullata e il desiderio non conosce né censure né inibizioni. Nel sé abitato da un *altro* si intravedono coni d'ombra della psiche che invitano alla ri/flessione; lo spazio magico dell'amore si chiude, sperimentando pensieri e sogni, nel segreto dell'interiorità. "Il sogno fiammeggiante" divampa inarrestabile, le parole si travestono di significati riconditi e trasfigurano la realtà in una dimensione "altre". L'amore comprime e stravolge la parola nella luce solare di quest'isola edenica, dove passione e sentimento, paura e tenerezza dominano lo scenario di un incontro straordinario, che ha inizio quando il sole è allo zenit. Il percorso amoroso, talvolta, segnato da un *continuum* di pensieri, si fa tortuoso, e il desiderio si spegne nella disillusione: il pensiero si tinge di nero, legato al ricordo di un incontro dalla durata breve, ma intensa. Ogni potere di rappresentazione si dilegua, dopo il "furioso desiderio" della passione. "Lo spirito di vita" apre un varco allo stato di grazia, cade un limite, si scioglie un legame: "l'incontro non concesso è fuoco, un segno di bocca, un chiodo d'iride mi marca". Alla travolgente passione subentrano la pulsione di morte e l'elaborazione del lutto: "Si fermi la terra... Si pietrifici l'estate... E diventi sasso il pensiero teso che misi a te, di un desiderio".

Nel rasserenamento equinoziale si placa l'impellere di quel "deus fortior me, qui veniens dominabitur michi", come recita l'esergo del diario, tratto dalla *Vita Nova* di Dante. Lo spazio luminoso, che un tempo nella visione onirica si allargava a dismisura, ora si restringe: "Il rosso si mangia da sé inghiottito dalla gabbia quotidiana". L'inganno dell'amore si fa strada e il rammarico porta "il piede... maldestro fuori e dentro la circonferenza del cerchio".

Il viaggio si conclude con il piacere inesausto della ripresa, dopo l'estasi del sogno; la memoria "indossa l'abito nero di crespò" nel ravvisare che "nuove costellazioni" "nel limite concesso" propizieranno "una rinascita da capogiro", ricca ancora di luce. Il desiderio, "sciolto in carta, in segni neri", fa della scrittura una compensazione sublimativa; la ragione, alla fine, sovrasta il sentimento e il terrore della solitudine irrompe, mentre nello stordimento affiorano i segni della pacificazione. Tra i colori chiaroscurati del disinganno, la confessione diventa una necessità dello spirito, una sorta di risarcimento che, a tratti, emerge come un fenomeno carsico; la durata effimera del piacere si manifesta ancora, per autoctisi, e anche la parola si sovrappone, come un orpello, all'esperienza vissuta.

Il prodigio dell'amore si compie nel diorama della libido. L'*Eros* cede ad una scrittura liberatoria che, nell'intermittenza del cuore, tenta di negare fuggevolmente la pulsione di morte. L'insondabile mistero di quest'amore è anche contemplazione di sé, ma l'emozione, lungamente implosa, rima-

ne nascosta e misteriosa. Anche il silenzio della ragione finalmente s'impone, dopo che il demone dell'amore ha annullato ogni tipo di distinzione nella sfera inconscia e nel pensiero emozionale. In questo diario poetico, la logica simmetrica di I. Matte Blanco stabilirebbe reti di connessione, interagenti con il profondo; lo psicoanalista cileno ne *L'inconscio come insiemi infiniti* (Torino, Einaudi, 1981) rileva che "le grandezze dell'emozione sono una funzione del livello di profondità, che [...] viene inteso [...] come proporzione tra pensiero simmetrico e asimmetrico [...]. In una data manifestazione quanto più presente è l'inconscio profondo, tanto maggiore sarà la grandezza [...] dell'emozione".

L'inconscio antinomico ci consente di far piena luce su questi fenomeni impenetrabili dell'emozione poetica, perché essi trascendano la sfera del pensiero e dischiudono inattese prospettive dell'espansione sentimentale. La riformulazione dell'inconscio freudiano, in chiave matteblanchiana, cattura quest'indivisibile e getta nuova luce sull'impensabile: una sorta di geometria della passione amorosa in cui tutto ruota attorno all'*infinito* come ultimo approdo dell'*essere*. Sullo scenario dell'*illimito* si muovono le emozioni inconscie dell'amore; la coesistenza dei contrari punta alla *coincidentia oppositorum* e l'identità con/fusiva dell'estasi interagisce con l'inquietata ricerca dell'assoluto. Nell'essere simmetrico tra il *sé* e l'*altro da sé* non c'è alcuna distinzione; la proiezione psicologica viene attivata dall'*altro* che potenzia l'assenza inconscia della negazione. Il pensiero

emozionale, in questa confessione, è una totalità individibile e l'identità e l'alterità coincidono, specularmente, nel bi/sogno di felicità. Il *sé* e l'*altro da sé* convergono verso un universo di conoscenza e di trasformazione e, attraverso l'emozione, diventano la matrice del pensiero creativo e il fomite di questo "diario amoroso".

Carlo Di Lieto

PAOLA DANIELA GIOVANELLI, "*...i posteri sapranno che siamo stati amici. Lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e Dario Niccodemi*, Premessa di Antonia Lezza, Presentazione di Pasquale Iaccio, Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo, Quaderni/2, Napoli, GraficArte, 2002.

Queste lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e a Dario Niccodemi, pubblicate per la prima volta nel secondo Quaderno del Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo, a cura di Paola Daniela Giovanelli, ampliano le nostre conoscenze sull'opera e sulla vita di Roberto Bracco.

Questo carteggio rivela, ancora una volta, come osserva acutamente Antonia Lezza nella premessa, l'importanza dell'epistolografia e il forte legame di amicizia che unisce alcuni intellettuali nella Storia del Teatro italiano ed europeo. Ogni epistolario diventa una sorta di percorso obbligato per conoscere i segreti più riposti di alcuni autori e per fare piena luce sulle fasi più importanti della loro vita. Si intra-

vede, in questa corrispondenza di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e a Dario Niccodemi, un mondo ottocentesco ormai al tramonto e un minaccioso regime che si profila all'orizzonte; Bracco sta per assistere alla dissoluzione di quel mondo e queste lettere, che coprono un arco di tempo che va dal 1915 al 1919, ne sono una palese testimonianza. Da esse traspare la sua personalità riservata e umbratile, al cui confronto Niccodemi appare uno spirito passionale ed estroverso, soprattutto in quegli anni che lo vedono protagonista delle scene italiane. Bracco, invece, vive a Napoli una vita da recluso, mai pago di sé, nonostante sia ancora uno degli autori più rappresentati in Italia e più tradotti all'estero. Il suo stato d'animo preconizza quanto realmente gli accadrà fra qualche anno, quando il regime fascista lo censurerà e lo perseguiterà in tutte le sue attività intellettuali (teatro, giornalismo, editoria, cinema) fino alla morte, avvenuta nell'aprile del 1943, a Sorrento, dove si era autoesiliato per sfuggire ai fascisti, che, a Napoli, gli avevano completamente devastata la casa; pochi intellettuali subiranno angherie e vessazioni così dure come quelle sofferte da Roberto Bracco!

Prima dell'era fascista fu un intellettuale di grande successo, la sua vasta produzione teatrale risentì della lezione di Sardou, Dumas e di Ibsen, in particolare, per le sue indagini psicologiche e per la rappresentazione delle pulsioni inconscie. Con un'ineguagliabile dirittura morale rifiutò ogni compromesso con il regime, rivendicò il diritto alla libertà di pensiero e in nome

di una rivolta morale e culturale fu *un intellettuale intransigente*, secondo la felice definizione di Pasquale Iaccio.

Un temperamento incline allo sconforto, questa è l'immagine che emerge da queste lettere, ma anche un'indole generosa e solidale. L'amicizia con Sabatino Lopez durerà cinquant'anni "senza mai una nuvola, una incrinatura": "un magnifico esempio di serenità, di fratellenità"; forse di amicizie così vere "si è perduto lo stampo", commenta malinconicamente Paola Daniela Giovanelli! Sabatino Lopez fu critico teatrale, docente all'Accademia di Brera, successe a Marco Praga il 1° luglio 1911 alla presidenza della SIAE, colpito dalle persecuzioni razziali, fu costretto a rifugiarsi in Svizzera. Nelle sue commedie si avverte la lezione di H. Bacque e di G. Giacosa e, quando Marco Praga si dimise dalla direzione della SIAE, fu proprio Bracco a proporre il suo nome, "il più giovane, il più assennato tra noi" e a convincerlo ad accettare la carica di presidenza e a trasferirsi a Milano. Sarà, poi, lo stesso Sabatino Lopez, come ci informa Renato Simoni in *Trent'anni di Cronaca drammatica* (1946-1952), a pronunciare al Teatro Olympia il 7 febbraio del 1947 il discorso commemorativo, prima della rappresentazione de *I pazzi* (1922), un'opera che era rimasta lontana dalle scene per venticinque anni. In quest'ultimo lavoro, in un clima di rinnovamento sia in campo drammaturgico-teatrale che psicologico-psichiatrico, la sua straordinaria capacità creativa portava sulle scene italiane le tematiche freudiane, molto prima di tanti altri autori di teatro. Bracco rele-

gò per circa due anni, quest'opera, nel "prefunerario" cassetto delle cose inedite e "condannate al rogo". In questo carteggio, inoltre, si rivela la sua indole: si schiera tra i pacifisti prima della guerra e avverte uno strano malessere per *non poter far nulla* per quell'Italia sventurata che combatte e muore sul Piave; si disvelano i suoi scrupoli e le sue perplessità per la traduzione in "un italiano napoletaneggiante" de *Gli occhi consacrati*; scopre con infinita amarezza che Ermete Zacconi ha tolto dal suo repertorio *Don Pietro Caruso* che gli aveva procurato grandi successi a Vienna: questo è per lui un atto d'ingratitudine da parte di un amico fratello! Nelle sue parole c'è una forte emozione quando mette al corrente l'amico Sabatino sullo stato di salute della madre o quando rivela momenti difficili della Società degli Autori e degli Editori e il suo rifiuto per la carica di presidente, perché in lui era subentrata una pericolosa "sospensione mentale molto triste e molto tenebrosa", e, per giunta, vicina alla *nevrastenia*! La sua "lugubre solitudine" contrasta con la prorompente vitalità e con "l'allure del vincente" di Dario Niccodemi, che "riesce a stravincere in Italia che è il paese più perfido, più crudele, più ingiusto, più esiziale per coloro che soltanto onestamente sanno lavorare". Il teatro di Niccodemi soddisfa, nei primi decenni del secolo, il gusto del pubblico borghese; da direttore teatrale apporta innovazioni alla scena italiana e alla sua compagnia si deve, inoltre, nel 1921, la prima storica rappresentazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Bracco, no-

nostante il suo stato d'animo, "distilla apprezzamenti da critico" nell'esprimere un giudizio favorevole sulla commedia *Scampolo* di Niccodemi. Accolta con grande successo in tutta Italia, gioisce per l'amico, anche se lui intristisce ed invecchia "tra la polvere e i cattivi odori di Napoli". La "giovane arte trionfante" di Niccodemi mette in difficoltà la sua "povera vecchia arte, rimasta in panna nelle quinte dei nostri palcoscenici e negli scaffali dei libri", dopo la rappresentazione a Napoli dell'*Amante lontano*. Egli vorrà trarre degli ammaestramenti dall'amico che ha imparato in Francia l'Arte del Teatro. Queste lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e a Dario Niccodemi sono la storia vera di una grande amicizia: ci consentono di conoscere momenti particolari della vita di Bracco e alcuni aspetti inediti della sua arte.

Carlo Di Lieto

CARLO FELICE COLUCCI, *La parola perduta*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 2001.

Questo testo, presentato il 14 marzo 2002 al "Circolo Nautico Posillipo" da Francesco Durante, Sebastiano Martelli e Aniello Montano, raccoglie elzeviri, interviste e note, pubblicati quasi tutti tra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta su «Il Mattino», «Napoli oggi» e «Il Nostro tempo».

Carlo Felice Colucci è noto agli "addetti ai lavori" per la sua ricca e significativa produzione poetica: *Fenést'into'o scuro* (1960), *Una vita fedele* (1963), *La Pagaia* (1967), *Placebo*

(1975), *Pregghiera occidentale* (1981), *Chek-up* (1983), *La bella afasia* (1983), *Memoria e fuga* (1987), *A fuochi spenti* (1992); le sue poesie sono state tradotte in varie lingue: francese, serbo-croato, tedesco, spagnolo, greco moderno. Ha pubblicato quattro romanzi: *La corsia* (1972), *I figli dell'arca* (1979), *I fuochi di Sant'Elmo* (1985), *Il gatto e il Rembrandt* (1993). L'autore, dopo qualche anno di forzato silenzio, ha messo insieme questi sparsi scritti, per riproporre ai lettori vecchi e nuovi il barthesiano "piacere del testo"; sicuramente, però, non si tratta di una parola "perduta", come Colucci ci vuol far credere, ma di una parola "ritrovata", *tout court*. Questi elzeviri non sono presentati in ordine cronologico, ma in una disposizione prospettica e legati tra loro da una perfetta simmetria di fondo. La tentazione della ripresa, per questo artista poliedrico, è stata forte, dopo "la caduta"; il suo elzeviro conserva ancora una freschezza e una capacità di fruizione, non comune; l'interazione *vita/letteratura* veicola, pertanto, le ragioni profonde del suo *essere*, al di là delle scontate seduzioni letterarie. La presa diretta e il contatto immediato con il lettore sono subito garantiti, perché questa scrittura mira all'essenziale, lo stile è asciutto e penetrante e senza compiacimenti esornativi.

La "terza pagina" di questo florilegio è, per Colucci, un proustiano "tempo ritrovato" e per l'attualità dei giudizi critici e per le ragioni del suo stile. Questo agile volume è sicuramente uno strumento *utile*: attraversa i testi, ne analizza le peculiarità strutturali e ne individua la tipologia; è sorretto da

una scrittura accattivante e godibile e da una visione complessiva e radiale. Il volume ha come primo articolo le *metafore dell'attesa* (inedito), per l'improbabile epifania dei Tartari di Buzzati, e con le stesse *metafore della fine*, dello stesso autore, si conclude la raccolta. La circolarità della metafora *attesa/fine* costituisce una sagace connessione di una compatta unità interna del testo. Tre sono gli elzeviri su Montale, che permettono un incontro ravvicinato con il poeta ligure, puntando sempre lo sguardo sulle ragioni profonde della sua poesia. Saba ci viene presentato, invece, nella sua "segreta" vita triestina, nella "strana bottega d'antiquario" tra un "ideale di vita" e un "ideale di poesia". La passione critica di Luzi, inoltre, fa da osmosi ad un congruente discorso con gli altri poeti come Sbarbaro, con quel suo "modo spoglio" e, tutto suo, di esistere. Ogni poeta sembra visto "in controluce", quasi a distanza, correlato sempre al mondo circostante e alle "occasioni" di poesia che ognuno trae dal proprio vissuto. La cifra di ogni artista è colta nella sua fase creativa-operativa, nel suo stato di grazia, perché "l'io minimo" possa ricomporsi attraverso la lezione proustiana e da tutto quello che "viene ricreato dal pensiero". Anche a Bassani sono dedicati tre elzeviri e non a caso: Colucci era legato allo scrittore ferrarese da fraterna amicizia e da un particolare modo di essere e di sentire.

La poesia, per Colucci, nasce da un bisogno primario e da un *pathos* impellente, attivando un proficuo colloquio con la coscienza del poeta e con quella del lettore. Egli è per una scelta

di coerenza tra *vita* e *arte* e per una lezione di sobrietà, come si può rilevare anche dall'uomo e dal poeta Sereni. Una nuova luce rifulge sul "caso" Svevo, da *Ettore a Italo*, dalla crisi d'identità dell'artista-sognatore, vagamente schizoide, ad Ettore, commerciante-affarista con alle spalle una vocazione di scrittore mai tradita. Nella poesia di Giovanni Raboni, il vissuto esistenziale si dilata in canto lirico e si carica di infinito mistero come nella poesia di Maurizio Cucchi o nell'"allegria dell'umiltà" di Betocchi; l'intimismo lirico-crepuscolare di Franco Riccio è distante dall'atomizzazione dei moduli alogici della lingua di Zanzotto o dalla parola di Borges, che disvela un'anima che scruta, da vicino, la morte o il mistero di Dio. L'"Almanacco dello Specchio", infine, testo antologico che segnala le più autorevoli presenze della poesia italiana del Novecento, non poteva ignorare la poesia di Carlo Felice Colucci, degno di meritevole menzione. Negli *excerpta* di questa raccolta di articoli non mancano i critici come Giacinto Spagnoletti, Marco Forti, Giorgio Bàrberi Squarotti, lo slavista A. Maria Ripellino, Silvio Ramat o scrittori della "stagione corsara" e dell'*anti-omologazione* come Pasolini. L'autore non dimentica, inoltre, i suoi amici e sodali, che oggi, purtroppo, non ci sono più, ma che resta, del loro stile di vita, una traccia indelebile nei loro scritti: E. F. Accrocca, G. Bassani, F. Bruno, B. Cattafi, L. Orsini, V. Sereni, e altri. In questa silloge, appaiono, a pieno titolo, anche gli scrittori stranieri, come Elias Canetti, premio Nobel nell'81, García Lorca, con i miti e gli archetipi

della sua terra, V. F. Chodasevic, figura di rilievo del Novecento russo e l'*Epistolario*, di indubbio valore storico-letterario oltre che umano, di Majakovskij; ed ancora Octavio Paz, forse il più grande poeta messicano del secolo appena trascorso e *la storia venuta da lontano* della famiglia dei Tolstoj, "i fasti e i nefasti delle antologie" poetiche di Mario Lunetta e la lotta diuturna tra *eros* e *thanatos* di un "filosofo dell'amore scortese" come Casanova. In questo testo non è stato tralasciato, dunque, nessun aspetto della cultura del Novecento: dalla critica alla poesia, dal romanzo alla Storia della Letteratura mondiale, al contatto diretto dell'intervista e poi... tanti bei ricordi, che sono "il manifesto segno" dell'arte di Colucci e del suo tenace impegno.

Carlo Di Lieto

POMPEO GARIGLIANO, *Pentimerone*, a cura di Angelo Cardillo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

Angelo Cardillo ha pubblicato in "Viaggio d'Europa, Culture e letterature", collana diretta da Sebastiano Martelli e Pasquale Sabbatino, n. 2, il *Pentimerone* di Pompeo Garigliano, edizione critica preceduta da un'ampia introduzione ed accompagnata da note esegetiche, da un commento storico e filologico. Si tratta di un lavoro pregevole che apporta un determinante contributo per la conoscenza di Pompeo Garigliano, umanista formatosi nell'ambiente culturale di Capua nel tardo Cinquecento e vissuto a Roma

dopo aver soggiornato in varie parti d'Italia.

Nell'introduzione lo studioso mette a fuoco i problemi della tradizione del testo e delinea un chiaro e preciso profilo della vita e della figura di Garigliano, ne inquadra l'ambiente culturale e getta nuova luce sulla complessa problematica dell'arte e sui diversi aspetti della poetica nel tardo Cinquecento.

Il termine "Pentimerone", come lo stesso Garigliano spiega, significa "periodo di cinque giorni", con riferimento al tempo impiegato per la composizione dell'opera nella quale l'autore riferisce osservazioni sui sonetti di Attendolo.

Cardillo fornisce notizie sulla tradizione del *Pentimerone* conservato nella Biblioteca del Museo Campano di Capua in un manoscritto miscelaneo, cartaceo; l'opera è inclusa, dopo 103 carte, in uno zibaldone segnato "Busta 338". Nella *nota al testo*, inoltre, sono illustrati i criteri adottati per la trascrizione e per la punteggiatura.

Garigliano, come ricorda Cardillo nell'*Introduzione*, nacque "a Capua - egli stesso si definisce *capuanus* - probabilmente nell'ultimo quarantennio del '500, fu sicuramente attivo in un arco di tempo in cui vissero autori più noti di lui: Camillo Pellegrino, Giovan Battista Attendolo e Benedetto Dell'Uva, con i quali divise l'impegno culturale ed una discreta fama. Stimato letterato di solida cultura classica - il che è testimoniato anche dalle sue opere a stampa - intraprese la carriera ecclesiastica passando dall'ordine dei diaconi a quello dei presbiteri quando era vescovo di Capua Ro-

berto Bellarmino; ebbe la prebenda teologale e fu nominato abate commendatario dell'abbazia benedettina di San Salvatore Telesino succedendo al cardinale Peretti che aveva tenuto tale ufficio fino al 1606".

Garigliano morì probabilmente nel 1630 o qualche anno dopo, quando, in seguito alla morte del cardinale Peretti (1629) era passato al servizio del cardinale Francesco Barberino.

Cardillo affronta in particolare il problema della formazione filosofica di Garigliano e dell'attività letteraria testimoniata dai due commenti, pubblicati nel 1614 a Napoli, ad altrettante opere di Platone, il *Fedone* e l'*Epinomide*. Al 1616 risalgono le sue lezioni tenute in varie occasioni nelle Accademie: *Lettoni di Pompeo Garigliano sopra alcuni sonetti di Monsig. della Casa* (Napoli 1616). L'ultima sua opera, *Discorsi della nobiltà et dell'honore*, pubblicata a Napoli, è del 1618.

Buona parte dell'*Introduzione* è dedicata all'inquadramento culturale, storico e letterario del *Pentimerone* nel tardo Cinquecento. Il *Pentimerone*, nota lo studioso, "nasce - a detta del suo autore - dalla necessità di chiarire, approfondendolo, un giudizio negativo espresso verbalmente sulle poesie di Attendolo, giudizio legato soprattutto a riserve sul suo linguaggio poetico".

Inoltre Garigliano, come si legge nelle *Lettoni* e nel *Pentimerone*, ha un debito di non poco conto verso Torquato Tasso, rivestendo un ruolo altrettanto importante nella polemica sulla *Gerusalemme* che vede Pellegrino ed i "capuani" schierati a favore di quest'ultima rispetto all'*Orlando furioso*. Dal

canto suo il poeta della *Gerusalemme* era certamente al corrente del pensiero di questi letterati capuani e del Pellegrino in particolare che nel *Carrafa* lo aveva difeso dalle accuse mossegli dai suoi detrattori.

Col tempo si intensificarono gli interventi e gli interessi sulla e per la poetica del Tasso nell'ambiente culturale capuano. L'autore della *Gerusalemme*, infatti, si era formato sulla *Poetica* di Aristotele e sul *Peri ermeneias* attribuito a Demetrio Falereo, come anche sull'*Ars Poetica* di Orazio, testi frequentati ampiamente dal "gruppo capuano" sui quali si andavano formando i concetti dell'unità nell'opera poetica di forma e contenuto, le distinzioni tra i generi letterari (il tragico, il comico, l'eroico) e gli stili riferibili agli stessi - il grande, il medio e l'umile - affinando le discussioni sul fine della poesia: l'utilità, la catarsi o il diletto.

Sulle orme di Demetrio e di Tasso, Garigliano ritiene lo stile grave e solenne, chiaro ed elegante, privo di retorica e di enfasi, capace di esprimere concetti elevati. Egli ritiene, seguendo Aristotele, che qualsiasi composizione poetica, compreso il sonetto che appartiene al genere lirico e rientra pertanto nel genere della poesia ditirambica della quale deve possedere tutte le caratteristiche, presenta quattro parti: "la favola, il costume, la sententia e la locuzione". La favola è la narrazione che l'autore propone nel testo, ossia "inclinazione dell'animo in seguire o fuggire alcune cose"; sentenza o "sensi" e locuzione, per la brevità del sonetto, richiedono da parte del poeta una particolare abilità per evitare che

più concetti, concentrati in breve spazio, possano pregiudicare la comprensione del testo.

L'umanista capuano nel *Pentimerone* svolge una vivace ed appassionata polemica contro le poesie di Giovan Battista Attendolo la cui opera è costituita dai sonetti pubblicati a cura di Scipione Ammirato in *Parte delle Rime di Benedetto Dell'Uva, Giovan Battista Attendolo et Camillo Pellegrino* (Firenze 1584) e quattro anni dopo ripubblicati con aggiunte in *Alcune Rime et versi di Gio. Battista Attendolo* (Napoli, 1588); nell'*incipit* del *Pentimerone* si dichiara a favore dell'inscindibilità di arte e natura, secondo i precetti aristotelici, come pure dell'utilità della poesia e non del diletto e dell'imitazione. I sonetti di Attendolo, a giudizio di Garigliano, non presentano "chiarezza, piacevolezza ed onestà", sono pieni di metafore e la loro forma risulta oscura e criptica in più punti.

Un ignoto autore dà una risposta al *Pentimerone* procedendo ad un'analisi del primo sonetto dell'Attendolo "Purga ne l'aque sopra il cielo sparse". L'anonimo concentra le sue osservazioni su qualcuna delle obiezioni di Garigliano, ritenendo che la materia del sonetto "Purga ne l'acque [...]", dottrinale o scientifica, possa costituire argomento della poesia e che pertanto il proposito di Attendolo di comporre versi sulla creazione del mondo rientri pienamente nel canone; adduce a tal proposito argomentazioni filosofiche e dottrinali e spiega alcuni luoghi del sonetto ricorrendo ad esempi, tratti dalla lirica di Petrarca, che porta anche a sostegno di certe espressioni.

Il *Pentimerone* è analizzato da Cardillo con acute note esplicative, con citazioni preziose di autori antichi e osservazioni molto precise su particolari aspetti della retorica e della poetica classiche. Due utili indici, quello dei nomi e dei luoghi citati nel *Pentimerone* e quello dei nomi completano il volume.

Se è possibile fare un lieve rilievo, a proposito della bibliografia degli studiosi moderni citati in nota, bibliografia che nel complesso risulta esaustiva ed aggiornata, l'autore, come ha riportato quella degli *auctores* antichi, avrebbe potuto disporre la bibliografia corrente alla fine del volume per dare al lettore una maggiore agilità nella consultazione.

A parte questa osservazione che dipende dai punti di vista organizzativi di un libro e che non intacca minimamente il metodo seguito, un giudizio sul lavoro di Cardillo non può essere che pienamente positivo per la competenza e la serietà dell'autore nell'affrontare i problemi filologici e letterari di un testo non facile e nel chiarire, attraverso l'esame delle fonti, aspetti di una polemica vivace e a volte velenosa sull'arte e sui suoi fini nel tardo Cinquecento. Il lavoro è scritto in una forma chiara ed agevole, risulta ben strutturato nelle sue parti e getta nuova luce sull'ambiente culturale controriformistico napoletano in cui vivace era il dibattito sul fine dell'arte e sulla funzione della cultura, sulla ricerca del vero e sull'utile nel campo della letteratura.

Per questi motivi l'edizione curata da Cardillo, preziosa per la ricca documentazione delle fonti antiche - in

primo luogo Aristotele, Demetrio Falereo e Orazio - per l'analisi chiara ed esaustiva dei problemi di retorica e di estetica sulla polemica dei generi letterari e sui diversi aspetti della poetica nel Cinquecento, per l'esegesi puntuale e dettagliata del testo, rappresenta un contributo rilevante e un punto di riferimento negli studi sull'Umanesimo napoletano. Inoltre l'edizione e il commento del *Pentimerone* costituiscono un lavoro utile non solo agli italianisti, ma anche a tutti gli studiosi che intendano approfondire la problematica dell'arte nel tardo Cinquecento.

Enrico Di Lorenzo

CLAUDIO DAMIANI, *Eroi*, Roma, Fazi, 2000.

Le precedenti raccolte poetiche di Damiani si caratterizzano, fin dal titolo, per l'emergenza di nomi - simbolo capaci di evocare luoghi significativi in cui è venuta maturando l'esperienza, e soprattutto la memoria piena di invenzione e di desiderio di questo poeta. È il caso di *Fraterno* (1987), nome che evoca un lago della Sabina scoperto da Damiani durante una delle sue escursioni, e dieci anni più tardi de *La Miniera* (il padre, originario dell'isola d'Elba, era responsabile di un centro minerario in Puglia, e in questo paesaggio, Damiani è venuto alla luce e ha vissuto i suoi primi anni di vita). La nuova raccolta, *Eroi*, con il suo titolo così esibitamente antifrastico rispetto al paesaggio e alle occasioni legate al mondo familiare, domestico e quotidiano del libro non lascia trasparire

immediatamente, ma solo dopo una lenta e progressiva emersione, il luogo nel contempo reale e simbolico che sovrintende al dettato di questo squisito, sorprendente dialogo in versi. Il luogo è l'Elba, l'isola del Tirreno, come detto terra natale del padre, ma anche del nonno e degli antenati del poeta. È patria innanzitutto, e quindi un luogo reale, esplorato nei suoi dossi, colline, nei suoi alberi, tra le viuzze più anguste, i caffè di piazza, le case dei parenti, ed ognuno di questi luoghi porta con sé un aroma, uno stimma inequivocabile, una parola remota che riaffiora alla memoria e innesca il dialogo con il "sempre" (titolo di una lirica e di un'intera sezione del libro), e con "un tempo che io non c'ero".

È anche, l'Elba, un luogo simbolico, in cui l'evidenza delle cose, degli oggetti lasciano il posto a persone (D. Piccini, «Lecture», 1 aprile 2001), creature per lo più ancora imberbi (i due figli del poeta) integre e purtuttavia precarie nella loro infanzia, mentre la coscienza del poeta sospesa a precipizio sul tempo, che apre voragini incommensurabili dando voce ad un'inquietudine cosmica, ne riassume l'intera esistenza fino al momento temuto e misterioso del distacco. L'Elba però è prima di tutto un'isola, e si dà il caso che ogni isola porti nel grembo il paradossale di essere assoluta, sciolta dalla terra nell'abbraccio del mare, eppure nel contempo onnicomprensiva, oscuramente terrena. Questo libro di Damiani è anch'esso un'isola, e dell'isola condivide il paradossale destino. In questo frammento di terra strappato eppure solidale con Essa s'incontrano

e si fondono gli elementi: l'acqua del mare con i suoi abbracci mortali, il fuoco degli eucalipti, la terra percorsa con furioso amore dal poeta "a volte camminando un poco più veloce/a volte accarezzando un arbusto/o a volte fermandosi a mirare qualcosa", e l'aria che annuncia la distanza di un cielo che fa pensare struggen-temente ai legami terreni.

Sopra ogni cosa regna spietata e nel contempo necessaria la legge della metamorfosi che lega i paesaggi alle creature, e si riflette nel ciclo di crescita dei figli, che verranno un giorno ("Ma per quanta terra potrà frammettersi fra noi/tu sempre a me ritornerai/cercherai la strada di tuo padre/e sempre la ritroverai/così adesso io penso a mio padre"..., ma si veda la poesia proemiale e tutta la sezione inaugurale) sulla tomba del padre prima di scendere loro stessi, vegliati da altri figli, in un regno sconosciuto ove però non mancheranno gli alberi: "E come potremo/stare senza gli alberi?". La morte è il motivo dominante di queste poesie, il lievito della loro felicità espressiva; la tomba del padre presso cui sostano i figli è immagine platealmente pascoliana, ma il sentimento e lo stile di questo trasparente colloquio con i morti, anche se fino ad un certo punto è vero che in questa raccolta rispetto alle precedenti il poeta "si astiene dalle marche letterarie più patenti" (D. Piccini, «Letture», 1° aprile 2001), attinge al sostrato di una civiltà pagana che rispecchiandosi negli autori latini cari a Damiani ne influenza la metrica quantitativa da poesia epica (sia pure un epos qui volutamente antieroico, o

meglio circoscritto a quell'unico, tremendo "atto eroico che è la vita", la visione di una natura antropomorfa popolata di fiumi con cui l'autore si intrattiene a parlare da epoche remote (si veda la composizione di p. 29), l'imminenza di una morte che sovrasta come un'ombra carnale, tanto dolce e paziente da condurre sulla soglia del sogno, il luogo deputato alle iniziazioni per gli antichi: il luogo in cui i morti tornano visibili anche se impalpabili, disposti a dialogare con i vivi e a condurli nell'oscurità dell'origine, alle foci del tempo. Il dialogo incessante con i morti ha come teatro la luce del mondo, i colori e i chiarori dell'isola, e in questo dialogo con la morte fatto in prossimità della vita si afferma la radice di un amore tenero, per l'appunto mortale, che lascia nei versi un'imminenza di precarietà e di angoscia (viene da pensare a un sentimento ambivalente e ambiguo tanto presente nell'opera poetica di Attilio Bertolucci) ma anche di ingenua felicità.

Abbiamo detto "ingenua", pensando alla gradazione della lingua "antica, chiara e assoluta" (A. Donati, «Il Giorno», 18 dicembre 2000) di questa poesia "che fa quasi male per quanto è vera" (M. Lodoli, «La Repubblica», 31 dicembre 2000), alle parole che il poeta riesce a tenere "accanto alle cose" (Lodoli, cit.). Non appare azzardato questo aggettivo, preso nel suo senso primitivo, etimologico; rilevare la matrice di un simile linguaggio poetico (non estraneo, anche se capace sapientemente di rifiorire senza tentazioni di manierismi o sperimentalismi nella voce di Damiani) l'eterno, classico, flui-

do mormorio degli “oggetti eterni” petrarcheschi, come li definiva Contini, che nella loro trasparenza si fanno misura e risonanza di un mistero radicato nelle cose, che le ravviva e le colora di echi e vertigini, così vere e semplici da risuonare come la voce di un bambino che insistentemente domanda.

Adriano Napoli

PAOLO GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea, Guida allo studio*, Roma, Carocci, 2001.

Il pratico ed utile “manuale” di Paolo Giovannetti è rivolto, per un verso, agli studenti italiani che terminano la scuola secondaria “pesantemente bignamizzati, nonché vittime di troppi smontaggi acefali”, e, per l’altro, all’università nata dalla riforma.

La guida, nel suo articolarsi e svilupparsi, tiene saldo l’obiettivo di avvicinarsi alle esigenze dello studente il quale ha discrete conoscenze di storia letteraria, ma, del Novecento – e solo della prima metà –, conosce pochi autori ed opere, che sa individuare pochi elementi di analisi del testo poetico, e, in maniera ancor più episodica e discontinua, ha appreso i metodi della narratologia, e che, del profilo storico-critico della letteratura italiana, ricorda sterilmente (perché legati a definizioni astratte) la ‘serie’ degli *ismi*.

Nel primo capitolo, *Modernità e storia letteraria*, Giovannetti, partendo dall’interrogativo circa il significato dell’espressione “letteratura moderna e contemporanea”, e analizzando i mutamenti sociali e letterari, con le do-

vute differenze tra nazioni, delinea una “modernità letteraria” dai contorni sfumati e che, caratterizzata da avvicendamenti e contraddizioni, si “invera” soprattutto nella contemporaneità. Con riferimenti di tipo storico, il discorso inevitabilmente giunge alla definizione del concetto di storia letteraria, e dei tre modi di concepire il rapporto letteratura/storia: la letteratura nella storia, la storia nella letteratura e la letteratura interpretata entro la serie degli eventi letterari succedutisi nel tempo.

Da De Sanctis e Croce si giunge alle “nuove prospettive” che attuano una ripresa dell’ottica storico-letteraria su basi diverse, *c’est-à-dire* attraverso una notevole varietà di approcci all’opera letteraria come “sistema complesso e pluristratificato”, quindi ponendo luce anche sul profilo storico-sociale degli intellettuali e delle “istituzioni del letterario” (l’industria editoriale, mediatrice tra “sistema letterario” e pubblico), e approfondendo le questioni relative al “genere letterario”, perché, al contempo, fulcro di ogni ricostruzione storico-letteraria e emblema del tentativo di superare le tradizionali partizioni per epoche storiche, per “correnti”, per autori.

A “generi letterari e canone” è dedicato il secondo capitolo della guida. Giovannetti, attribuendo al genere una considerevole centralità in una qualsivoglia riflessione sulla letteratura, e catalogando i tre aspetti principali che gli studiosi di letteratura privilegiano (entità “biologico-sostanzialistica”, insieme di regole, e/o oggetto di uno studio descrittivo-analiti-

co), definisce il genere “peculiarissima realtà-ponte, che costituisce un *momento di mediazione*, a un tempo, tra la singola opera e il sistema letterario, nonché – e soprattutto – tra il testo nella sua autonomia e il contesto storico che nei suoi vari aspetti sul testo preme”.

L'autore, servendosi della “bonifica terminologica” realizzata da Genette, introduce e sviluppa le questioni del dibattito relativo alla distinzione generi/modi. Dopo aver distinto tra modi “enunciativi” e modi “tematici”, tra generi formali, metrici ed “esemplificativi”, il discorso è rivolto verso i concetti di “genericità modulante” e di “genericità analogica”, da cui la conseguente consapevolezza della crisi dei generi e del canone letterari.

Nel terzo capitolo, dopo una premessa sul rapporto, e relativa distinzione, tra lingua e stile, viene tracciato un profilo storico della questione della lingua prima e dopo l'Unità, rilevandone la “fine”, nei primi due decenni postunitari, per poi illustrare le tendenze dell'italiano novecentesco.

Il quarto capitolo, dopo aver fornito la definizione di critica del testo, distingue due tipi di filologia, e conseguente bi-tipologia di edizione critica: quella dei testi antichi (con relativa definizione di “stemma” e enumerazione delle fasi di un'edizione critica) e quella dei testi moderni (con precisazioni sulla “filologia d'autore” e con esempi di edizioni critiche).

Dalla considerazione del metodo critico come una sorta di “ponte” tra ideologia e relativismo, viene offerta, nel quinto capitolo (nell'ottica del pluralismo o del “conflitto delle interpre-

tazioni” e non del possibilismo), una classificazione di cinque “famiglie di metodi”: la critica stilistica e, di comune ascendenza, la metodologia semiotico-strutturalista; la critica dell'ideologia; la critica “psicoanalitica”; le teorie della lettura e della ricezione; l'ermeneutica e il decostruzionismo o teoria.

A partire dal sesto capitolo, Giovannetti affronta questioni più specificamente attinenti alla modernità e alle sue forme. Nell'ambito della letteratura moderna, individua tre tipologie di *ismi*: “genetici” (caratterizzati da programmi pubblici – manifesti – e poetiche); “deboli” (privi di poetiche e programmi, hanno spesso denominazioni legate ad etichette dispregiative); “analogici” e “retrospettivi” (con denominazioni spesso opinabili e estranee alla consapevolezza degli autori coinvolti).

Nel settimo capitolo, dal titolo *Che cos'è la poesia moderna*, sono poste questioni fondamentali relative a questo genere; sono presentate, innanzitutto, le due maniere di concepire la poesia moderna: “genere letterario” – che dà vita ad una serie di scuole –, e “tensione espressiva” – nata dall'azione di soggettività che, tra Otto e Novecento, mettono in discussione l'intero sistema letterario, coincidendo così con le forme dell'arte d'avanguardia –.

Il discorso verte sui modi e sulle forme in cui si è affermata in Italia la modernità poetica: da Leopardi ai tre poeti “vati”, Carducci, D'Annunzio e Pascoli, dalle esperienze crepuscolare e futurista al trentennio 1925-1956, coagulo di una varietà di esperienze non tutte riconducibili all'ermetismo,

ma unificate solo da una generica stanchezza verso la poesia d'avanguardia, verso la ricerca e l'innovazione. Dopo il 1956 la poesia è ibridazione, contaminazione ed eclettismo; che sia, s'interroga Giovannetti, postmodernismo?

Nel capitolo successivo, sono passate in rassegna le varie "tecniche della poesia moderna"; la "modernizzazione" della poesia è giustamente valutata anche, e forse soprattutto, "modernizzazione tecnica", ovvero degli aspetti linguistici, metrici e stilistici della poesia.

Il nono capitolo è dedicato alle forme della narrazione realista, con osservazioni attinenti soprattutto all'analisi del testo e, nello specifico, del testo narrativo realista.

Il penultimo capitolo è incentrato sul romanzo del Novecento, rilevando, innanzitutto, che il "paradigma realistico" è solo uno dei modi in cui è possibile raccontare una storia, e passando in rassegna, poi, le altre modalità che caratterizzano le forme narrative novecentesche: "narratori in crisi" e "messe a fuoco instabili", "individui ipertrofici" e "psicologie azzerate", "monologo interiore" e "flusso di coscienza". Seguono alcune pagine dedicate alla definizione, con riferimenti alla narrativa moderna, delle categorie di tempo e spazio, elementi di fondamentale importanza per l'analisi del testo.

Una chiara e attenta riflessione sul postmoderno conclude il lavoro, affrontando, in primo luogo, la questione terminologica, che viene, in secondo luogo, correttamente interpretata da Giovannetti soprattutto come questio-

ne ideologica. Ribadendo il notevole spessore "ideologico" del postmoderno, ne sono individuati i maestri (Foucault, Derrida), ed è illustrato il conflitto delle interpretazioni implicito nell'opposizione postmoderno/postmodernità. Sono, infine, passati in rassegna una serie di "sintomi" letterari che sembrano suggerire un mutamento della maniera modernistica di concepire la produzione artistica, e, di conseguenza, la crisi del modernismo da cui sono state dedotte la nozione di postmoderno e la prospettiva di una postmodernità.

Loredana Pellegrino

R. BRAGANTINI, *Vie del racconto. Dal "Decameron" al "Brancaleone"*, Napoli, Liguori, 2000.

Intanto, una parola sul titolo, allusivo ad una varietà di tipi narrativi dai tratti così sfuggenti che quasi non si lascia codificare: genere che sembra preda d'una regressiva perversione polimorfa, ma allo stesso tempo accenna o prefigura nuovi assetti di senso, fino ad uscire da sé e metamorfizzarsi nel romanzo secentesco.

Il libro si configura come una raccolta di contributi nati per occasioni diverse ed ognuno in sé compiuto, più che non formi un organismo sviluppatosi secondo un piano globale, come parrebbe invece alludere la scansione in capitoli. Si può parlare semmai di convergenza modulare, non preordinata secondo un disegno a priori.

La raccolta si compone dunque d'un saggio sul Boccaccio, di tre apporti sulla novella cinquecentesca, al-

ternanti sguardi d'insieme ad analisi serrate, e si conclude con l'ampio saggio intorno a *Brancaleone* e al suo autore, che, insieme con l'esemplare edizione e il copioso commento datone dallo stesso Bragantini, ha ormai saldamente acquisito alla letteratura italiana un'opera di non comune portata, fin qui mal nota, ed un autore del tutto ignorato: impresa alla quale meritamente la fama di Bragantini, grazie a quello che è senza dubbio uno dei 'casi' più clamorosi degli ultimi decenni, va debitrice d'una diffusione che ormai si è espansa ben oltre lo stretto ambito degli specialisti.

Nel capitolo dal titolo *Il dialogo del Decameron*, Bragantini esplora le proprietà dello spazio dialogico in Boccaccio, in primo luogo, saggiando l'applicabilità della categoria ben nota e così feconda di Bachtin, caratterizzante la parola romanzesca come intrinsecamente 'abitata' da voci plurime e tendenziose, che si relativizzano a vicenda, provenendo da una caotica unità originaria e indistinta di natura carnevalesca.

Bragantini persuasivamente colloca Boccaccio ai confini di questa "prassi oltranzistica della dialogicità". Il Boccaccio è infatti campione di "nitore enunciativo". In lui è sempre possibile cogliere nella loro univocità le singole voci, in quanto distinte da quelle dell'autore e dei suoi rappresentanti autorizzati: univocità che non comporta ovviamente l'assenza di plurilinguismo, sia in funzione di colore locale sia di caratterizzazione comica. Sgombrato il campo da possibili equivoci, l'A. si cimenta con il nucleo più impegnativo della sua

indagine: la messa a fuoco del sottile processo di osmosi che intercede fra cornice narrativa e singola novella. Con l'importante corollario che è proprio questo compenetrarsi organico del commento e del racconto, la loro continua reversibilità, a fare del *Decameron* un modello o crogiolo da cui passeranno certi tratti fondamentali agli *Essais* di Montaigne e alla grande tradizione romanzesca spagnola.

Non dunque "isole narrative contornate da un arcipelago discorsivo" ma semmai un protendersi di penisole che il gioco mutevole della marea isola or sì or no in superficie, ma sono fra loro collegate con la terraferma da "un'ininterrotta serie di cuniculi". In altri termini, l'opposizione fra 'mondo commentato' e 'mondo narrato' è di "collaborazione funzionale", ovvero, come anche dice Bragantini con efficace immagine, si tratta d'un sistema di paratie mobili. Di alcune novelle, anzi, si può dire che intrattengano un rapporto sineddotico esplicito col sistema testuale in cui sono immerse.

L'originalità sistemica del Boccaccio non si esaurisce d'altronde qui, ma gioca sulla permutabilità della funzione di narratore ed ascoltatore: il racconto del racconto funziona, non solo nel processo continuo di osmosi che s'è detto, ma nel senso d'una vera presa di coscienza - finale se non graduale - dei giovani della storia 'ambiente', almeno in quanto gruppo - ma non senza tratti caratterizzanti e momenti funzionali individualizzati, di cui Bragantini ha colto aspetti nuovi e talora inaspettati. I giovani risultano non modificati ma identificati, nella decima giornata, dal-

la loro stessa pratica narrativa, così come quest'ultima risente più manifestamente della pratica discorsiva, non solo glossante, ma anche programmatica, della cornice.

Talvolta pare che l'indagine di Bragantini ci conduca alle soglie d'un Boccaccio dedito al gioco paradossale della 'metalessi narrativa', che troverà in Cervantes e in Velasquez i suoi eponimi. Ma Boccaccio, pur sfrangiando ed assottigliando ed embricando in cento guise argute, racconto e commento, se ne sta tuttavia saldamente di qua, ancora immune della vertigine soggettivistica moderna, nel suo luminoso spazio euclideo e toscano, le cui sottili vibrazioni ed increspature, così fedelmente registrate dagli apparecchi di Bragantini, non celano nessun paradosso topologico: il concertato fra commento e racconto ha la funzione di introdurre una mossa e naturale varietà, spostando, quando necessario, e rifocalizzando l'assunto dei microtesti e del loro vario gioco contrappuntistico, nell'atto in cui leggiadramente rafforzano e rilanciano senza posa, fra ironia ed utopia, gioco evasivo e serietà pedagogica, l'immagine d'una civiltà dialogante borghese. Senza mai compromettere l'economia del rapporto 'figura-sfondo', provocando quel corto circuito tra racconto e meta-racconto, che "infinitezzando la situazione narrativa", trascina il lettore in una vertigine programmatica. Diremo allora che Bragantini ha fotografato, con sue lampade speciali e da un punto di vista impensato un'architettura giottesca e ce ne ha mostrato certe inflessioni prerinascimentali, anche audacemente

premoderne, per noi che non possiamo non situarle sullo sfondo del futuro che esse contribuiranno a generare, ma da cui bisogna saperle distinguere: così come, nell'altra direzione, non possiamo non leggere il *Decameron*, senza misurarne la distanza che lo separa dal *Novellino* lo separa ed insieme lo congiunge. Ma il primo intento e fondamentale dello studioso resta quello di mostrarci la necessità strutturale dell'invasione della cornice entro le formelle dei racconti, la coerenza e la piena consapevolezza della sua adozione, senza scomodare Gide e la *mise en abime*, trasformando Boccaccio in un epigono di Borges o di Quenau, come altri hanno tentato di fare.

Nell'espore in piena luce, sotto varie angolazioni, l'armatura dialogica che sorregge l'impianto narrativo, B. mostra dunque al lettore come gli organismi narrativi delle novelle non sono solo legati fra loro da "esili fili proemiali", ma spesso rispondono, per contatto o a distanza, a narrazioni precedenti. Ed anche le persone, maschere dialogiche non caratteri, dei giovani narratori tradiscono simmetrie programmatiche funzionalmente inedite, come la coppia oppositiva Lauretta-Dioneo. Alla fine, la compiuta realizzazione dell'arte del racconto, per i dieci componenti la brigata, fa tutt'uno con la dimostrazione della propria competenza sociale: sorta di modello interno del rapporto dialogico esterno che l'A. mira ad instaurare col suo pubblico (ovviamente, attraverso un processo di nobilitazione cortese e di stilizzazione idillica nel segno di un'autocelebrazione evasivamente in-

cantata quanto civilmente educativa: frutto perfetto d'una civiltà vitalissima, in cui colori autunnali e soffi primaverili si incontrano, compenetrandosi armoniosamente).

La civiltà tardomedievale, che si vagheggia nell'aureo specchio del *Decameron*, è enormemente lontana da quella cinquecentesca, che ancora si volge a Boccaccio, ma ormai con fissità ipnotica e stanchezza di sguardo. Ma, a tratti, si coglie - o meglio, Bragantini coglie - anche uno sbattere nervoso di ciglia e stropicciarsi d'occhi, e insomma lo sforzo di sottrarsi alla *trance* esercitata dal soverchiante ma ormai inaccessibile modello, e di sperimentare forme più consone ai tempi ed agli ambienti ed alle nuove inquietudini sociali e culturali.

È quanto ci viene proposto nei tre saggi-capitoli citati, che si annodano più strettamente alle precedenti ricerche dall'autore, pubblicate col titolo *Il riso sotto il velame* (Firenze, 1987). Bragantini vi è impegnato a tracciare un diagramma della narrazione breve nella sua morfogenesi cinquecentesca, fra derive, ibridazioni, migrazioni interne, innovazioni. È un diagramma, per dir così, congetturale, alieno da seduttive estrapolazioni totalizzanti e riduzionismi sociologici; e s'intende, perché male si accorderebbero col suo filologico rispetto per il laborioso e talora problematico accertamento dei fatti, così come con quel suo amore-spiccatissimo - per la distinzione categoriale delle forme culturali, letterarie in specie, nonché con il forte abito scientifico ond'è permeato, che lo dissuade da formulazioni sottratte in

anticipo a possibili smentite. Tanto più che il territorio della novella è assai meno esplorato e morfologicamente definito di altri: si pensi, per contrasto, alla lirica coeva. Per la 'forma-novella' manca, com'è noto, una vera e propria trattatistica specifica: le eccezioni, pur rilevanti, di Bonciani e del Castelvetro, da Bragantini segnalate e lucidamente esposte, non si possono dire rappresentative, e comunque sono rivolte quasi esclusivamente al *Decameron*.

Nel tentativo di dare comunque consistenza alle forze modellatrici della novella cinquecentesca, qui soprattutto del pieno e tardo Cinquecento, che agiscono in quello spazio dinamico che intercorre "fra teoria e pubblico", Bragantini prende l'unica via possibile, quella di interpellare gli autori nella loro pratica narrativa, pur dichiarandosi consapevole della delicatezza dell'operazione, in gran parte inevitabilmente indiziaria. C'è, a dire il vero, un altro tipo di fonte cui attingere, parzialmente sganciata dalla pratica d'autore, che consente al Bragantini di ridurre i margini di indeterminatezza connessi alla sua impresa. Intendiamo riferirci ai commenti cinquecenteschi al *Decameron*, ch'egli usa sagacemente, raffrontandone gli orientamenti con le scelte concrete della pratica narrativa coeva: particolarmente suggestiva la lezione tratta dal Sansovino il quale, al di là dell'episodio-limite, non so quanto rivelatore, dell'allegorizzazione della novella di re Carlo, è impegnato in una lettura del Boccaccio che ne privilegia la funzione precettistica amorosa, aliena da conflittualità perturbanti, secondo un orientamento di ortodos-

sia sociale che troverà la conferma più probante nella concreta applicazione della poetica in atto del Bandello.

Al di là di ciò, Bragantini ritiene, sia pure con qualche riserva ed apparente contraddizione, di poter riconoscere alcune linee di tendenza comuni, tanto alle sorti dell'intelligenza del *Decameron*, come alla pratica della forma novellistica, nel senso d'un filisteismo sociale, che, chiedendo al racconto unilaterali ed immediate conferme del proprio apparato ideologico, ne devitalizza la nativa fecondità 'municipale'. Questo fronte normativo, tutto teso a fornire una tassonomia di modelli di comportamento, parrebbe responsabile dell'abbraccio alla lunga paralizzante della novella con l'"armamentario affastellato" della trattatistica, che d'altronde s'infiltra ed allaga gli spazi del racconto - forma affetta da costituzionale *deficit* di difese teoriche - a misura che si sfibra la naturalezza del narrare, col tramonto della città-stato, fluida di scambi e di mobilità sociale, ricca di occasioni di incontro, di identità di ruoli e di senso d'appartenenza. Se inquinamento trattatistico e indebolimento intrinseco delle ragioni del narrare novellistico sono l'una funzione dell'altra, Bragantini, che non ama i determinismi, sembra talvolta inclinare a leggere il processo come effetto d'una risposta (letteraria) attiva, e perciò, par di capire, libera, imprevedibile ed autentica, ai nuovi bisogni della società, più che come deriva e risultante di dinamiche sociali a senso unico. Ma è una tesi appena intravista, meritevole d'una esposizione dispiegata, degna del vigore teoretico di Bra-

gantini, anziché di pochi cenni oracolari.

Comunque, sia della dinamica, sia della cinematica del racconto tardocinquecentesco - in quegli aspetti del suo manifestarsi che si possono definire di 'economia' narrativa, Bragantini individua due costanti tendenziali, l'una a livello di cornice, l'altra interna alla singola novella. All'affievolirsi della "solidarietà dialogica" che vitalizzava capillarmente in ogni sua parte il *Decameron*; e alla conseguente ipertrofia di cornici sempre più plumbee ed invadenti o come spaesate e pretestuose, corrisponde all'interno della novella l'indebolirsi dei nodi conflittuali e degli indugi descrittivi: entrambe le tendenze sono già leggibili nel *Viaggio in Alemagna* del Vettori, in cui il continuo del viaggio e il discreto dei racconti si urtano a vicenda, nonostante la felicità innovativa di certi esiti. Ma se lo stacco discorsivo tra le novelle e il tessuto che le contorna e le motiva, fra commento e narrazione è marcato anche nel Firenzuola, più spiccato ed anticipatore, nella lettura datane da Bragantini della prima novella dei *Ragionamenti*, è una sorta di imbarazzo nell'abbandonarsi - e con lui il suo lettore-ascoltatore - alla rappresentazione dell'azione, con la congiunta resistenza a mettere in scena conflitti e punti di frizione, tanto da far parlare lo studioso d'un vero "collasso dell'azione" narrativa. Anche le *Cene* del Lasca ci vengono mostrate affette dalla stessa malattia, pur nell'apparente diversità del quadro sintomatico, con il fuoco dell'interesse narrativo che slitta dal nucleo centrale dell'azione, in cui nella

tradizione boccacciana la vita ed il carattere del protagonista calamitano la beffa, motivandola, e si concentrano nei due poli della macchinazione e della reazione smarrita della vittima, inerme e passiva nei confronti d'una meccanismo gratuito che lo sovrasta, investendolo dall'esterno. Anche qui dunque, è venuto a mancare il bilancere, che trattiene la spinta in avanti dell'intreccio.

Sotto questo profilo Bandello costituisce una eccezione non facile da 'sistemare' se è vero che né l'eclisse dell'azione né la selezione dei temi e dei registri lo riguardano (forse è per questo che Bragantini può dirlo "narratore in ritardo sul suo tempo", affermazione che ha qualche sentore paradossale, perché, com'è notissimo, il suo distacco dal modello Boccaccio, è ancor più radicale, solo percorre altre vie, con l'abbandono della logora finzione della cornice e la sua piena consapevolezza del carattere irrelato della sua congerie narrativa, unita, come perle scaramazze raccattate qua e là, legate dall'unico filo delle dedicatorie: con il che si dà una radicale rimozione d'ogni nostalgia municipale, in favore del travestimento cortigiano: o forse il ritardo addossatogli nasce paradossalmente dalla propria modernità, dall'aver associato intimamente le novelle ad un ambiente di corte travolto dagli avvenimenti che portarono definitivamente il ducato di Milano nell'orbita della monarchia spagnola? Certo ben presto il testo del-l'antispagnolo Bandello richiederà un trapianto nella Milano di Filippo II, cui si presterà la 'correzione' del Centorio, che impeгна

Bragantini in un brillante saggio preliminare di analisi contrastiva, nei confronti del testo di partenza. L'operazione di riscrittura svela così una sua coerenza inso-spettata, nella sottigliezza talora capillare dell'intervento: riscrittura che andando ben al di là d'una normale potatura cautelativa, sembra tradire il proposito di recidere fin nelle radici i rapporti simbiotici delle novelle bandelliane con le occasioni generatrici, o comunque da quei metaracconti costituiti dalle lettere dedicatorie – non importa qui quanto di finzione cortigiana e letteraria vi fosse in quest'ultime. Quel che conta, nel Bandello, è che attraverso le dediche, da un lato riverberava sulle novelle un'autenticazione d'attualità, in cui si confondevano illusoriamente fiction ed attualità storica – ma soprattutto, chiamando in causa comunque persone reali, rappresentanti del potere, come altrettanti tu, o meglio 'voi', questi rinviano senza posa all'io dello scrittore, compenetrando la sua personalità storica con l'autorità di narratore. Ma confessiamo che, se da un lato la coerenza dell'operazione di riscrittura attuata dal Centorio appare ammirevole, dall'altra l'insieme del suo intervento non ci appare privo di aspetti enigmatici, o almeno sfuggenti. Almeno, tale appare, dopo che Bragantini ha scosso la tranquilla presunzione di poterne spiegare la logica sulla base di una semplice catena di necessità o di opportunità censorie, volte ad evitare la condanna dell'opera d'un vescovo, e fors'anche più semplicemente a salvare, per semplice interesse editoriale, dalla disgrazia politica, sia pure ad alto

prezzo, un'opera cara al rifacitore ed al suo pubblico. In realtà troppi fattori dell'operazione Centorio sfuggono ancora ad un modello interpretativo coerente e restano in attesa di risposta; anche perché le spiegazioni tentate da Bragantini, lungi dal corrispondere ad una univoca e salda sintesi interpretativa, devono essere considerate, per sua stessa ammissione non più di cauti colpi di sonda preliminari. Non per nulla Bragantini ha voluto chiamare questo suo capitolo *Avvio minimo all'analisi di una riscrittura narrativa*.

L'ultimo capitolo, dedicato al *Brancaleone* ed al suo autore si presenta nella sua prima parte come un'inchiesta appassionante, condotta con il gusto incalzante del giallo. Più che a raffronti con casi di scoperte letterarie, si pensa al miglior Ginzburg. Il caso è (ormai) noto. C'è un figlio: si tratta di trovargli il padre, di cui si conosce solo un nome finto. Prima di tutto, lo studioso indugia a dare uno statuto epistemico alla sua indagine. Poi si avvia con passo sicuro a dimostrare, attraverso indizi che poi diventano prove schiaccianti, che l'autore presunto del *Brancaleone* non può essere Anton Giorgio Besozzi, che, a partire dal *Quadrio*, era stato additato come padre del testo. Brillante nella *pars destruens*, Bragantini è ancora più ammirevole quando racconta al lettore le fasi successive della sua inchiesta, con la scoperta graduale del latitante, e con la ricerca conclusiva del movente, che chiude brillantemente la dimostrazione. Qui, sia detto senza ironia, si Bragantini alterna gli estri intuitivi del commissario Montalbano con un ele-

ganza logica degna di Philo Vance, e, come nelle migliori tradizioni della *detective-story*, lo vediamo muoversi con perfetta disinvoltura, nell'acquisizione di prove, fra i più vari ambienti, senza remore e timori di depistaggi, recinzioni e barriere. Del resto, Bragantini non è nuovo ad avventure a largo raggio, a cavallo fra più discipline, come si vede nel saggio dedicato al *Pellegrinaggio di tre figlioli del re di Serendippo*, pubblicato nel volume precedente, già citato. I risultati, che mettono a tacere qualsiasi obiezione, sono fruttuosi come pochi, se si considera che l'inchiesta è parte d'una fatica che s'è cimentata con l'edizione del testo, corredata da un puntualissimo commento (Roma 1998), restituendo alle lettere, non solo italiane, un testo ignoto ai più o malamente noto e la fisionomia d'un autore, fin qui conosciuto solo per opere agiografiche e morali, conformi alla sua austera veste di nobile sacerdote, familiare e consigliere fidato di Carlo Borromeo. Basterebbe da sola la conclusione: "il *Brancaleone* non è nato sui lembi della cultura borromaica (come una tradizione forse interessata ha fatto credere) ma in prossimità del suo centro" per intendere la portata dell'acquisizione di Bragantini. Purché ovviamente siamo d'accordo sul valore dell'opera. Intanto però, lo scavo di Bragantini, lavorando all'esterno del testo, a definirne la matrice culturale ed ideologica, e sul testo, in termini di interte-stualità e di strategie narrative, ha proceduto alla messa a fuoco della reale fisionomia dell'opera, premessa indispensabile alla discussione, rischiosa e foriera di equivoci

d'ogni genere, ma forse ineludibile, sul suo valore. Intanto, provvisoriamente, restiamo all' "interesse e [...] posizione davvero ragguardevole" del *Brancaleone*, che nessun lettore, che non sia sprovvisto o in malafede, ardirà contestare, anziché dare troppo peso al capolavoro di cui l'accredita il suo Pigmaliote, non senza echi consenzienti. Quanto al resto, è qui impossibile rendere conto al lettore della ricchezza di esplorazione serrata nelle poche pagine conclusive. Raccolgeremo qui solo due acquisizioni: in primo luogo, il distacco graduale del "quasi - romanzo dalla tradizione etica esopica ed il suo virare nella sezione conclusiva verso l'allegoria politica in senso antimachiavellico, nutrita degli umori d'un Giusto Lipsio e d'un Botero", "il romanzo dell'educazione politica di un asino è il fondale su cui si alterna una scenografia mobile dove la vicenda è crivellata di apologhi esopici - la preoccupazione, coerentemente, è di tipo soprattutto morale - dove emerge la traccia del *Panciatantra* [in cui] domina l'agonismo politico, la brutalità del dominio, lo sforzo per il conseguimento della prudenza e dell'arte della dissimulazione, con quel che segue". L'altra conclusione, che sembra contraddire la terminologia qui sopra adottata da Bragantini, sarà questa. Posto che l'interesse del *Brancaleone* non risieda nei materiali eterogenei, spesso recuperati da repertori attardati, ma nel contrappunto tra storia principale e squarci episodici, nell'organizzazione formale la cui dinamica sembra a Bragantini dominata dal "demone della distanza", formula

indubbiamente suggestiva, tuttavia, come egli stesso ammette, l'ironia prospettica delle forme che dal *Quijote* passa al romanzo moderno è un'altra cosa. Meglio sarà forse, per intendersi, anziché di romanzo in senso pieno, usare la bella formula bragantiniana di "rilegatura romanzesca" di composti che si trovano "a uno stato ancora relativamente solido".

Giovanni Pellizzari

ROBERTO SALSANO, *Intrighi e dissonanze. Sondaggi critici e percorsi di lettura in Bracco novelliere*, Città di Castello, Edimond, 2002.

Il volume esamina la novellistica di Roberto Bracco nel suo complesso enucleandone i motivi che la informano con uno sguardo alla *facies* teatrale o teatralizzabile dei suoi moduli narrativi, una *facies* non solo isolata in ciò che mostra di vivacità e drammaticità del narrato a livello di "colore" e di stile, ma ricondotta a nuclei di prospettiva poetica e culturale che distornano i suoi esiti da un piatto naturalismo rappresentativo e letterario. La smorfia, in questa angolazione critica, appare veramente al centro della scrittura novellistica di Bracco, idonea ad assommare nel suo simbolo semantico una fitta stratificazione di livelli fenomenologici nei quali si articola la sperimentazione dello scrittore napoletano. Immagine teatrale o metafora della vita e del racconto, archetipo espressionistico e grottesco o anche illazione psicologica su una intimità inespresa, segno sinteticamente pre-

gnante di una interiorità esistenziale o anche ingresso specifico nel campo dell'umorismo o del comico, queste ed altre accezioni interpretative, simboliche o figurative nelle quali viene individuata la portata della fantasia della smorfia sia riguardo alla genesi dei testi sia riguardo ai temi e al linguaggio dello scrittore, intersecano, secondo Roberto Salsano, il piano strutturale della configurazione novellistica. Questo incrocio tra smorfia e compagine narrativa è uno dei centri focalizzanti che compattano un'indagine a tutto campo, testualmente disseminata su un'estesa congerie di racconti, motivi, temi, la quale cerca di render conto della varietà ma anche, tangenzialmente, della circolarità e coesione del *corpus* allestito da Bracco. Esempi di un'interferenza tra motivo della smorfia e configurazione narrativa sono indicati, fra l'altro, nella tendenza di certi racconti a un accorciamento finale brusco e imprevisto del narrato per certi aspetti comparato con la *brevitas* della sinteticità prediletta dai futuristi, o nel rilievo, in altre novelle puntualizzato, d'una dinamica grottesca dominata dalle istanze del "rovesciamento" o dal procedimento umoristico che arieggia talvolta lo stereotipo del pirandelliano "sentimento del contrario". Il titolo del libro, *Intrighi e dissonanze*, allude proprio a una specie di *reductio ad unum* del vasto materiale esaminato sotto il segno della struttura compositiva che, assimilata a un modulo fondato sul binomio di intrigo e dissonanza in parte ossimorico per il convergere fra coerenza di *mitos* e tendenziale destrutturazione dello stesso attraverso la "dis-

sonanza", ripete in qualche modo il contrasto, la tensione intrinseca che dominano nel paradigma della "smorfia". L'impostazione metodologica di fondo del discorso critico non impedisce, naturalmente, nello studio di Salsano, la ricerca su elementi di teatralità che rimandano a una poetica di Bracco non confinata alle *Smorfie* e che interessando il rapporto tra personaggio e ambiente nella fattispecie di un'autonomia drammatica del personaggio, talvolta prevalente, o, viceversa, nel segno di un suo legame con una cornice veristicamente puntualizzata (come in alcuni casi, ad esempio in *La piccola ladra*), toccano il tema del rapporto fra Bracco e la tradizione, tra la sua novellistica e quell'ambiente napoletano, con i suoi sfondi cittadini e i suoi ambienti giornalistici, con la memoria, che da esso si sprigiona, dei costumi e delle consuetudini sociali, delle strade e dei caffè, nel quale si è formato l'artista e l'uomo di cultura. Un artista che richiede altresì, come si evince da altre notazioni di Salsano, che si dia il dovuto conto, in sede di analisi e di giudizio, al rapporto fra autore, narratore, storia, nella salda pertinenza, della scrittura esaminata, a un senso spiccato del "discorso" narrativo e della comunicazione letteraria. Né viene penalizzata la trattazione di alcune *quaestiones* che possono come isolarsi, per la loro virtuale definitezza teorica, dalla modalità comprensiva e sistematica dell'indagine condotta, pur rientrando, appieno, nei suoi ingranaggi, tra le quali: l'interrogativo se predomini la gaiezza o la tristezza tra i connotati più caratterizzanti e artisticamente fecon-

di della inventiva dello scrittore; il confronto con Pirandello (ma anche, all'occorrenza, con un Alberto Cantoni, o, in un diagramma storico-ideale che li colloca retrospettivamente, un Capuana e un certo De Roberto) che offre il destro a "paralleli" più che a verifiche di filiazioni letterarie; l'inchiesta sull'omogeneità o meno di un tessuto letterario e stilistico che dà al critico l'opportunità di individuare nella creatività del novelliere il definirsi di talune aree tematiche che collegano verticalmente più raccolte novellistiche (quando i temi non si intreccino, ibridamente, entro un solo testo singolo), e di saggiare certi contrasti ed equilibri fra le opposte sollecitazioni dell'impegno morale e ideologico al quale è portato soprattutto in certe novelle un Bracco genericamente e a suo modo ibseniano, e del *divertissement* al quale è legato un Bracco mondano e borghese, sulla scia, in alcuni casi, di Maupassant.

Il libro di Roberto Salsano, che ripara a una lacuna della critica finora quasi esclusivamente rivolta allo studio dell'opera teatrale di Bracco o al rilievo della sua figura di intellettuale, attraverso una serie di sondaggi critici e di analisi testuali difficilmente riesumabili in una recensione, effettuati non solo sui due volumi *Smorfie gaie* e *Smorfie tristi*, pubblicati nel 1909, prototipo e inaugurazione della produzione novellistica che continua, nel tempo, sotto l'intestazione delle "Smorfie", ma anche sulle raccolte successivamente edite, *La vita e la favola*, *Ombre cinesi*, *Specchi*, restituisce un ritratto complesso e insieme molto dettagliato del

novelliere napoletano che si impone come una tappa di non trascurabile incidenza nel percorso della letteratura italiana tra Ottocento e Novecento.

Nunzia Acanfora

ANGELO R. PUPINO, *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno Editrice, 2002.

Il libro offre una pregevole presentazione dell'evoluzione letteraria di Gabriele D'Annunzio, dal *Giovanni Episcopo* alla nascita del Teatro di poesia.

La raccolta dei saggi verte su un medesimo nucleo tematico: la dialettica di letteratura e vita, a cui è improntata l'intera esistenza del Vate. Un binomio indissolubile, che rinvia del resto ad un'affermazione del suo *alter ego*, Andrea Sperelli: "Bisogna fare la propria vita come si fa un'opera d'arte". Muovendo da questo assunto, l'Autore mette a fuoco gli aspetti importanti della poetica e del divenire dannunziano inteso come *struggle for life*, ovvero come lotta per la vita. Oggetto di attenzione e di valutazione critica non è il "vivere inimitabile", ma "la vita che si genera nell'immaginario o nel profondo: la vita suscitata dalla letteratura o dall'arte, e trasfigurata quindi in altra letteratura". D'Annunzio trasfigura la realtà caduca in un mondo ideale alternativo. Si capovolge così il pregiudizio del Naturalismo, in quanto l'arte assume fondamento ontologico e orienta la vita, che a sua volta si sublima in opera d'arte imperitura.

Pupino mira ad indagare i lavori

dannunziani attraverso preziose testimonianze documentali anche inedite, le quali permettono di esplicarne meglio i significati. Emerge un D'Annunzio nuovo, che sin dalla letteratura degli esordi mostra "il primo sforzo istintivo di un artefice inquieto; il quale tanto è appassionato dell'Arte che non può rassegnarsi a morire", ma piuttosto intende rinnovarsi. Non per nulla in una lettera dell'84 indirizzata a Vittorio Pepe si legge: "non ti stancare mai di cercare, di tentare, di provare. La via dell'arte è lunga e scabra ed erta: per salirla ci vogliono dei lombi *armati di valore* [...]. Non ti spaventare della lotta: è la lotta per la vita, *the struggle for life* del Darwin, la lotta inevitabile e inesorabile. [...]". La sperimentazione iniziale si rivela quindi soltanto provvisoria per poi preludere alla rinnovazione: il prosatore si impegna a "cercare a lottare a volere". Già nel *Giovanni Episcopo* D'Annunzio dimostra un superamento del canone naturalistico, non limitandosi ad una descrizione soltanto della figura corporea ma anche di quella morale, tentando di scoprirne le verità, di "indovinarne tutte le corrosioni, le devastazioni *nascoste*. *Vedere*, [...] vedere in ciascun uomo la sofferenza, [...] e non considerare su la via nessun uomo come uno sconosciuto".

Al descrittivismo segue quindi un nuovo metodo di studio e d'indagine, che si ritrova anche nell'*Innocente*. Degno di nota è quanto argomenta in proposito lo studioso, il quale non solo si sofferma sul criterio di osservazione e di ricerca dell'analisi psicologica, ma anche sul valore della narrativa

dannunziana, di cui ne ripercorre attentamente le tappe, fornendo un ritratto quanto mai interessante ed esaustivo del giovane prosatore. Si rivela infatti molto utile la pubblicazione del testo della *Préface* di Hérelle alle prose di D'Annunzio, a lungo rimasto inedito e in cui "possiamo rintracciare alcuni tratti caratteristici che permangono nell'artista compiuto". Il critico si concentra sullo sviluppo cronologico e variantistico dei lavori narrativi, evidenziando temi e corrispondenze anticipatrici del *romanzo futuro*.

Intervenendo sulle prime correzioni dannunziane al lavoro di traduzione compiuto da Hérelle riguardo ad alcune composizioni in prosa, Pupino riesce a far risaltare bene la figura del narratore sollecito a difendere la propria personalità stilistica dal rischio di una possibile banalizzazione determinata dalla resa linguistica in francese. Lamentando gli "adoucissements" dell'*Innocente*, lo scrittore fa notare a Hérelle: "Le Style est inviolable", asserendo l'importanza del suo stile e pregando il traduttore "di conservare tutte le modificazioni e tutte le aggiunte e di curare che le correzioni siano eseguite dal tipografo".

Si delinea il carattere dominante del giovane prosatore e della sua evoluzione letteraria graduale, che, dopo aver assorbito la cultura evangelica slava di Tolstoj e Dostoevskij, si arricchisce di altre suggestioni mutate da Schopenhauer e dalla filosofia di Nietzsche.

Con attenta esegesi critica Pupino argomenta sul perpetuo divenire dannunziano, che al "culto della pietà" e al "vangelo della rinunzia" oppone il

“verbo di Zarathustra” che “gli pareva il più virile e il più nobile”, manifestando una ricerca continua volta ad una “vasta coordinazione estetica di elementi vitali diversi”, nonché ad un’“armonia” che si realizzi tra “tutte le varietà della conoscenza e tutte le varietà del mistero”. Non per nulla nella dedicatoria del *Trionfo della morte* a Michetti D’Annunzio scriverà che “bisogna non imitare ma *continuare* la Natura”, penetrando nella profondità dell’ignoto per rivelare la complessità dei “fenomeni interiori” e “per rendere visibili i loro rapporti nascosti”.

Di qui l’osservazione della vita interiore del personaggio, che non prescinde da quella della sua intera esistenza con le sensazioni, le emozioni e le astrazioni. Si tende ad un’Arte Totale di matrice wagneriana, che consiste in una “prosa plastica e sinfonica, ricca d’immagini e di musiche”, capace di provocare sensazioni visive ed emotive. Come la vita l’arte presenta un perpetuo ascendere, procedendo lungo una temporalità lineare e circolare.

Pupino esamina con maestria personaggi e temi con rimandi importanti a Wagner e all’arte preraffaellita, parlando altresì della funzione simbolica del nome nella composizione testuale e del connubio dell’arte con la vita nella scrittura dannunziana, per poi concludere con la nascita del teatro di poesia, in cui la ricerca è “condotta su entrambi i versanti della scrittura: quello di una prosa che tende al verso [...] e quello di versi che [...] non dissimulano che loro grembo materno fu la prosa”.

Un lavoro lucido, agevole e molto

originale, dunque, questo di Angelo R. Pupino, che, oltre a ben focalizzare il concetto che D’Annunzio aveva dell’arte come un *unicum* tra questa e la vita senza cesure o distinzioni, ci fa riscoprire la personalità di un intellettuale e letterato eclettico, e creatore di un’estetica della parola e precursore di un’arte nuova, in cui si compendiano mirabilmente classicità e modernità.

Carlo Santoli

M. MAIDEN, *Storia linguistica dell’italiano*, traduzione di Pietro Maturi, Bologna, Il Mulino, 1998.

La *Storia linguistica dell’italiano* di Martin Maiden, data alle stampe nell’anno 1995 e tradotta in Italia tre anni più tardi da Pietro Maturi per conto della Società editrice Il Mulino, ci attesta ancora una volta l’interesse mostrato da studiosi stranieri, in passato come nel presente, verso l’evoluzione strutturale della lingua italiana.

Maiden, nel suo studio, muove da una duplice prospettiva, l’una “esterna”, attraverso cui è possibile esaminare la lingua di un popolo nel vasto ambito della sua storia sociale e culturale, l’altra “interna” che ne evidenzia invece l’evoluzione dei meccanismi grammaticali e fonologici. Nel perseguire questo secondo intendimento il linguista non può non soffermarsi sul ruolo fondamentale che riveste il retroterra dialettale nella storia linguistica dell’italiano, sottolineando doverosamente il fatto che i dialetti italiani non si configurano quali varianti regionali della lingua italiana, bensì,

unitamente all'italiano, come varietà linguistiche emerse dal latino parlato nell'Italia del primo millennio dell'era volgare.

Risulta, dunque, che la nostra lingua, che trae origine dalla variante dialettale in uso a Firenze, è semplicemente imparentata con gli altri dialetti d'Italia, dai quali ha avuto modo di distinguersi acquistando dignità di lingua letteraria nel corso del Trecento, in virtù dello straordinario prestigio culturale che la medesima ha mutuato dall'operato di letterati della statura di Dante, Petrarca, Boccaccio. Maiden specifica che il termine "dialetto" indica la varietà idiomatica in uso presso i nativi di una particolare comunità, che può essere, a seconda dei casi, una città, una regione o un determinato gruppo sociale. Un dialetto acquista, com'è noto, valore di lingua allorchè assume prestigio politico e/o culturale, è riconosciuto come codice sovraordinato ad altre varietà linguistiche "sorelle" nel contesto di una data area non necessariamente corrispondente a quella di uno stato nazionale e riveste un ruolo di idioma-guida attraverso la definizione di regole fissate in dizionari e grammatiche prescrittive che consentono di promuovere l'uso corretto della lingua. Nella tradizione italiana fu tra la fine del Quattrocento e l'inizi del Cinquecento che una forma di dialetto toscano, basato principalmente sulla varietà in uso a Firenze, cominciò ad essere accettata quale lingua letteraria d'Italia. Dal Quattrocento in poi la nostra lingua ha subito dei mutamenti, ma, essendo nata come idioma letterario, molto distante dal parlato spontaneo

della quotidianità, è mutata in esigua misura dall'età del Petrarca e del Boccaccio, soprattutto dal punto di vista fonologico e morfologico. Nel classificare la lingua letteraria in uso in epoca anteriore al Quattrocento, Martin Maiden ritiene opportuno definirla "toscano antico" e non "italiano antico" a motivo dell'assenza, in tale periodo storico, di un riconoscimento universale del fiorentino come lingua italiana, benchè la varietà di Firenze abbia goduto, sin dai tempi di Dante, di prestigio e primazia, grazie ai quali, nel corso del secolo XVI, è stata, a pieno titolo, consacrata lingua comune degli Italiani.

Altro importante argomento cui Maiden ha dedicato notevole attenzione è quello riguardante il vocabolario colto della lingua italiana, costituito in gran parte da voci di matrice latina finalizzate al discorso intellettuale, scelte e trasmesse alla nostra lingua da intellettuali, chierici, uomini di legge che avevano una conoscenza attiva del latino.

L'autore mostra di non trascurare un'altra rilevante fonte quale quella greca; pone, inoltre, in risalto il fenomeno dei "doppioni etimologici", ovvero coppie di parole formate da un termine popolare e da uno colto, ambedue di origine latina. La voce italiana "cosa", che risale al latino "causa (m)", costituisce il risultato di un fenomeno linguistico che affonda le radici nella Roma antica e mostra chiaramente la monottongazione del dittongo latino [au]; il termine "causa", essendo un prestito colto derivante dalla lingua latina scritta, non è stato

soggetto a mutazioni fonetiche in quanto non utilizzato oralmente e, dunque, non volgarizzato. Ulteriori fenomeni degni di nota ed ampiamente trattati dal Maiden sono l'allomorfia, che prevede che un unico significato sia espresso attraverso due o più forme diverse, l'analogia che si caratterizza per un rapporto uno-a-uno tra forma e significato e l'alternanza che consiste nella diversificazione delle terminazioni flessionali nella coniugazione dei verbi.

L'autore, inoltre, focalizza la formazione delle cosiddette strutture analitiche nella storia dell'italiano e di altre lingue romanze: infatti se in latino le terminazioni flessionali, inseparabili dal verbo, dal nome e dall'aggettivo, esprimevano il significato lessicale, con la nascita delle strutture analitiche, i significati si rendono attraverso l'adozione di parole distinte ed originariamente autonome.

Un aspetto di particolare interesse nella *Storia linguistica dell'italiano* di Maiden è il proficuo confronto attuato tra i dialetti e la lingua standard nel quadro di relazioni di mutuo scambio.

La realtà linguistica italiana si presenta notevolmente variegata tanto da assumere l'aspetto di un vero e proprio mosaico, le cui tessere vitree potrebbero corrispondere alle sfumature dialettali dei singoli parlari della penisola. L'evoluzione del latino non ha mai determinato compatte parlate regionali, ma ha indotto una frantumazione in usi idiomatici corrispondenti alle pievi, alle unità rurali, alle piccole corti. Nella classificazione del Maiden, il sottogruppo del romanzo, di cui il dialetto fiorentino è parte integrante, è deno-

minato italoromanzo, definizione primariamente geografica, con cui si individuano le parlate romanze d'Italia e che viene utilizzata soltanto per motivi di ordine pratico, come comoda abbreviazione. Escluso da tale contesto linguistico è il franco-provenzale praticato in Valle d'Aosta ed in alcune valli finitime del Piemonte: esso costituisce un prolungamento, in territorio italiano, dell'area d'influenza franco-occitana, che ha il suo maggiore sviluppo geografico in terra francese. Sono esclusi, inoltre, la lingua d'oc che esercita il proprio influsso nel territorio del Piemonte meridionale e il ladino retoromanzo parlato nelle valli dolomitiche (Gardena, Fassa, Badia, Lavinallongo). Comunque l'autore precisa che sarebbe preferibile non porre le parlate romanze d'Italia sotto l'etichetta geografica generica di "italo-romanzo", poiché, a suo parere, risulta più appropriata la definizione "dialetti italiani" in base al criterio di valutazione secondo cui un dialetto, per essere giudicato appartenente al panorama linguistico italiano, deve avere come idioma guida la lingua italiana standard.

Questa regola, presumibilmente, non può essere più applicata ai dialetti còrsi, i cui parlanti sarebbero orientati a considerare, come loro lingua guida, non più l'italiano, bensì il francese, nonostante la massiccia toscanizzazione delle parlate dialettali di corsica attuata dai Pisani a decorrere all'incirca dall'Anno Mille. A quest'ipotesi, però, si oppone la tesi del Thiers secondo la quale molti prestiti dell'innovazione terminologica del corso si rifanno all'italiano standard in virtù di fattori

determinanti quali la massiccia invasione turistica dell'isola attuata dagli italiani e la presenza di decine di radio e di una trentina di canali televisivi italiani, il cui segnale viene regolarmente captato in territorio corso. Sono elementi questi posti a base, da Thiers, di un contatto còrso-toscano, che potrebbe creare i presupposti per un ripristino parziale dell'antica diglossia. Il francese, dunque, pur essendo lingua ufficiale e quantunque eserciti una notevole influenza sul linguaggio còrso, non ostacola l'influsso linguistico prodotto dall'italiano standard. Un'altra questione molto significativa, sottolineata da Maiden, è rappresentata dal grado di divergenza linguistica che caratterizza i diversi dialetti d'Italia: si può notare, infatti, che il suo accentuarsi è proporzionale alla distanza geografica che intercorre tra una parlata ed un'altra. Non è, inoltre, esagerato, sempre secondo Maiden, sostenere la tesi secondo la quale tale divaricazione, a sua volta, può risultare uguale o addirittura maggiore di quella tra l'italiano moderno e lo spagnolo moderno.

È certo che la distanza geografica incide considerevolmente sul livello di divaricazione idiomatica che intercorre, in particolare, tra dialetti settentrionali e parlate meridionali. Comunque, attraverso un'attenta analisi del lessico e della morfologia, si può giungere ad individuare palesi affinità tra dialetti praticati in aree geografiche polarmente opposte. È possibile stabilire, ad esempio, alcuni parallelismi in riferimento al fenomeno della velarizzazione, in funzione della quale la [j] + consonante muta in [u], passaggio que-

sto riscontrabile, ad esempio, negli aggettivi qualificativi piemontesi [aut], [caud], [faus] (alto, caldo, falso) paragonabili a forme aggettivali arcaiche del napoletano, [aute], [caure], [fauze], tutt'oggi in parte usate dalle generazioni anziane soprattutto in ambito provinciale.

Un altro tratto linguistico comune potrebbe essere rappresentato dalla metaforia che risulta presente tanto nei dialetti meridionali, ad esclusione delle parlate di aree geografiche estreme, quali il Salento e la Calabria meridionale, quanto in quelli gallo-italici del settentrione della penisola. Non a caso la metaforia, che costituisce un tratto fonologico-morfologico altamente distintivo nelle parlate della Italia meridionale, riveste la stessa importanza in dialetti come il ligure da cui, ad esempio, emergono forme quali [grande/grendi], [can/chen], [san/sen]. Un'evoluzione simile in ambito morfologico ha interessato in particolar modo, in seno alla costellazione dialettale del meridione d'Italia, i parlari di determinate aree di Campania e Puglia attraversate da un corridoio linguistico interessante dal punto di vista metafonetico che si snoda dal settore occidentale dell'isola di Ischia e percorre, attraversando località quali Procida, Monte di Procida, Cappelletto, Pozzuoli, Frattamaggiore, Aversa, un'ampia fascia di territorio che, oltrepassando i confini regionali della Campania, sfocia in terra pugliese e si protende fino a Bari. In tale corridoio si fa ricorso alla palatalizzazione a>e aperta come risultante di un meccanismo metafonetico provocato da una originaria [i] o

[u] latina finale e che dà vita a forme del tipo [u kanð] (singolare), [i kenð] (plurale) il cane/i cani; [kartð] (singolare), [kertð] (plurale) -carta/e indubbiamente affini a quelle liguri già menzionate. All'interno del medesimo corridoio si manifesta il fenomeno dell'allungamento vocalico con dittongazione di [o] chiusa che muta in [au] riscontrabile in termini come [vauce] (voce), [nauce] (noce), [nepaute] (nipote), che offre lo spunto per un parallelismo con i dialetti emiliani orientali, in cui si hanno gli stessi esiti dittongati individuabili, ad esempio, nei sostantivi [fiaur] (fiore), [nvaud] (nipote).

Un'altra caratteristica fonetica che accorcia le distanze tra dialetti centro-meridionali e parlari settentrionali è rappresentata dal rotacismo di [l] seguita da consonante, riscontrabile in alcune voci piemontesi come [marva] (malva), [vurp] (volpe), [surc] (solco), che trovano rispondenza in lessemi di dialetti del centro e del sud della penisola come, ad esempio, nel termine romanesco [cardo] (caldo) e nel napoletano [vorpð] (volpe).

Maiden, inoltre, asserisce che in larga parte della Toscana, ad eccezione della provincia di Arezzo a sud-est e della Lunigiana e della Garfagnana al nord, "la dittongazione in sillaba aperta tonica" interessa primariamente, o esclusivamente, la vocale anteriore [ɛ], ma non la [ɔ]. Sull'assenza di dittongazione della [ɔ] aperta concordano anche Rohlf s e Schuerr, i quali si mostrano inclini a considerare primitiva tale mancanza, all'origine della quale la vocale aperta [ɔ] non ha subi-

to alcuna dittongazione per poi ritornare monottongo. Emerge, dunque, per Maiden il fondato sospetto che il dittongo [wɔ], che si è imposto nell'italiano letterario, non sia originario della toscana, ma sia di provenienza esterna. Si pensa ad un influsso derivante dall'esterno, essenzialmente in ragione del fatto che la dittongazione, che nell'italiano letterario colpisce anche la [ɔ] aperta oltre alla [ɛ] aperta, è, con ogni probabilità, d'impronta metafonetica. E poiché la metaforia costituisce un fenomeno che non ha conosciuto diffusione in Toscana dove il dittongamento, circoscritto alla [ɛ] in sillaba aperta tonica, si presenta di carattere spontaneo, non è escluso che la lingua standard abbia potuto subire un qualche tipo di influenza metafonetica di marca meridionale. Non è un caso che la voce [fwɔko] dell'italiano letterario rifletta la stessa tipologia morfologica del napoletano [fuokð], come anche [bwɔno]/[buonð], [nwɔvo]/[nuovð], [wɔvo]/[uovð]. È, altresì, interessante focalizzare lo sviluppo fonetico di voci femminili corrispondenti a termini maschili della lingua letteraria. Si prendano in considerazione, ad esempio, forme quali [nwɔva] e [nwɔve]: esse si configurerebbero come estensioni analogiche di dittonghi metafonetici caratterizzanti, in origine, soltanto gli equivalenti maschili [nwɔvo/bwɔno], in ragione di un condizionamento messo in atto dalle vocali finali originarie, [u] per il singolare [nwɔvu/bwɔnu] ed [i] per il plurale [nwɔvi/bwɔni], sulla sillaba tonica, sì da produrre metaforia.

Per ciò che concerne l'evoluzione

strutturale dei sostantivi, degli aggettivi e dei verbi, Maiden tratta con dovizia di particolari l'argomento attinente allo sviluppo che pronomi e aggettivi dimostrativi hanno subito nel passaggio dal latino all'italiano attraverso lo stadio intermedio del protoromanzo. Egli fa riferimento al sistema ternario connaturato ai dimostrativi latini che si conserva nei dialetti dell'Italia centrale e meridionale, della Gallia meridionale e dell'Iberia, e che viene, invece, sostituito da uno binario in francese, nei dialetti dell'Italia settentrionale, in retoromanzo e in rumeno. L'italiano standard, fa notare Maiden, adotta prevalentemente un sistema binario (questo, quello), a differenza dei dialetti toscani, della varietà regionale toscana dell'italiano e della lingua letteraria che sovente prevedono l'uso di un terzo membro ([cotesto] o, in special modo a Firenze, [codesto]). Desta, inoltre, notevole interesse la forma del dimostrativo [esso] propria di un sistema ternario impostosi in antico toscano. È da osservare che [esso] ha un suo parallelo nella lingua corsa [issu], che analogamente al primo ha origine dal dimostrativo latino "ipsum", anche se è possibile che la variante corsa rappresenti il risultato dell'influsso esercitato, durante il Medioevo, dalla varietà toscana occidentale sulla parlata isolana.

Maiden pone opportunamente in risalto un altro rilevante aspetto afferente alla sfera fonologica che consiste nella distinzione che viene a determinarsi in toscano, quindi in italiano, tra i suoni [s] e [z] intervocalici. Tale fenomeno, però, sempre secondo lo studioso, non tocca affatto gli altri

dialetti che dispongono esclusivamente o della sibilante sorda [s] (parlate centro-meridionali) o di quella sonora [z] (parlate settentrionali). Comunque sulla base di qualificati studi attinenti alla realtà dialettale campana Radtke, alla guida dell'AlCam (Atlante linguistico della Campania), ha potuto dimostrare che è lecito distinguere foneticamente ben "quattro gradi di (non)-sonorità per la realizzazione della [s]: [s, s, z^o, z]". Egli constata, difatti, che sia in ambito urbano che in contesto rurale si hanno esiti fonologicamente significativi quali [fazulð] (fagiolo) o [Spu'za] (sposare), nonché la forma del participio passato di "succedere" [sut:ʃjezd] (successo). Lo stesso Radtke, comunque, si rende conto del fatto che la sonorità di fronte alla quale ci troviamo risulta ridotta nella maggioranza dei casi in posizione inter-vocalica. Individua, di contro, in territorio cilentano, un'area di netta sonorizzazione intervocalica di cui è possibile avere riscontro nelle voci [a kaza] (la casa) o [pizjed:i] (piselli). Contestualmente alla variazione regionale della pronuncia dell'italiano standard, che è da addebitarsi ad una sostanziale ambiguità dell'ortografia, l'autore pone in risalto la pronuncia dialettale dei dittonghi [jɛ] e [wɔ] che volgono rispettivamente in [ie] e [uo]. Questi ultimi sono presenti in voci come [piede], [uomo], in opposizione ai toscani [pjɛde] e [wɔmo] e si ascoltano non solo in Basilicata, Puglia e in parte della Sicilia, ma anche e soprattutto in Campania dove l'incidenza di tale fenomeno risulta fonologicamente addirittura più rilevante.

Maiden, in merito alla trattazione

riguardante la sintassi dei clitici, cita un interessante studio compiuto dal linguista sardo Loi Corvetto afferente alla posizione dei clitici nell'italiano regionale della Sardegna. I risultati di detto studio evidenziano il fatto che nell'imperativo negativo e nella costruzione verbale servile+infinito l'italiano praticato nell'area del Logudoro sardo rispecchia i modelli propri del sostrato dialettale locale che accomuna, sotto tale profilo, italiano logudorese e dialetti meridionali continentali attraverso espressioni quali "non me lo dire", "lo voglio vedere", da cui si evince l'uso della proclisi. Ad essa si oppone l'enclisi nell'italiano di Gallura ("non dirme-lo", "voglio vederlo"), che si configura come un portato delle influenze politiche, culturali e linguistiche toscane esercitate, attraverso la Corsica, sul settentrione sardo in epoca medioevale.

In conclusione Maiden, privilegiando nella sua trattazione la storia "interna" della lingua, fornisce informazioni storico-linguistiche di grande interesse e sviluppa tematiche che spaziano dal crepuscolo del latino alla formazione dei dialetti e al sorgere e all'evolversi della lingua italiana nell'ambito di un'accurata analisi dei fenomeni fonetici, morfologici e sintattici che hanno, a loro volta, generato elementi importanti di riflessione sulla complessa fisionomia strutturale dell'italiano e sui rapporti di quest'ultimo con le parlate dialettali.

Giuseppe Vitolo

M. CAMPANELLA, *Il Dizionario del*

Dialetto e della Civiltà di Bojano, Bojano, Tipolito Matese Editrice, 2002.

Il Dizionario del dialetto e della civiltà di Bojano costituisce senza dubbio il risultato di un lodevole impegno profuso dall'autore, Michele Campanella, volto ad esprimere, attraverso la pubblicazione di quest'opera, la volontà di preservare ciò che di più rappresentativo esista dell'identità di un popolo, la lingua.

La parlata viva di Bojano è depositaria di una civiltà contadina che va gradualmente evolvendosi. Il dialetto locale tende a mutare progressivamente fisionomia, soprattutto sotto spinte unificanti impresse dal codice standard, che ha esteso la propria influenza ai domini d'uso del parlato dialettale.

L'autore spiega a quale repertorio lessicale ha ritenuto opportuno far riferimento per tracciare in modo esauriente il profilo di questa parlata: si tratta di lemmi appartenenti, in buona parte, al registro colloquiale dialettale in uso a Bojano in tutto l'arco del secolo scorso. Questo dato, riportato dal Campanella, è la testimonianza del suo approccio diretto con parlanti del luogo vissuti in quest'epoca.

Attraverso una meticolosa raccolta dei lessemi che il dizionario annovera, Michele Campanella scandisce cronologicamente le diverse fasi evolutive della parlata bojanese. L'autore afferma che gli anni trenta rappresentano approssimativamente il limite temporale ad una situazione di diglossia che vedeva, da un lato, il dialetto come veicolo esclusivo di comunicazione orale (si parlava e si pensava, infatti, soltanto in dialetto) e dall'altro l'italiano, codice questo adoperato

unicamente per la comunicazione scritta ed appannaggio esclusivo delle classi socialmente elevate, oltre che lingua ufficiale dell'amministrazione statale.

I primi effetti della standardizzazione nel dialetto bojanese, come nelle altre parlate italo-romanze, cominciano ad evidenziarsi con la diffusione della radio: a decorrere dagli anni quaranta, infatti, il parlante dialettologo comincia a fruire di tale strumento mediatico, esponendo il proprio codice linguistico agli influssi unificanti della lingua nazionale.

Anche la stampa ha assunto la funzione di veicolo di propagazione dell'italiano standard, benché più limitata rispetto a quella della radio, capace di travalicare le barriere dell'analfabetismo.

Ma è con l'avvento della televisione che si innesca un vero processo di unificazione linguistica. Il potere mediatico del tubo catodico imprime un'accelerazione impressionante all'apprendimento della lingua comune, che si manifesta nei parlanti dialettologi sotto forma di interferenze, soprattutto di carattere lessicale, col codice dialettale di riferimento, specie attraverso un adattamento dei prestiti dallo standard alle leggi fonetiche del dialetto.

La contemporanea industrializzazione determina il sorgere di un sottocodice specifico che inaugura una terminologia afferente al settore agricolo, a cui il linguaggio dialettale si adegua immediatamente attraverso l'assorbimento e la consequenziale dialettizzazione dei nomi dei prodotti e dei macchinari industriali.

Degno di nota risulta anche il riferimento che Campanella fa agli influssi esercitati sulla varietà dialettale locale dalla

lingua della nazione che ospita una folta comunità di emigranti bojanesi, il Canada, in particolare la città di Toronto, dove è palese l'ingerenza di termini inglesi nel tessuto lessicale dialettale, ad esempio *giobba* per "job" (lavoro), *televescia* per "television" (televisione), *friza* per "freezer" (congelatore), *bega* per "bag" (sacco, borsa).

Tale fenomeno richiama alla mente un componimento pascoliano, "Italy" che fa luce sulla realtà dell'emigrazione italiana in America e che dà risalto al linguaggio dialettale ibrido degli emigranti come risultato di un processo di omologazione, sia pur parziale, del dialetto alla lingua locale. Il Pascoli inserisce nella compagine del poemetto alcuni termini ed espressioni idiomatiche di derivazione inglese, opportunamente italianizzati dai personaggi, ad esempio "pai con fleva" da *pie* (torta, crostata) e *flavour* (profumo, fragranza, sapore); "molti bisini" da *business* (affari); "fruttistendo" da *fruit-stand* (chiosco, bancarella di fruttivendolo); "checche" da *cakes* (dolci, paste, pasticci); "candi" da *candy* (canditi); "scrima" da *ice scream* (gelato di crema); "salone" da *saloon* (trattoria, bettola); "ticchetta" da *ticket* (biglietto); "cianza" da *chance* (sorte, occasione).

L'opera del *Dizionario del dialetto e della civiltà di Bojano*, con i suoi novemilaseicento lemmi, si propone di offrire un quadro esaustivo del repertorio lessicale della parlata del luogo: il complesso dei vocaboli che si presenta agli occhi del lettore è specchio della storia locale, dei costumi, degli usi, delle tradizioni e di relazioni particolarmente strette tra la comunità bojanese e determinate istituzioni, come la diocesi e il semi-

nario diocesano, la cui presenza, fino al 1927, sopperì alla mancanza di scuole statali.

Ciò giustifica il ricorrere di termini passati dallo standard al dialetto ed afferenti al tema religioso come *puntefecàle* (pontificale), *penitenzière* (penitenziere), *capitule* (Capitolo della Cattedrale), *cuntrezziòne* (contrizione) in aggiunta a quelli riferiti all'attività agricola, *trattòre* (trattore), *mietitrèbbia* (mietitrebbia), *èrpece* (erpice), all'emigrazione *èmigrate* (emigrato), *èmigrante* (emigrante), *subbaggènte* (sub agente delle compagnie di navigazione), *cunzulàte* (consolato) ed al servizio militare *baiunètta* (baionetta), *cannòne* (cannone), *stellètta* (stelletta, distintivo dei militari), *graduate* (graduato, chi riveste i gradi).

Attraverso un'accurata analisi dei lemmi che il Campanella ha riportato nel dizionario è possibile constatare la presenza di una serie di tratti linguistici utili a definire la fisionomia strutturale della parlata bojanese.

Il primo fenomeno degno di nota è la metafonia di tipo napoletano, come si evince dal trattamento delle vocali medio-basse che, sottoposte a dittongamento, mutano rispettivamente in [je] e [wɔ], ad esempio *cancièlle* (cancello), *cappièlle* (cappello); *catuòrce* (catorcio), *zùòppe* (zoppo) e da quello delle medio-alte [e] ed [o] che, soggette ad innalzamento vocalico, si trasformano rispettivamente in [i] ed [u], ad esempio *capille* (capelli), *mìse* (mesi), *cuscenziùse* (coscenzioso), *dannùse* (dannoso).

Il ricorso ad [a] prostetica determina raddoppiamento consonantico e si segnala in lemmi come *abballà* (ballare), *abbastà* (bastare), *abbrucià* (bruciare). Vo-

cali protoniche e postoniche sono soggette ad ammutimento rispettivamente in termini quali *abbelli* (abbellire), *servìzie* (servizio); *àbbele* (abile), *màneche* (manico).

Vi è, altresì, presenza di betacismo che emerge in lessemi del tipo *abbià* (avviarsi), *abbreugnà* (vergognarsi), *baliscia* (valigia).

Dall'esame del dizionario sono emersi, inoltre, tratti specifici del dialetto di Bojano, come l'occorrenza della semivocale [j] in sostituzione della consonante laterale palatale [ʎ] in parole quali *buttiĵa* (bottiglia), *accòĵe* (accogliere), *battàĵa* (battaglia), *arravujà* (smuovere qualcosa creando confusione), *pĵà* (prendere), *tajà* (tagliare), particolarità questa riscontrabile anche nel dialetto romanesco. Un altro tratto distintivo del bojanese si individua nella presenza della semivocale [j] in luogo della palatale sonora tanto singola [dɔj] quanto geminata [ddɔj], ad esempio *arresòĵe* (sorgere), *arrajate* (arrabbiato) di fronte al nap. *Arraggiàte*.

Altro fenomeno particolarmente attivo è l'assimilazione progressiva di [mb] in [mm] e di [nd] in [nn], ad esempio *ammassiatòre* (ambasciatore); *kannèla* (candela), come anche l'assimilazione della consonante fricativa labiodentale [v] nella bilabiale [m] in *menì* (venire). Si registra, inoltre, l'occorrenza dell'affricata sonora geminata [ddz] in luogo della palatale sonora geminata [ddɔ] in termini come *arruzzenì* (arrugginire), *arruzzenite* (arrugginito). Vi è presenza di metatesi che si manifesta in lemmi quali *crupì* (coprire), *frebbàre* (febbraio), *frève* (febbre).

Si rileva anche la geminazione della

consonante nasale [m] intervocalica in *cummùne* (Comune), *cummunàle* (comunale), *cummunèlla* (comunella), *cummunìsme* (Comunismo), *cummunìste* (comunista): tale fenomeno accomuna la parlata di Bojano al napoletano.

Inoltre, nel passare in rassegna gli innumerevoli lessemi riportati nel dizionario, si annoverano, oltre a fenomeni fonetici, tratti morfologici e sintattici distintivi della varietà bojanese.

Gli articoli determinativi hanno forma piena: *ess.* [la], [le], ma [ru] con rotacismo di [l] primaria. Per quanto riguarda gli aggettivi e i pronomi possessivi si fa largo uso di forme ridotte, quali ad esempio *mì* accanto alla forma piena *mije* (mio), *mé* accanto a *méja* (mia); *tì* accanto a *tije* (tuo), *té* accanto a *téja* (tua).

Negli aggettivi e nei pronomi dimostrativi la consonante iniziale è labiovelare: si hanno, infatti, esiti del tipo *quìste* (questo), *quìlle* (quello) diversamente dal napoletano, in cui la consonante d'inizio parola risulta essere velare, (*ess. chìste, chille*).

La morfologia verbale presenta forme infinitivali di II coniugazione apocopate, al pari di quelle riscontrabili nelle varietà di area salernitana, (ad *ess. affligge* (affliggere), *cède* (cedere), *chiàgne* (piangere)).

Nell'ambito della sintassi del verbo l'aspetto più interessante che emerge è rappresentato dal sistema di ausiliazione come risulta dalle forme flesse riportate sotto voci verbali quali *vedè* (vedere), *mangjà* (mangiare), *purtà* (portare), cioè *j so' viste* (io ho visto), *j songhe magnàte buone* (ho mangiato bene), *so' purtate le pane* (ho portato il pane). L'ausiliazione perfetta della parlata bojanese è comune a quella

che interessa le varietà di area mediana, alto-meridionale, della provincia di Bari e punte isolate della Campania, poiché, come in queste aree, la scelta dell'ausiliare è sensibile alla persona del soggetto.

Nell'introduzione al dizionario, Campanella informa del fatto che il verbo *avere* risulta poco usato quale ausiliare. Infatti, come si evidenzia in parte dai sintagmi sopra riportati, il passato prossimo dei verbi transitivi, inergativi ed ergativi usati tran-sitivamente è caratterizzato dalla selezione dell'ausiliare *essere*, il cui impiego interessa tutte le persone del paradigma, ad eccezione della III plur. che prende *avere*.

Sempre in riferimento alla sintassi, altro dato interessante, segnalato dal Campanella, si individua nell'uso di *tené* (tenere) in luogo di *avé* (avere) nell'accezione di *possedere* (*es. tenghe na bbèlle màchena*). Degna di nota risulta, inoltre, la resa del futuro attraverso l'impiego del presente accompagnato da avverbiali di tempo (*es. vanghe addemàne* = verrò domani), nonché mediante la perifrasi modale TENERE + A + INFINITO (*es. addemàne tenghe da fa a spèsa* = domani farò la spesa).

Quest'analisi della fisionomia strutturale della varietà dialettale in uso a Bojano vuol essere un contributo in termini scientifici all'apprezzabile opera di codificazione cui ha dato vita Michele Campanella: l'autore, attraverso la pubblicazione del *Dizionario del dialetto e della civiltà di Bojano* ha avuto il merito di far conoscere un altro tassello del ricchissimo mosaico linguistico italo-romanzo.

Giuseppe Vitolo

SCHEDE BIBLIOGRAFICHE

Dizionario di Arte e Letteratura. Teoria. Movimenti. Generi. Tecniche. Materiali, di Gerardo Milani e Mario Pepe, Bologna, Zanichelli, 2002.

Fedele al titolo, l'opera presenta oltre duemila voci disposte secondo il sistema dizionario riferite all'arte ed alla letteratura di tutti i tempi (a partire dal mondo classico) e di tutti i paesi, prendendo in esame i settori più disparati, dall'archeologia all'architettura, alle critiche artistiche e letterarie, alle discipline "ausiliarie" quali prosodia, metrica, narratologia, stilistica ecc. Notevoli le "voci" generali e di interesse interdisciplinare: così "illuminismo", "romanticismo" o "allegoria", "linguaggio", nonché quelle riferite a categorie estetiche come "bello", "sublime", "grottesco". Di ogni lemma vengono fornite l'etimologia e la traduzione nelle lingue francese, inglese, spagnolo, tedesco; di alcuni lemmi di origine greca è indicato il corrispondente latino (*metaphorá _ translatio*).

Strumento utile ed agevole, il *Dizionario*, grazie anche ad una serie di opportuni rinvii che completano in modo efficace le singole voci, si rivolge ad un pubblico - di addetti ai lavori e non - interessato alle discipline artistiche e letterarie nelle cui tematiche lo conduce attraverso un'informazione sintetica e chiara. (Angelo Cardillo)

Manuale dell'Italiano professionale. Teoria e didattica, a cura di Francesco Bruni e Tommaso Raso, Bologna, Zanichelli, 2002.

Terzo di una serie curata da Francesco Bruni coadiuvato da linguisti ed esperti di didattica della lingua italiana (sono già usciti: *Manuale di scrittura e comunicazione. Per la cultura personale, per la scuola, per l'Università*, di Francesco Bruni e di Gabriella Alfieri, Serena Fornasiero, Silvana Tamiozzo Goldmann; *Manuale di scrittura professionale. Dal curriculum vitae ai documenti aziendali*, di Francesco Bruni e di Serena Fornasiero e Silvana Tamiozzo Goldmann, entrambi Bologna, Zanichelli, 1997), questo manuale a cura di Bruni e di Tommaso Raso raccoglie in una prima parte scritti di vari autori: Bruni e Raso firmano il capitolo iniziale *La situazione comunicativa tra scritto e parlato*; i capitoli *Sul registro dell'italiano professionale* e *Scrittura letteraria, scrittura professionale: la continuità tematica* sono di Bruni e *La gestione dell'informazione e Implicitezza ed esplicitezza* di Raso. Seguono: Paolo Mastandrea, *La retorica*; Paolo E. Balboni, *Parlare in pubblico. Un'interazione complessa*; Anna Marinetti, *La linguistica del testo*; Sandra Covino, *La coeren-*

za del testo; Marcella Bertuccelli Papi, *Gli atti linguistici*; Dino Tonon, *La notizia*; Chiara Saccon, *La comunicazione economico-finanziaria d'impresa: il bilancio d'esercizio*; Luisa Carrada, *Scrivere per l'azienda, scrivere per il web*; Mirko Tavoni, *Caratteristiche dell'italiano contemporaneo e insegnamento della scrittura*; Rosanna Sornicola, *L'ordine delle parole tra linguistica e retorica*; Maurizio Dardano, *I connettivi*. La seconda parte del libro (curata da Raso in collaborazione con Adriana Da Pieve), di impronta didattica ed esplicativa dei temi trattati in precedenza, reca utili esercizi applicativi (*Riformulare dal parlato allo scritto*; *Il riassunto con cambio di taglio*; *La situazione comunicativa*; *Il linguaggio burocratico*; *Altri tipi testuali: un avviso al pubblico, una richiesta di finanziamento e una voce di enciclopedia*; *I testi argomentativi*). (A.C.)

Il quotidiano in classe. Come leggere il giornale a scuola, a cura dell'Osservatorio Permanente Giovani-Editori, II edizione, Milano, La Nuova Italia, RCS Scuola, 2002.

Il libro vuole essere una guida alla lettura del quotidiano in classe ed è rivolto ad insegnanti, a studenti delle scuole superiori ed a quanti nella carta stampata riconoscono un mezzo di informazione per nulla superato da radio e televisione ma un agile quanto importante strumento per conoscere la realtà circostante attraverso l'analisi ed il commento dei fatti presentati. Nel primo capitolo, *Il quotidiano ai raggi X*, sono analizzati gli elementi che caratterizzano un quotidiano, dalla scelta delle notizie al linguaggio attraverso il quale esse sono presentate ai lettori, dall'impaginazione alle varie sezioni. Il secondo capitolo è dedicato ai vari modi di leggere un articolo in classe; ad esso segue un terzo capitolo intitolato *Proposte per la didattica* nel quale è affrontato più specificamente la presentazione del giornale agli alunni. Riferimenti bibliografici chiudono il libro che non ha pretesa di esaustività, ma costituisce un valido strumento per l'approccio ad una problematica - quella della didattica del testo scritto, letterario e non - sottoposta a continue sollecitazioni e richieste di aggiornamenti. (A.C.)

MARIO POZZI, ENRICO MATTIODA, *Introduzione alla letteratura italiana: Istituzioni, periodizzazioni, strumenti*, Torino, UTET Libreria, 2002.

Numero 3 della collana "Strumenti del DAMS" diretta da Roberto Alonge, il volume si presenta al lettore come un mezzo di orientamento nello studio della Letteratura italiana e della critica letteraria attraverso la ricostruzione delle epoche che ne hanno segnato lo sviluppo. Ad una presentazione delle Istituzioni nelle quali si è andato formando nel tempo il concetto di "letteratura" (Stato, Chiesa, scuole, Università, Accademie, biblioteche e, per tempi più vicini, case editrici) segue la scansione diacronica delle epoche letterarie, dalle Origini alla *Modernità* (quest'ultimo è il titolo del capitolo decimo che chiude la parte storico-letteraria). Alla critica (scuola storica, crocianesimo, storicismo, marxismo) ed alla teoria della letteratura tra gli anni '60 e gli anni '80 è dedicato il terzultimo capitolo, seguito da *Strumenti* in cui si fa il punto sulle "storie" della grammatica, sulle bibliografie, sulla retorica, sulla filologia. L'ultimo capitolo è dedicato agli strumenti multimediali. Una essenziale bibliografia riferita ai singoli capitoli ed un indice dei nomi chiudono il volume. (A.C.)

LIBRI RICEVUTI

- AA.VV., *Il brigantaggio fra il 1799 e il 1865*, Napoli, Generoso Procaccini Edit., 2000.
- AA.VV., *Il cinema italiano nel mondo*, Atti del Convegno internazionale (Pescara, 11-13 luglio 2002), Pescara, Ediars, 2002.
- AA.VV., *La cultura italiana nel mondo*, Atti del Convegno internazionale (Pescara, 12-13 luglio 2001), Pescara, Premi Internazionali Ennio Flaiano, EDIARS, 2001.
- AA.VV., *Exile Literature*, "Annali d'Italianistica", vol. 20, 2002.
- AA.VV., *Geografia e Storia dell'idea di libertà*, nota introduttiva di L. M. Lombardi Satriani, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2000.
- AA.VV., *Italiano di frontiera. Seminario di formazione per docenti* (Liceo Scientifico Statale "Filippo Buonarroti", Pisa), Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Istruzione Classica Scientifica e Magistrale, 2002.
- AA.VV., *Le molte vite dell'Immaginifico. Biografie, mitografia e aneddotica*, 28° Convegno di studio del centro Nazionale di Studi Dannunziani (Chieti, 9-10 novembre 2001), Pescara, Ediars, 2001.
- AA.VV., *Per Ignazio Silone*, Firenze, Edizioni Polistampa-Fondazione Spadolini Nuova Antologia, 2002.
- AA.VV., *La satira in Italia dai Latini ai nostri giorni*, Atti del Convegno internazionale (Pescara, 9-11 maggio 2002), Pescara, Ediars, 2002.
- AA.VV., *Studi in onore di Michele Dell'Aquila*, 2 voll., Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003.
- AA.VV., *Les mots de l'Histoire. Le vocabulaire historique du Centre International de Synthèse*, édition établie, présentée et annotée par Margherita Platania, Napoli, Bibliopolis, 2000.
- AA.VV., *La Civile Letteratura*. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo, *Il Novecento*, Napoli, Liguori, 2002 [Fulvio Tessitore, *Ad Antonio Palermo; Tabula gratulatoria. Bibliografia di Antonio Palermo* a cura di Maria Concolato e Pasquale Sabbatino; Pasquale Sabbatino, *Risorgimento e Rinascimento. La questione terminologica tra Ottocento e Novecento*; Carlo Alberto Madrignani, *A proposito di critica letteraria e biografia*; Emma Giammattei, *Croce e la genealogia della scrittura laica*; Bruno Basile, *Pirandello e Joyce*; Assunta De Crescenzo, *Il tema della follia evangelica nella novella Quando ero matto... di Luigi Pirandello*; Giuseppina Scognamiglio, *La poetica dell'umorismo nella narrativa pirandelliana dell'ultimo decennio*; Luigi Baldacci, *De Witt scrittore*; Antonio Di Grado, *Un velo nero per Piero Jahier*; Francesco D'Episcopo, *Giuseppe Paladino e la*

letteratura italiana: tra critica e filologia; Mariella Muscariello, *Una scrittura in transito. Maria Messina tra Verga e Pirandello*; Antonio Saccone, *Vértigini davanti al baratro: il Barocco secondo Ungaretti*; Matteo Palumbo, *La funzione degli spazi: da Raffaele Viviani ad Annibale Ruccello*; Giuseppe Acocella, *Eugenetica ed etica sociale nel Mondo Nuovo di A. Huxley*; Sandro Maxia, *Tiraccioli di sughero. Eugenio Montale, un decennio di cronache letterarie (1946-1956)*; Marco Cerruti, *Rileggere Cajumi*; Sergio Campailla, *Il segreto di Silone e il ritorno del rimosso*; Giancarlo Bertoncini, *Moravia e la 'polemica' del romanzo negli anni quaranta*; Anco Marzio Metterle, *Le bacche di Leucò*; Carmine Di Biase, *Il canto dell'umanità (1972-1999) di Italo Rocco*; Caterina De Caprio, *Gli emblemi del fantastico nella narrativa di Anna Maria Ortese*; Dante Della Terza, *I racconti di Primo Levi: memorie, tecnologia, invenzione*; Domenico Giorgio, *Dante in Pasolini*; Aldo Vallone, *Bruno Maier nella letteratura triestina*; Vittoria Barsò, *Proposte della letteratura del Novecento per il nuovo millennio: Lezioni americane di Italo Calvino*; Sarah Zappulla Muscarà, *L'itinerario artistico di Giuseppe Benoviri*; Natale Tedesco, *Vincenzo Consolo, l'irrequietudine e la carta della letteratura*; Nicola De Blasi, *Dialecto e libri di scuola durante il fascismo*; Luigi Reina, *Poesia in catalogo. Il caso Einaudi tra centro e periferia*; Sebastiano Martelli, *Oltre il silenzio oltre l'attesa: figure femminili nella letteratura italiana dell'emigrazione*; Francesco Paolo Botti, *Appunti sul motivo del dolore (fisico) nella rappresentazione letteraria*; Adriana Mauriello, *Riflessioni su un genere: gli studi sulla novella tra Ottocento e Novecento*; Tonia Fiorino, *Riflettendo sulla lettura*; Rinaldo Rinaldi, *Accoppiamenti giudiziari o il contrappunto in letteratura*; Arnoldo Di Benedetto, *Il ritorno del sonetto (in margine a uno studio recente)*; Vincenzo Dolla, *Ungaretti o Leopardi? La fisionomia metrica del testo poetico tra percezione e lettura. Indice dei nomi. Indice dell'opera*].

«ALMANACCO DEL MOLISE 2000/2001», Campobasso, Edizioni Enne, 2002 [AA.VV., *Il Molise preunitario*].

ANCONITANI KIRIACI, *Naumachia Regia*, edizione critica a cura di Liliana Monti Sabia, Napoli, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 2000.

ANGELI DIEGO, *Le cronache del "Caffè Greco"*, a cura di Stefano Stringini, Roma, Bulzoni, 2001.

ANONIMO SALERNITANO, *Chronicon*, Traduzione, introduzione e note di Raffaele Matarazzo, Napoli, Arte Tipografica, 2002.

«ANTEREM», 64, I semestre 2002.

«ANTEREM», 65, II semestre 2002.

ANTONACCI F. – CAPPA F. (a cura di), *La peste, il teatro, l'educazione*, Milano, Franco Angeli, 2001.

APA MARIANO, *Luoghi della luce nell'esperienza artistica di Tina Vaira, Opere 1956-2002*, Napoli, Lo spazio edizioni, 2003.

ARBO ALESSANDRO, *La traccia del suono. Espressione e intervallo nell'estetica illuminista*, Napoli, La Città del Sole, 2001.

ARETINO PIETRO, *Lettere*, a cura di Gian Mario Anselmi, commento di Elisabetta Menetti e Francesca Tomasi, Roma, Carocci, 2000.

«ARIEL», a. XV, n.3, settembre-dicembre 2001 [Mostre, Incontri, Convegni. Paola Martinuzzi, *Divina Eleonora*; Mirella Saulini, *Futurismo 1909-1944*; Francesco Cotticelli, *Viviani, Immagini di scena*; Giuseppe Liotta, *Bologna per Gino Cervi*; Cristina Gragnani, *Voci della ribalta. Ascoltare Visconti nello studio di Pirandello*; Simona Cigliano, *Una rivista a teatro: «l'Illuminista»*; Lucia Torsello, *L'importanza di Heiner Müller nel teatro tedesco*].

contemporaneo. ... Per Eduardo Franca Angelini, *Se ne care 'o teatro: Eduardo e il pubblico*; Anna Barsotti, *Grandi giocolieri e giullari contro la macchina che piassa i teatranti: Eduardo e Fo*; Claudio Meldolesi, *Una differenza coniugatrice*; Paola Quarenghi, *Il copione, lo spettacolo, il testo. Riflessioni sulla drammaturgia d'attore*; Conversazione con Angelica Ippolito. *Sipario sul mondo: Austria e Germania* a cura di Mara Fazio; Mara Fazio, *Brecht oggi*; Tonia Mastrobuoni, *Il 38 Theatertreffen di Berlino*; Sonia Bellavia, ... e oggi Vienna glorifica Bernhard. *Intervista a Peter Stein*. Sonia Bellavia, Mara Fazio, Tonia Mastrobuoni, Lucia Torsello (a cura di). *Rassegna Bibliografica*. Patrizia Veroli, (a cura di) *La danza; La danza e la scena* di Paola Martinuzzi: *Sacralità della danza nel teatro di Ted Shawn*; Giuseppe Faustini, *A proposito di Pirandello traduttore; Tacuino Pirandelliano* di Alfredo Barbina. *Rassegna Bibliografica*. *Teatro medievale e umanistico*, a cura di Massimo Oldoni; *Teatro rinascimentale e barocco*, a cura della redazione; *Settecento*, a cura di Franca Angelini; *Ottocento*, a cura di Carmelo Alberti; *Novecento*, a cura di Anna Barsotti].

ARNOLD GEORGE, *Le avventure italiane di McArone*, a cura di Francesco Durante, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

«ATENE E ROMA». *Rassegna trimestrale dell'Associazione Italiana di Cultura Classica*. Nuova serie XLVII, fasc 2-3, Aprile-Settembre 2002 [L. Intoppa, *Le traduzioni italiane di Catullo dal 1977 al 2001 II parte*; G. Marasco, *Tacito e gli Ebrei*; V. Novembre, *S. Ambrogio e le lacrime di Rachele*; L. Radif, *Il sigillo di Petronio infranto: un amletico racconto di Nerone a Nerone* (Tac., ann., 16, 18 ss). *Recensioni. Cronache. Segnalazioni Bibliografiche*].

«AUTOGRAFO» a. XVII, n. 42 gennaio-giugno 2001 [Pietro Calissano, *La scoperta del Nerve Growth Factor ovvero: una molecola nasce a Rio de Janeiro*; Anna Longoni, "La trattenuta passione" di un satiro solitario; *Lettere di Juan Rodolfo Wilcock a Bianca Borletti*; Nicoletta Trotta, *Dall'epistolario di uno scrittore per caso: lettere di Domenico Rea ad Aldo Camerino*; Mariarosa Bricchi, *L'ultima stagione di Comisso: lettere ad Aldo Camerino*; Michele Bordin, *Contini e Cecchi: (ri)considerazioni in margine a un carteggio*; Nicoletta Leone, *Travel, Travail, Traum, travaglio: tra le carte e i carteggi del Fondo Manoscritti di Pavia*; *Dodici lettere inedite di Franco Calamandrei a Romano Bilenchi* a cura di Cristina Nesi; Paolo Mauri, *Nord. Scrittori in Piemonte, Lombardia e Liguria* (Maria Corti); Giuseppe Pontiggia *Nati due volte* (Mariarosa Bricchi); Laura Pasiani, *Il paese delle vocali*; *Notiziario* a cura di Nicoletta Trotta].

«AUTOGRAFO», a. XVII, n. 43, luglio-dicembre 2001. *Morte e rinascita del dialetto: da Zanzotto ai novissimi* [Andrea Zanzotto, *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto (1969-1971)*; Michele Bordin, *Morte e rinascita del vecio parlar: gli inediti*. *Appunti e abbozzi per un'ecloga in dialetto sulla fine del dialetto di Andrea Zanzotto*; Flavio Santi, *Dialettali novissimi*; Vincenzo Bagnoli, *La lingua dell'altro. La recente poesia in dialetto dell'Emilia Romagna*; Luciano Benini Sforza, *Il microreale e la parola. Continuità e sviluppi nella poesia di Giuseppe Bellosi*; Mauro Bignamini, «Sì seri estrus...» *Sull'espressionismo dialettale di Franco Loi*; *Le carte di Andrea Zanzotto nel Fondo Manoscritti*, a cura di Nicoletta Leone; Francesco Guccini, *Plauto a Pavana: due atti della Casina*; Franco Loi, *Tre poesie inedite*; Paolo Bertolani, *Due poesie inedite*; Daniel Goldenberg, *La parte* (Nicoletta Leone); Arnaldo Colasanti, *Gatti e scimmie* (Anna Longoni); Paolo Bertolani, *Libri* (Andrea Cortellessa); Francesco Permunian, *Camminando nell'aria della sera* (Maria Corti); Matteo Maria Rondanelli, *365 giorni in paroxetina cloridrato* (Maria Corti); Dmitrij Sergeevic Lichacev, *Il silenzio del nord. L'album di Norgorad 40 disegni 1937* (Maria Corti)].

- «AUTOGRAFO», a. XVIII, n. 44, 2002. *Maria Corti Congedi primi e ultimi* [Giovanni Nencioni, *Un ricordo*; Bice Mortara Garavelli, *Maria Corti: i percorsi della mia invenzione*; Ezio Raimondi, *Umanità dei fantasmi*; Fabio Pusterla, *Congedo da Maria. Appunti di diario*; Cristina Nesi, (a cura di) *La leggenda di domani. Lettere di Maria Corti a Benvenuto Terracini*. "Cara Maria". Amicizie epistolari. Luciano Anceschi, Cesare Angelini, Carlo Betocchi, Romano Bilenchi, Giuseppe Billanovich, Gianni Brera, Gesualdo Bufalino, Italo Calvino, Lanfranco Caretti, Gianfranco Contini, Franco Fortini, Gianandrea Gavazzeni, Etienne Gilson, Algirdas J. Greimas, Eugenio Montale, Geno Pampaloni, Oronzo Parlangeli, Mario Pomilio, Giovanni Pozzi, Domenico Rea, Aurelio Roncaglia, Vanni Scheiwiller, Mario Socrate, Benvenuto Terracini, Paul Zumthor].
- BARBA EUGENIO, *Teatro solitudine, mestiere, rivolta*, Milano, Ubulibri, 2000.
- BARBARISI G. – CARNAZZI G. (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, 2 tomi, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale Universitario, 2002.
- BARRA FRANCESCO, *Il brigantaggio del Decennio francese (1806-1815). Studi e ricerche*, Salerno, Plectica, 2003.
- BARRA FRANCESCO, *Chiesa e società nel Mezzogiorno d'Italia*, Pratola Serra (AV), Elio Sellerio Editore, 2002.
- BARTOLETTI EFREM, *Poesie*, introduzione di Martino Marazzi, Comune di Costacciaro (PE), 2001.
- BARTOLO DOMENICO, *Lo calascione scordato*, a cura di Rosa Troiano, Salerno, Edisud, 2002.
- BELLOMO MANLIO, *Onda su onda* (romanzo), Messina, Trisform, 2002.
- BELTRAMI PIETRO G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, nuova ediz., 2002.
- BEVILACQUA P. – DE CLEMENTI A. – FRANZINA E. (a cura di), *Storia dell'emigrazione. Arrivi*, Roma, Donzelli, 2002.
- BOSSE MONIKA – STOLL ANDRÉ (a cura di), *Napoli Viceregno Spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa Moderna (sec. XVI-XVII)*, 2 tomi, Napoli, Vivarium, 2001.
- BRACAVINCENZO, *Il Processus Criminalis e i Pronostici*, introduzione e cura di Rosa Troiano, con uno scritto di Maria Luisa Nevola, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2002.
- BRESCHI GIANCARLO (a cura di), *L'opera di Gianfranco Contini. Bibliografia degli scritti*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000.
- BRETONI F. – FIGLIOLI D. (a cura di), *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, prefazione di Remo Cesarani, Bologna, Edizioni Pendragon, 1999.
- BIANCHI LORENZO (a cura di), *L'idea di cosmopolitismo. Circolazione e metamorfosi*, Atti del Convegno organizzato dal Dipartimento di Filosofia e Politica dell'I.U.O. in collaborazione con l'Université de Bourgogne e la Società Italiana di Studi sul secolo XVIII, Napoli 30 novembre-2 dicembre 2000, Napoli, Liguori, 2002.
- BISCARDI LUIGI – DE FRANCESCO ANTONINO (a cura di), *Vincenzo Cuoco nella cultura di due secoli*, Bari, Laterza, 2002.
- BONETTA G. – LUZZATTO G. – MICHELINI M. – PIERI M.T. (a cura di), *Università e formazione degli insegnanti: non si parte da zero*, Udine, Forum, 2002.
- CALABRÒ GIOVANNA (a cura di), *Teoria, didattica e prassi della traduzione*, Napoli, Liguori, 2001.
- «CAMPI IMMAGINABILI» fasc. II, 2000.
- CAPUANA LUIGI, *Lettere inedite a Leonardo Vigo (1857-1875)*, a cura di Luciana Pasquini, Roma, Bulzoni, 2002.

- CARDILLO ANGELO, *Didattica della letteratura italiana*, Campobasso, Università degli Studi del Molise, 2002.
- CARDILLO ANGELO., *Strumenti per l'analisi del testo*, Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università di Salerno, 2002.
- CASADEI ALBERTO, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2001.
- CASTIGLIONE BALDASSARRE, *Il Cortegiano*, a cura di Amedeo Quondam, 2 voll., Milano, Mondadori, 2002.
- CATALANO ETTORE, *Il dialogo comunicante nell'opera di Raffaele Nigro*, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2002.
- CATALDO BENNY, *Le ginestre fioriscono ancora sui calanchi* (romanzo), Napoli, RCE Edizioni, 2002.
- CENTORE GIUSEPPE, *Capua. Storia di una metropoli*, Napoli, ESI, 2002.
- CERBO ANNA, *Poesia e scienza del corpo nella Divina Commedia*, Napoli, Dante & Descartes, 2001.
- CERBO ANNA (a cura di), *Tradizione e innovazione nelle opere di Bruno e Campanella*, Napoli, Dante & Descartes, 2001.
- CERCHIAI L. - JANNELLI L. - LONGO F. (a cura di), *Città greche della Magna Grecia e della Sicilia*, Verona, Arsenale Editrice, 2001.
- CHIALANT MARIA TERESA (a cura di), *Erranze transiti testuali storie di emigrazione e di esilio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- CHIALANT MARIA TERESA (a cura di), *Incontrare i mostri. Variazioni sul tema nella letteratura e cultura inglese e angloamericana*, Napoli, ESI, 2002.
- CHIARI PIETRO, *La Schiava Chinese. Le Sorelle Chinesi*, a cura di Marco Cantucci, Roma, Vecchiarelli Editore, 1999.
- CHIAROMONTE N., *Le verità inutili*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001.
- CIANI IAVNOS, *Esercizi dannunziani*, a cura di G. Papponetti e M. M. Cappellini, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, Edians, 2001.
- CIRILLO GIUSEPPE, *La trama sottile. Protoindustrie e baronaggi del Mezzogiorno d'Italia (secoli XVI-XIX)*, presentazione di Alfonso Andria, prefazione di Aurelio Musi, 2 tomi, Pratola Serra (AV), Elio Sellino Editore, 2002.
- CLERICI LUCA, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- «COLLETTIVO R», 85-89, gennaio 2001-agosto 2002.
- COLITTI GIUSEPPE, *Lungo le vie degli antichi sapori*, Salerno, Laveglia, 2002.
- COLONNA ELENA, *Milena e i suoi fratelli. Sette brevi storie, più altre quattro, per non dimenticare*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.
- CONTESSA LARA, *Tutte le novelle*, a cura di Carlotta Moreni, Roma, Bulzoni, 2002.
- COLUCCI CARLO FELICE, *Selected Poems*, Translated by Luigi Bonaffini, New York-Stony Brook, Grady Publications, 2003.
- «CRITICA LETTERARIA», a. XXIX, fasc. IV, n.113, 2001 [Tommaso Pisanti, *Appunti su Dante in Joyce e Beckett*; Valeria Giannattasio, *La topica erudita, la commedia spagnolescante e il Socrate immaginario dell'abate Galiani*; Ciro Riccio, *L'accadere tragico: forma matura della poesia reboniana*; Gabriella Crofa, *La presenza di Shelley nella formazione di Cesare Pavese*; Francesco Crispo, *L'ultima produzione narrativa di Pratolini*; Nicola Scarpone, *Le "cose patrie" di Pasquale De Virgiliis nelle lettere inedite a Gregorio De Filippis Delfico*;

- Renata Crotone, *Ugo Foscolo: immanenza e rappresentazione del 'sacro' nel commento alla Chioma di Berenice*; Lavinia Spalanca, *La solitudine dell'intellettuale in Una Donna di casa di Vitaliano Brancati*. Recensioni. Libri Ricevuti. Indice dell'Annata XXIX (2001). Indice dei collaboratori].
- DAINOTTI FABIO, *Ragazza Carla cassiera a Milano trent'anni dopo*, con sette disegni di Valerio Gaeti, Boliato (MI), Signum Edizioni d'arte, 2002.
- D'ALESSANDRO FRANCESCA, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001.
- D'ALFONSO ANTONIO, *La passione di Fabrizio* (romanzo), presentazione di Pasquale Verdicchio, traduzione di Antonella Lombardi, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2002.
- DAMISCH HUBERT, *Titina Maselli*, "Lavori per la scena", Roma, De Luca, 2001.
- DE AMICIS EDMONDO, *Nel giardino della follia*, a cura di Roberto Fedi, Firenze, Le Càriti Editore, 2002.
- DE CRISTOFARO FRANCESCO, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002.
- DE FILIPPIS DOMENICO, *La rinascita della corografia tra scienza ed erudizione*, Bari, Adriatica Editrice, 2001.
- DE FILIPPO EDUARDO, *Bare Thoughts. Poems*, Translated by Frank Paescandolo, New York-Stony Brook, Forum Italicum Publishing, 2002.
- DE' GIORGI BERTÒLA AURELIO, *Della filosofia della storia*, a cura di Fabrizio Lomonaco, Napoli, Liguori, 2002.
- DELIA GIORGIO, *Gli scritti morriani di Benedetto Croce e le fonti documentarie*, estr. da AA.VV., *Ricerche sul moderno*, seconda serie, tomo I, a cura di Nicola Merola, Vibo Valentia, Monteleone, 2000.
- DE LIBERO LIBERO, *Racconti surreali*, a cura di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2002.
- DELLA PORTA GIOVAN BATTISTA, *Teatro*, tomo II, III, IV, *Commedie*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, ESI, 2002-2003.
- DELL'AQUILA MICHELE, *Lo bello stile. Percorsi di letteratura*, Bari, Palomar, 2001.
- [Saggi su Dante, Federico II, Tarchetti, Verga, Rebora, Borgese, Tozzi, Sinsigalli, Carrieri]
- DELLE DONNE FULVIO, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Salerno, Carlone editore, 2001.
- DE MIRO D'AJETA BARBARA, *La figura della donna nel teatro di Eduardo De Filippo*, Napoli, Liguori Editore, 2002.
- DE NICOLA FRANCESCO, *Il carrubo e l'oceano. Cinque poeti aurunci*, Marina di Minturno, Caramanica Editore, 2002.
- D'ERME GIOVANNI M. (a cura di), *Fedi e culture oltre il Dio di Abramo*, Napoli, Guida, 2003.
- DI BENEDETTO ARNALDO, *Poesia e comportamento. Da Lorenzo il Magnifico a Campanella*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002.
- DI BIASE CARMINE, *Bonaviri e l'oltre. L'opera intera*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001.
- DI LORENZO ENRICO, *Gli Annales di Ennio tra arcaicità e modernità*, Salerno, Edisud, 2002.
- DI LORENZO ENRICO (a cura di), *Tra poesia e filologia. Studi in memoria di Emilio Merone*, Università degli Studi di Salerno, Cues, 2001.
- DI LORENZO ENRICO, *Emilio Merone: il poeta, il filologo*, Napoli, Arte Tipografica, 2002.
- DIONIGI IVANO (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2002.
- DI RIENZO EUGENIO, *L'aquila e il berretto frigio. Per una storia del movimento democratico in Francia da Brumaio ai Cento giorni*, Napoli, ESI, 2001.

- DOPLICHER FABIO, *Complenno del Millennio*, Torino, Aragno, 2001.
- «DRAMMATURGIA», *Quaderno* 2002 [Roberto Alonge, *Castrì, Borkman, "Les adieux"*; Siro Ferrone, Carmelo Alberti, Laura Bevione, *L'inchiesta di Luca Ronconi*; Laura Bevione, *Luca Ronconi: sulla drammaturgia*; Sandro Bernardi, *Bellochio, il sorriso della madre*; Italo Moscati, *Venezia 2002. Se non ci fosse il mèlo saremmo perduti*; Elisabetta Torselli, *Les Troyens*; Elisabetta Torselli, *Simon Boccanegra*; Camilla Bernacchini, (a cura di) *Le problème de John*; *Un soggetto inedito di Ennio Flaiano*; Manlio Santanelli, *Harold è diventato verde*; Alberto Severi, *Bruno prof Giordano, eretico. Bibliografia 2001* a cura di Stefano Mazzoni *Cinema. Opera. Danza. Teatro*].
- ESPOSITO LELLO, *Opere*, testi di Marino Niola e Stefania Tondo, Salerno, Laveglia, 2001.
- FABRIZIO-COSTA SILVIA (a cura di), *Gabriele D'Annunzio: du geste au texte*, Atti del Colloque International Université de Caen, Basse-Normandie, 10-12 janvier 2002, in «Studi medievali e moderni», n. 1, 2002, Dipartimento di Studi medievali e moderni, Università degli studi "G. D'Annunzio", Napoli, ESI, 2002.
- FALCO FERDINANDO, *Uneide* (romanzo), Roma, Edizioni Cofine, 2002.
- FALDELLA GIOVANNI, *Un viaggio a Roma senza vedere il Papa*, a cura di Caterina De Caprio, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2002.
- FALOTICO VITELLI CATERINA, *Il Chirone conteso. Quale scuola per il duemila*, in «L'Arengo», a. IX, 1998, pp. 75-90.
- FALOTICO VITELLI CATERINA, *Narrare di scuola*, in «L'Arengo», a. I, 1997 pp. 135-140.
- FARALLI GIAMBATTISTA (a cura di), *Cosmo Marinelli. Ricordi e testimonianze*, Isernia, Marinelli, 2002.
- FEDI ROBERTO, *Invito alla lettura di Petrarca*, Milano, Mursia, 2002.
- FESTA EGIDIO – GATTO ROMANO (a cura di), *Atomismo e continuo nel XVII secolo*, Napoli, Vivarium, 2000.
- FESTA F.S. – GRILLO R. (a cura di), *La Spagna degli anni '30. Politica, storia, filosofia, letteratura, radio, cinema, teatro*, Atti del Convegno di Salerno (maggio 1998), Roma, Antonio Pellicani Editore, 2002.
- FONTANELLA LUIGI, *La parola transfuga. Scrittori italiani in America*, Fiesole, Edizioni Cadmo, 2003.
- «FORUM ITALICUM», vol. 36, n. 2, Fall 2002.
- FOSCOLO UGO, *Orazione a Bonaparte pel Congresso di Lione*, a cura di Lauro Rossi, Roma, Carocci, 2002.
- FRANZINA EMILIO, *Tirolesi italiani, cimbri veneti e modello di colonizzazione tedesco nella prima emigrazione agricola al Brasile (1875-1876)*, estr. da *Memorie dell'Accademia Roveretana degli Agiati*, Rovereto, 2001, pp. 297-317.
- FRANZINA EMILIO, *Il "fronte interno" sulle lagune: Venezia in guerra (1938-1943)*, estr. da *Storia di Venezia, L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, pp. 1685-1739.
- GABRIELE MARIO M., *La poesia di Gennaro Morra*, Campobasso, Nuova Letteratura, 2002.
- GALASSO GIUSEPPE – MUSI AURELIO (a cura di), *Italia 1650. Comparazioni e bilanci*, Napoli, CUEN, 2002.
- GALLO ITALO, *Profili di personaggi salernitani tra Ottocento e Novecento*, Salerno, Laveglia, 2002.
- GARDINI NICOLA, *Nind* (poesie), Borgomanero, Atelier, 2002.
- GARGIULO GIUS (a cura di), *Passioni e teatri di Casanova*, Fiesole, Cadmo, 2002.

- GIOVANELLI PAOLA DANIELA, "... i posteri sapranno che siamo stati amici". *Lettere di Roberto Bracco a Sabatino Lopez e Dario Niccodemi*, Napoli, Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo, Quaderni\2, 2002.
- GIUDICE ELIO, *La Certosa di San Lorenzo di Padula*, Salerno, Laveglia, 2002.
- GIULIO ROSA, *Gli eroi d'invitta pazienza. Epos storico e tragico cristiano nell'età della ragione spiegata*, con l'edizione della tragedia *L'Ermengildo* di Annibale Marchese, Salerno, Edisud, 2002.
- «GRADIVA», n. 20-21, Fall 2001/Spring 2002.
- GRANESE ALBERTO, *La rivoluzione culturale di Matteo Angelo Galdi*, in «Critica Letteraria», a. XXX, fasc. II-III, n.115/116, 2002, pp. 507-526.
- GRANESE ALBERTO, *Le occasioni del Sud. Civiltà letteraria dall'Ottocento al Novecento*, Salerno, Edisud, 2002.
- GRANESE ALBERTO, *Sterminare eredità. La letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento*, Salerno, Edisud, 2002.
- GRANESE ALBERTO, *L'onomastica mistica di Matilde Serao*, estr. da «Il nome nel testo», Rivista internazionale di onomastica letteraria, V, 2003, pp. 133-146.
- GRAVINA GIANVINCENZO, *Hydra mystica*, con la ristampa della traduzione italiana del 1761, a cura di Fabrizio Lomonaco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- GRECO GIOVANNI - MONDA DAVIDE (a cura di), *Miserabili in poesia. Criminali, marginali e vittime in versi contemporanei*, Roma, Carocci, 2002.
- GRIECO ANTONIO, *L'altro sguardo di Neiwiller. Il teatro di frontiera di protagonista dell'avanguardia italiana*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2002.
- GRIGNANI MARIA ANTONIETTA, *La costanza della ragione: soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea edizioni, 2002.
- GRILLO ROSA MARIA, *Emigrante/Immigrato. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2003.
- GUALTIERI BERNARDI OLIVA, *Pensieri di passi e soste (poesie)*, Roma, Nuova Impronta, 2003.
- HÉLIAS PIERRE-JAKEZ, *Il re della collina ed altri racconti*, introduzione e cura di Gisella Maiello, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2000.
- HALLER HERMANN W., *La letteratura dialettale in Italia*, Roma, Carocci, 2002.
- «HYRIA», a. XXX, nn a. 95-96, giugno-settembre 2002 [Mario Mari, *L'aumento del PIL prospettiva di un Mezzogiorno competitivo; Novena per la guarigione; Il dolce e l'amaro; I camerieri non sono responsabili dell'obesità dei loro clienti; Iri e Fintecna; Banco di Napoli o S. Paolo-IMI; Il pallone e l'acqua santa; Un Nobel in missione; Giovanni Ariola, La riattivazione della parola poetica; Giovanni Ariola, Early. Scuola No; Mariangela Spera, Le ragioni del nostro scontento; Eugenia Daniele, Essere studenti è anche una qualifica lavorativa; Pasquale Balestriere, La scuola la fanno i docenti. A Somma Vesuviana si scava la villa dove morì Augusto; "Scene Augustee" alla Biblioteca Nazionale di Napoli. Ieranto la Baia delle Sirene. Quante Medee. L'ora di religione. Cristo si è ritirato al Garigliano. Da "I Miserabili" a "Napoleone". Premio "Poseidone Paestum", edizione 2002. Nazario Pardini, *Sulla Poesia, Mostra di poesia, Poeti di Napoli* (Enrico Fagnano). *Poeti a cura di Hyria Frammento LXXXIII*. Lucia Bruno, *Pietra e vita. Adagio con sentimento*. (L.B.). Carlo Felice Colucci, *Una voce nuova?*. Mario Gabriele Giordano, *Le amiche di Hamlet* (C.F.C.). Giovanissimi. Silvana Folliero, *Pionieri a vetrate appannate; Questo Erede di Pietro; Croce visto da Francesco Bruno* (L.B.); *Più parigino dei parigini*. Giuseppe De Nittis, PaulValéry,*

- I passi*, Torino; *Fenolia a Palazzo Bricherosio*; *Distrazioni di Dante Antonio Possenti a Castel dell'Ovo* (Carmine Esposito). *Scultura altra di Aulo Pedicini*; *Rassegna d'Arte Contemporanea*. Giacomo Battipaglia, *Fermenti lattici vivi* (Eugenia Daniele); Giovanni Ruggiero, *Il coltello della memoria*; Aldo Visetti, *Vent'anni nel Sisde*; *Menabò*; *Premi e riviste*].
- IERMANO TONI, *Esploratori della nuova Italia, identità regionali e spazio narrativo nella Letteratura del secondo Ottocento*, Napoli, Liguori Editore, 2002.
- IACOBACCI NICOLA, *L'albero dei briganti* (romanzo), Campobasso, Edizioni Graffiti, 2002.
- IANNÒ MARCO, *Storia di un giovane figlio di Ulisse* (romanzo), Napoli, Tempo lungo Edizioni, 2002.
- IETTO AMBROGIO, *Riflettendo sulla cronaca. Eventi e pensieri della quotidianità*, Salerno, Edisud, 2003.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», fasc. 113-114, gennaio-agosto 2002.
- «IL LETTORE DI PROVINCIA», fasc. 115, settembre-dicembre 2002.
- «IL GESÙ NUOVO», a. LVII, Napoli, novembre-dicembre 2002.
- IMPARATO EMILIA (a cura di), *Novellistica: modelli e tracciati narrativi da Boccaccio a Verga*, Salerno, Edisud, 1999.
- Istituto Italiano per gli Studi Filosofici-Fonti per la storia di Napoli aragonese, *Corrispondenza degli ambasciatori fiorentini a Napoli. Giovanni Lanfredini (maggio 1485-ottobre 1486)*, a cura di Elisabetta Scarton, Salerno, Carlone editore, 2002.
- IVONE DIOMEDE (a cura di), *Matteo De Augustinis economista educatore e giurista dell'Ottocento meridionale*, Atti del Convegno di studi (Salerno-Felitto, 30 settembre-20 ottobre 1999), Napoli, Editoriale Scientifica, 2000.
- LA ROCCA ARISTIDE, *Scene bizantine. Teodora. Frammento XC (Prologo, tre atti, epilogo)*, Napoli, in «Hyria», n. 97-98, 2002-2003.
- «LETTERATURA E SOCIETÀ», a. III, n. 1, gennaio-aprile 2001.
- «L'ILLUMINISTA». Rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà, nn. 2-3, settembre-dicembre 2000 [Walter Pedullà, *Il loggione è vuoto*; *Alcuni modi di essere illuministi*; *Definizioni*; Renzo Rosso, *Fu Goldoni un illuminista?*; Walter Pedullà, *È morto il secolo che ci ha creduto*; Elio Pagliarani, *La bestia di porpora o poema di Alessandro*; Stanley Cavell, *Interpretazioni politiche del Coriolano di Shakespeare* (traduzione di P. F. Paolini); Beatrice Alfonsetti, *Gli anni di piombo. Satira e tragedia in Dario Fo*; Lev Dodin, *Il "Cevengur" di Andrej Platonov e Lev Dodin*; Simona Cigliano, *Sette Domande sul teatro d'avanguardia*, a Franco Cordelli e a Marco Paladini. *Le trenta pagine più belle di Michele Mari scelte da lui medesimo*; Jean-Louis Fournel e Jean-Claude Iancarini, *Analisi del discorso politico: "I senza"*; Sandra Giannattasio, *Passato, presente e futuro del Socialismo secondo Giuliano Vassalli*; Altiero Scicchitano, *Il 2001 di Kubrick e la "Noia Abissale" di "Odissea nello spazio"*; Beatrice Alfonsetti, *Pasolini e lo spettacolo di Franca Angelini*; Mimmo Di Laora, *Sogni*].
- «L'IMMAGINAZIONE», 190, agosto-settembre 2002 [n.ro speciale su Elio Pagliarani].
- «L'IMMAGINAZIONE», 193, dicembre 2002 [fascicolo dedicato al Convegno di Reggio Emilia su "Ricerche" (decima edizione)].
- LEVITO GIOVANNI, *L'opera e i tempi di Pomponio Leto*, Salerno, Laveglia, 2002.
- LOTIERZO ANTONIO, *Poesie 1972-2000*, Napoli, Edizioni Libreria Dante & Descartes, 2001.
- LUBRANO GIACOMO, *In tante trasparenze*, a cura di G. Alfano e G. Frasca, Napoli, Cronopio, 2002.
- LUONGO MICHELE, *Bocciolo di rosa* (poesie), Solofra, Edizioni G. C. "F. Guarini", 2003.

- LUPERINI ROMANO, *Insegnare la letteratura oggi*, nuova edizione, Lecce, Manni, 2002.
- LUPO GIUSEPPE (a cura di), *Siniscalli a Milano. Poesia, pittura, architettura e industria dagli anni Trenta agli anni Sessanta con testi inediti*, Novara, Interlinea Edizioni, 2002.
- LUPO GIUSEPPE, *Poesia come pittura. De Libero e la cultura romana (1930-1940)*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.
- MADRIGNANI CARLO ALBERTO, *All'origine del romanzo in Italia. Il "celebre Abate Chiari"*, Napoli, Liguori, 2000.
- MAIELLO GISELLA – STAJANO RITA (a cura di), *Collage. Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua, Salerno-Milano, Oèdipus, 2002* [Per Franca; Franca Caldari Bevilacqua di Anna Maria Finali; Silvia Disegni, *La narration dans le programme du GDL (Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse): l'exemple intertextuel des "Causes célèbres"*; Mirella Cotenna, *Sur l'historique des proverbes*; Charmaine Lee, *La deffence et illustration de la langue francoyse e la tradizione retorica medievale*; Gisella Maiello, *Traduzione, decostruzione e limiti del concetto di originale*; Manuela Raccanello, *La traduzione in Francia nel XVI secolo*; Raffaele Spiezia, *La grammatica nei cd-rom per l'apprendimento/insegnamento della lingua francese*; Marie Claude Bayle, *Georges Ohnet: politique et roman d'amour à la belle époque*; Mariella Di Maio, *Per una definizione dello spazio tragico. I conventi di Stendhal*; Giovanni Datali, *Don Juan de Molière comédie burlesque?*; Marina Geat, *Il sonno liquido dell'Assamoir di Emile Zola. Analisi dell'isotopia metaforiche*; Annamaria Laserra, *Estetica naturista e modernità: un incontro mancato*; Sergio Poli, *Rilettura di Paul et Virginie: un testo al centro della modernità*; Agnese Silvestri, *La vertu de Sisyphé: Roger Caillois et la défaite française*; Rita Stajano, *Les Sans-Gueule di Marcel Schwob: un doppio problema di lettura*; Michele Bottalico, *African lov(s) in true at first light: notes on Ernest Hemingway's posthumous narrative*; Giovanna Calabrò, *Il ricordo d'infanzia nelle memorie di Neruda*; Maria Teresa Chialant, *Figurazioni della vecchiaia nella narrativa Dickensiana*; Andrei Chichkine, *Per una interpretazione del testo: il titolo e il nome letterario*; Antonella d'Amelia, *I disegni degli scrittori russi*; Enrico Di Lorenzo, *Il linguaggio dell'eros tra espressionismo e ironia in Lucrezio (De rerum natura, n IV, 1153-1169)*; Carla de Nigris, *Poesia di intrattenimento nella lirica cancioneril: juegos, trobados e momos*; Rosa Maria Grillo, *Firenze e Napoli: giochi di specchi tra Europa e America (Sarmiento e Rodò in Italia)*; Antonia Lezza, *Casanova letterat savant et comédien*; Mirella Mafriaci, *Una principessa francese in Italia: Luisa Elisabetta di Borbone duchessa di Parma e Piacenza*; Sebastiano Martelli, *Racconti nomadi di uno sguardo mite*; Ileana Pagani, *Adamo di Brema e le fonti agiografiche caroline*; Elena Paruolo, *Pinocchio in English*; Maria Rosaria Pelizzari, *La vita e il gioco secondo Auge Goudar, baro e filosofo dei Lumi*; Lucia Perrone Capano, *Vedere la lingua. Lo sguardo estraneo di Yoko Tawada*; Luigi Reina, *Il poeta in monodramma*; Luigi Torraca, *La morte del Pizia di E Durrenmatt ovvero l'antologia dell'apparire*].
- MANGIERI CONO A., *Il contrasto di Cielo d'Alcamo. Proposta di lettura*, estr. da «Critica letteraria», n. 118, fasc. 1, 2003, pp. 1-62.
- MANGIERI CONO A., *Efemerone*, S. Eustachio di Mercato S. Severino, Edizioni Il Grappolo, 2002.
- MANICA RAFFAELE, *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 2002.
- MARAZZI MARTINO, *Erich Linder*, estr. da «Belfagor», giugno 2002, pp. 43-53.
- MARAZZI ANTONIO, *Quanti anni ha Pinocchio?*, estr. da «Belfagor», maggio 2002, pp. 301-306.
- MARCHAND JEAN-JACQUES (a cura di), *Varcare frontiere. La frontiera da realtà a metafora nella poesia di area lombarda del Secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2001.

- MARTELLI MICHELE, *Etica e storia. Croce e Gramsci a confronto*, Napoli, La Città del Sole, 2001.
- MATARAZZO RAFFAELE, *Vittoria Colonna D'Avalos tra mondanità, poesia ed evangelismo riformatore*, estr. da «Rivista Storica del Sannio», 17, Terza Serie, a. IX, 2002, pp. 13-65.
- MATTEO SANTE (edited by), *ItaliAfrica. Bridging Continents and Cultures*, Stony Brook (NY), Forum Italicum Publishing, 2001.
- MAURIELLO ADRIANA, *Dalla Novella "Spicciolata" al "Romanzo". I percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori Editore, 2001.
- MELE CARLO, *Degli odierni ufficii della tipografia e de' libri. Discorso pratico ed economico*, saggio introduttivo, annotazioni, commento e bibliografia per cura di Nunzia D'Antuono, Pescara, Edizioni Campus, 2002.
- MELFI MARY, *Riti di infertilità* (romanzo), traduzione di Silvana Mangione, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2002.
- MEMOLI APICELLA DOROTEA, *Culti di origine greca a Salerno. Itinerari di folklore religioso*, Salerno, Laveglia, 2001.
- MICHETTI FRANCESCO PAOLO, *Inediti*, a cura di Vito Moretti, Chieti, Edizioni Noubs, 2001.
- «MODERNA», a. II, 1, 2000 [G. Battiroli, *La bellezza tra estetica e politica. Una riflessione su tre grandi errori*; G. Guglielmi, *Canone classico e canone moderno*; G. Boldi, *Crisi del soggetto e maschera estetica nel Piacere*; L. Villa, *Ethos professionale, speculazione e affetti domestici: Chance di Joseph Conrad*; G. Caltagirone, *Dagli exitus illustrium virorum alla tanatografia novecentesca*; *Narrate, uomini, la vostra storia* di Alberto Lavinio; P. Rambelli, *Il principio formale della senilità nell'opera narrativa di Svevo. La crisi della critica letteraria*; F. Brioschi, *Il disagio della teoria letteraria*; N. Lorenzini, *La crisi della critica*; R. Luperini, *Il punto sul dibattito*; L. Lendini, *A luci spente. Appunti e domande per un bilancio. Schede 1939-1999*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci].
- «MODERNA», a. II, n.2, 2000 [R. Luperini, *Questo fascicolo*; G. Patrizi, *Narratologia di fine secolo: il raccontare come etica*; P. G. Beltrami, *Narrare in versi (prove di penna sulla metrica narrativa)*; S. Giusti, *La prosa organizzata in poesia. Tra Tarchetti e Baudelaire*; L. Lendini, *Ritornare. Guido e gli altri*; A. Cadioli, *"Il romanzetto" di Trieste e una donna*; P. Giovanetti, *Addormentare la guerra. Ritmo e senso di Con me e con gli alpini*; R. De Rooy, *Osservazioni su narrativa e poesia moderna. Il secondo Montale versus il grande Caproni*; M. Marrucci, *Effetti di romanizzazione in Elio Pagliarani. Critica delle varianti e critique génétique*; M. A. Grignani, *Per un bilancio; Repertorio bibliografico ragionato* a cura di M. A. Grignani, L. Marcozzi, N. Turchetto].
- «MODERNA», a. III, n.1, 2001. *Teatrale nel narrativo, narrativo nel teatrale. Bilanci: Federico Tozzi 1999-2000* [M. L. Meneghetti, *Questo fascicolo*; R. Luperini, *La critica come dialogo: un bilancio*; U.M. Olivieri, H. Weinrich, *Arte della memoria, arte dell'oblio. Intervista con Harold Weinrich* di Ugo Olivieri; S. Cenni, *Metateatralità e metacomunicazione nella Spanish Tragedy di Thomas Kyd*; S. De Laude, *"Non sarà forse un mimo?": teatro e racconto in alcuni testi del medioevo francese*; M. De Marinis, *Pirandello dalla novella al dramma. Con una premessa su teatro e letteratura*; N. Mineo, *Teatralità implicita negli "scherzi" di Giuseppe Giusti. Federigo Tozzi 1990-2000*; Riccardo Castellana, *Il punto su Tozzi: 1990-2000. Repertorio bibliografico ragionato (1990-2000)* a cura di P. Salatto, M. Vigni, M. Tortora, F. Tozzi].
- MOLINO GIUSEPPE, *Per il mondo in cerca di fortuna*, introduzione di Giose Rimanelli, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2002.

- MORAVIA S. – LOMONACO F. – DE VINCENZIS F. – FATICA M. – MARTELLI S. – CAMPA C. – PETITTI A. – ROSSI T., *La misura dello sguardo. Francesco Lomonaco e il pensiero europeo*, a cura di F. De Vincenzis, Venosa, Edizioni Osanna, 2002.
- MORELLI DOMENICO, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura e con un'introduzione di Anna Villari, presentazione di Fernando Mazzocca, vol. I (1848-1859), Napoli, Bibliopolis, 2002.
- MORETTI VITO, *Le forme dell'identità. Dall'Arcadia al Decadentismo*, Roma, Edizioni Studium, 2001.
- MORICONI ALBERTO MARIO, *Io, Rapagnetta Gabriel e altre sorti*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1999.
- MUSCARIELLO MARIELLA, *Gli inganni della scienza. Percorsi verghiani*, Napoli, Liguori, 2001.
- MUSCARIELLO MARIELLA, *Anime sole. Donne e scrittura tra Otto e Novecento*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2002.
- «NAPOLI E LA CAMPANIA NEL NOVECENTO», *Diario di un secolo*, diretto da Alda Croce, Fulvio Tessitore, Domenico Conte, vol. III, Napoli, Edizioni del Millennio, 2002.
- NARCISO ENRICO, *Giuseppe Maria Galanti e la lotta contro il feudalesimo a Santa Croce del Sannio alla fine del secolo XVIII*, S. Croce del Sannio (BN), Istituto Storico "Giuseppe Maria Galanti", 2001.
- NEGRI GAETANO, *Alla caccia dei briganti*, Salerno, Edizioni Ofanto, 2000.
- NONOSTANTE TUTTO, *Ossi di Limine. Aforismi di uno scostumato*, Napoli, Edizioni Palazzo Vargas, 2003.
- NUZZO ENRICO, *Tra ordine della storia e storicità. Saggi sui saperi della storia in Vico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.
- «OGGI E DOMANI», marzo-aprile 2002.
- OLIVA GIANNI (a cura di), *Tempo ed eterno nelle forme letterarie della modernità*, Atti del Convegno internazionale di studi, Università Cattolica (Milano, 5-7 settembre 2000), in «Studi medievali e moderni», n. 2, 2001, Dipartimento di Studi medievali e moderni, Università degli Studi "G. D'Annunzio", Napoli, ESI, 2001.
- OLIVA GIANNI, *Interviste a D'Annunzio (1895-1938)*, Lanciano, Rocco Carabba, 2002.
- OLIVA GIANNI, *I nobili spiriti: Pascoli, D'Annunzio e le riviste dell'estetismo fiorentino*, Venezia, Marsilio, 2002.
- OLIVIERI UGO M., *L'idillio interrotto. Forma romanzo e "generi intercalari" in Ippolito Nievo*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- ONESTI POMPEO, *Il brigante* (romanzo), Napoli, Controcorrente, 2001.
- ONESTI POMPEO, *Il fascista* (romanzo), Napoli, Controcorrente, 2002.
- OTTIERI ALESSANDRA, *I numeri, le parole. Sul Furor Mathematicus di Leonardo Sinisgalli*, Milano, Franco Angeli, 2002.
- PADULA VINCENZO, *Scritti di estetica, linguistica e critica letteraria*, a cura di Pasquale Tuscano, 3 voll., Roma-Bari, 2001-2002.
- PALERMO ANTONIO, *Alvaro dentro e fuori le mura*, «Critica Letteraria», a. XXX. fasc. IV, n. 117/2002, pp. 779-794.
- PALOSCIA ANNIBALE, *Storia saffica di Lucistella, di una giornalista inglese, di un ufficiale evirato e di una tarantola* (romanzo), Lecce, Manni, 2000.
- PAOLINO LAURA, *Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca (RVF 52, 54, 106, 121)*, estr. da «Italianistica», a. XXX, n. 2, maggio-agosto 2001, pp. 307-323.
- PAOLINO LAURA, *Per Milton redivivo. Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo Una questione privata di Beppe Fenoglio*, estr. da «Nuova Rivista di Letteratura italiana», n. 1, 2001, pp. 291-330.

- PAPA SICCA AMALIA, "Non hauendo a Dio piaciuto". Note su un monastero napoletano del '600: Santa Maria della Provvidenza ai miracoli, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002.
- PATTI ERCOLE, *Un amore a Roma*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2002.
- PEDULLÀ ANNA MARIA, *Il romanzo barocco e altri scritti*, Napoli, Liguori, 2001.
- PEGORARI DANIELE MARIA (a cura di), *Mario Luzi da Ebe a Constant. Studi e testi*, Grottammare (AP), Stamperia dell'Arancio, 2002.
- PELOSI PIETRO, *Principi di teoria della letteratura*, Napoli, Liguori, 2001.
- «PERIFERIA», rivista quadrimestrale di cultura, n. 2-3, 2002.
- PERRY ALAN R., *Il santo partigiano martire. La retorica del sacrificio nelle biografie commemorative*, Ravenna, Longo, 2001.
- PETRARCA FRANCESCO, *I Sette Salmi*, traduzione e introduzione di Ida Garghella, Napoli, ESI, 2002.
- PIERRO ALBINO, *Selected Poems*, Translated by Luigi Bonaffini, Toronto-Buffalo-Lancaster, Guernica, 2002.
- PIERSANTI UMBERTO, *Nel tempo che precede (poesie)*, Torino, Einaudi, 2002.
- PIETROPAOLI ANTONIO (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti "good luck (and look)"*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Napoli, ESI, 2002.
- PISANTI TOMMASO, *La poesia in America. Il fiume-Oceano 1650-2000*, Testi e traduzioni, Napoli, Liguori, 2002.
- PISCOPO UGO, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, ESI, 2001.
- PIZZUTO ANTONIO, *Ultima e penultima*, Napoli, Cronopio, 2001.
- PLACANICA AUGUSTO, *La miseria morale degli italiani: da Leopardi a Pirandello, et ultra*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», n. 2, luglio-dicembre 2001, pp. 404-415.
- PLACANICA AUGUSTO - PELIZZARI MARIA ROSARIA (a cura di), *Novantanove in idea. Linguaggi miti memorie*, Napoli, ESI, 2002.
- POMILIO MARIO, *Emblemi. Poesie 1949/1953*, a cura di Tommaso Pomilio, Napoli, Cronopio, 2000.
- POMILIO MARIO, *Una lapide in Via del Babuino*, introduzione di Silvio Perrella, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2002.
- PONTICELLI ILARIA, *Fonti e testo degli Emigranti nella luna di G. Pascoli*, Salerno, Edisud, 2003.
- PONTRANDOLFO ANGELA (a cura di), *La pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Beni Culturali, 2002.
- RACINARO ROBERTO, *C'era una volta la politica. Globalizzazione/destabilizzazione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- RAO ANNA MARIA (a cura di), *Napoli 1799 fra storia e storiografia*, Napoli, Vivarium, 2002.
- REINA LUIGI - RAVESI MARCELLO, *Le Letterature dialettali*, in *Letteratura del Novecento*, vol. XII, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 1245-1368.
- REINA LUIGI - MILENA MONTANILE (a cura di), *Letteratura e critica*, Studi offerti a Michele Cataudella, Dipartimento di Letteratura, Arte, Spettacolo, Università degli Studi di Salerno, 2002. [Luigi Reina, *Premessa*; Mario Aversano, *Sulla poetica dantesca nel canto XXIV del Purgatorio*; Pietro Pelosi, *Dal naufragio all'arca*; Federico Sanguineti, *Par. IV, 55*; Riccardo Scrivano, *Introduzione al Decamerone*; Angelo Cardillo, *Su Fabrizio Genesio Elfito*; Francesco Tateo, *L'itinerario crociato e il tema del ritorno*; Nicolò Mineo, *L'ideologia del Don Chisciotte e Sanciu Panza di G. Meli*; Milena Montanile, *I Giacobini*

e il pubblico dei cittadini: propaganda tra uso e lemma; Roberto Fedi, *Leopardi, Calvino e la luna*, Renato Aymone, *Farfalle messaggere nella lirica da Pascoli a Montale*; Amedoro Picariello, *Il viaggio e la notte di Dino Campana*; Antonio Pietropaoli, *La presenza dell' "Altro" nei Canti Orfici di Dino Campana*; Emma Grimaldi, *Persone, personaggi, percorsi del senso in Scialle Nero di Luigi Pirandello*; Gennaro Bavarese, *I "Colori" di Saba*; Epifanio Ajello, *Achille Campanile e i suoi "mondi possibili"*; Antonio Piroccoli, *La dittatura di Fortunato Seminara*; Carmine Di Biase, *Natalia Ginzburg: narrativa e giornalismo*; Luigi Reina, *Rimanelli e il "Sacro"*; Sebastiano Martelli, *La ricerca del padre: la narrativa di Sabino D'Acunzio*; Alberto Granese, *Primo Levi: l'eroe e i mostri dell'immaginario tecnologico*; Rino Mele, *La neve di Auschwitz*; Milena Montanile, *Bibliografia degli scritti di Michele Cataudella*. [Indice dei nomi].

RIMANELLI GIOSE, *Gioco d'amore amore del gioco. Poesia provenzale e moderna in dialetto molisano e lingua*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2002.

«Rivista di studi italiani», a. XIX, n. 1, giugno 2001 [n.ro speciale su Giose Rimanelli]

ROAT FRANCESCO, *Una donna sbagliata* (romanzo), Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2002.

RUFFA LUCIANA, *Tò theó* (romanzo), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.

RUFFO GIOVANNI, *Al tempo dei canonici di legno*, prefazione di Sebastiano Martelli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003.

RUSSO ANIELLO, *Leggende religiose. Cento e una storia di tradizione orale*, Avellino, Scuderi Editrice, 1999.

RUSSO UMBERTO - TIBONI EDOARDO (a cura di), *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca*, Pescara, Edisars, 2002.

SALGARI EMILIO, *Racconti*, vol. 3, a cura di Mario Tropea, Torino, Viglongo, 2002.

SALSANO ROBERTO, *L'immagine e la smorfia. Rosso di San Secondo e dintorni*, Roma, Bulzoni, 2001.

SALSANO ROBERTO, *Intrighi e dissonanze. Sondaggi critici e percorsi di lettura in Bracco novelliere*, Città di Castello, Edimond, 2002.

SANFILIPPO MATTEO, *Problemi di storiografia dell'emigrazione italiana*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2002.

SANTAGATA MARCO, *Appunti per una storia dell'antica lirica profana*, estr. da «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IV, 2001, pp. 9-39.

SANTAGATA MARCO, *Per l'opposta balza. "La cavalla storna" e "Il Commiato" dell'"Alcyone"*, Milano, Garzanti, 2002.

SARLI EMILIO, *La bonifica del Vallo di Diano e il suo consorzio*, Salerno, Laveglia, 2001.

SAULINI MIRELLA, *Il teatro di un gesuita siciliano*, Roma, Bulzoni, 2002.

SCAFOGLIO DOMENICO (a cura di), *Le letterature popolari. Prospettive di ricerca e nuovi orizzonti teorico-metodologici*, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, Napoli, ESI, 2002.

SCOGNAMIGLIO GIUSEPPINA, *Ritratti di donna nel teatro di Carlo Goldoni*, presentazione di Dante Della Terza, Napoli, ESI, 2002.

SEGALEN VICTOR, *Saggio sull'esotismo. Un'estetica del Diverso. Pensieri pagani*, a cura di Valentino Petrucci, Napoli, ESI, 2001.

SEGRE C. - OSSOLA C. (a cura di), *Antologia della poesia italiana, Ottocento*, Torino, Einaudi Tascabili, 2002.

SENATORE FRANCESCO - STORTI FRANCESCO, *Spazi e tempi della guerra nel Mezzogiorno aragonese. L'itinerario militare di re Ferrante (1458-1465)*, Salerno, Carlone editore, 2002.

- SERIO DANIELA, *Il lavoro italiano nelle colonie. Il Molise e l'Africa Orientale (1936-1940)*, presentazione di Lucio Villari, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2002.
- SERRICCHIO CRISTANZIANO, *Villa Delia* (poesie), introduzione di Plinio Perilli, Lecce, Manni, 2002.
- SINISGALLI LEONARDO, *Furor geometricus*, a cura di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno 2001.
- SPALLONE GIANNI, *Le parole e i segni. Poeti del '27 e la pittura*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001.
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE» - «Italian Studies in Southern Africa», vol. 14, n. 2, 2001 [n.ro speciale su: *Time and space in Italian culture and Beyond*].
- «STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE -Italian Studies in Southern Africa», vol. 15, n. 2, 2002 [“Special issue: Life Writing/Scivere l'Autobiografia”].
- «STUDI MEDIEVALI E MODERNI», n. 1, 2001, a cura di Teresa Pardi, Napoli, ESI, 2001.
- TELLINI GINO (a cura di), *Scrivere lettere. Tipologie epistolari nell'Ottocento italiano*, Roma, Bulzoni, 2002.
- TELLINI GINO, *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.
- «TESTO», a. XXIII, gennaio-giugno 2002 [*L'inchiesta: cinque domande sulla letteratura. Interventi di: Carlo Annoni, Gian Mario Anselmi, Giorgio Baroni, Bruno Basile, Andrea Battistini, Anna Bellio, Stefano Bertani, Renzo Bragantini, Alberto Brambilla, Giuseppe A. Camerino, Pietro Cataldi, Angelo Colombo, Sergio Cristaldi, Antonio Daniele, Davide De Camilli, Pietro De Marchi, Arnaldo Di Benedetto, Antonio Di Grado, Andrea Gareffi, Giuseppe Genco, Emerico Giachery, Pietro Gibellini, Maria Antonietta Grignani, Francesco Guardiani, Guido Guglielmi, Javier Gutierrez Caron, Giuseppe Langella, Claudio Marazzini, Alessandro Martini, Martin McLaughlin, Pier Vincenzo Mengaldo, Marco Merlin, Franco Musarra, Enzo Nappi, Sergio Pautasso, Federico Pellissi, Silvano Petrosino, Marzio Pieri, Antonio Ravasi, Luigi Rizzo, Andrea Sciffo, Antonino Sole, Francesco Spera, Cesare Vasoli, John Woodhouse. Postfazione: per ricominciare. S. Debenedetti Stow, *Gli sviluppi del concetto dell'otium epicureo: dal Roman de la Rose a Dante e Boccaccio*; L. Derla, *Il diritto e il rovescio del Curé de village di Balzac*; V. Caratozzolo, *Mito, filosofia e letterature nel Deserto dei Tartari*; L. Scorrano, *Il Dante "fascista"*. *Saggi, letture, note dantesche* (P. Ponti); C. Scarpati, *Leonardo scrittore* (P. Senna); Z. Rozsnòy, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi* (F. D'Alessandro); M. Acocella, *L'asino d'oro nel Rinascimento. Dai volgarizzamenti alle raffigurazioni pittoriche* (M.G. Bajoni); J.M. Gardair legge il *Fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello (A. Rondini); V. Giannantonio, *L'universo dei sensi. Letteratura e artificio in D'Annunzio* (E. Albertelli); S. Quasimodo, *Autobiografia per immagini* a cura di G. Mugolino (P. Ponti). *Notizie dai convegni: P. Frare, L'italiano: una lingua e una letteratura per l'Europa?* Libri Ricevuti. Riviste Ricevute].*
- The Naples of Salvatore Di Giacomo. Poems and a play*, Translated by Frank J. Palessandolo, USA, Forum Italicum Center for Italian Studies State University of New York at Stony Brook, 2000.
- THIÉBAULT PAUL, *La guerra franco-prussiana del 1798-1799*, introduzione, traduzione, note e appendici a cura di Antonio Silanos, Napoli, La Città del Sole, 2000.
- TORRINI MAURIZIO (a cura di), *Scelta de' migliori opuscoli*, Napoli, Istituto Universitario "Suor Orsola Benincasa", 2002.
- «TRAME», rivista di letteratura comparata, n. 3-4, 2002.

- «TRASPARENZE», n. 17-19, 2003, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003
[n.ro monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di E. Tondello e G. Devoto].
- TROISI LUIGI, *Regole Salernitane della salute (libera traduzione del Regimen Sanitatis Salernitanum)*, Salerno, Laveglia, 2001.
- TRUFELLI MARIO, *L'ombra di Barone. Viaggio in Lucania*, postfazione di Franco Vitelli, Venosa, Edizioni Osanna, 2003.
- TUSCANO PASQUALE, *Del parlare onesto. Scienza, profezia e magia nella scrittura di Tommaso Campanella*, Napoli, ESI, 2001.
- TUSCANO PASQUALE, *Per altezza d'ingegno. Aspetti e figure dell'attività letteraria calabrese tra Otto e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- VALLI DONATO, *Storia della poesia dialettale nel Salento*, Galatina, Congedo, 2003.
- VAN DER BOSSCHE B. - BASTIAENSEN M. - SALVADORI LONERGAN C. (a cura di), “... e c'è di mezzo il mare”: lingua, letteratura e civiltà marina, Atti del XIV Congresso dell'A.I.P.I (Spalato, 23-27 agosto 2000), Firenze, Franco Cesati Editore, 2002.
- VERGA GIOVANNI, *Dal tuo al mio* (dramma e romanzo), a cura di Giuseppe Lo Castro, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria, 1999.
- VICO GIAMBATTISTA, *Principj d'una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (Napoli, 1730, con postille autografe, ms. XIII H 59), a cura di F. Lomonaco e F. Tessitore, con una nota di M. Sanna, Napoli, Liguori, 2002.
- VINCELLI ANTONIO, *Dizionario dei proverbi e dei modi di dire nel dialetto di Casacalenda*, introduzione di Ugo Vignuzzi, prefazione di Alberto M. Sobrero, Campobasso, Edizioni Enne, 2001.
- VITALE GIULIANA, *Modelli culturali nobiliari nella Napoli aragonese*, Salerno, Carlone Editore, 2002.
- VITOLO GIOVANNI, *Organizzazione dello spazio e Comuni rurali: San Pietro di Polla nei secoli XI-XV*, Salerno, Laveglia, 2001.
- VITOLO GIOVANNI, *Tia Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*, Salerno, Carlone editore, 2001.
- VITTI ANTONIO (a cura di), *Incontri con il cinema italiano*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2003.
- WILLIAMS WILLIAM CARLO - CAMPO CRISTINA - SCHEIWILLER VANNI, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, a cura di Margherita Pieracci Harwell, Milano, Scheiwiller, 2001.
- ZANIBONI LUCIO, *Rouge et Noir* (poesie), prefazione di Lionello Sozzi, Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2003.
- ZANIBONI LUCIO, *Sulla pista del giorno* (poesie), Bari, Edizioni Giuseppe Laterza, 2002.
- ZUCCO RODOLFO, *Istituti metrici del Settecento. L'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.
- ZULIANI STEFANIA, *Michel Leiris. Lo spazio dell'arte*, Napoli, Liguori, 2002.
- ZULIANI STEFANIA, *Scritture dell'arte. Riflessioni figure incroci*, Napoli, La Città del Sole, 2002.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.

COLLAGE

Studi in memoria di Franca Caldari Bevilacqua

a cura di Gisella Maiello e Rita Stajano

Per Franca; Franca Caldari Bevilacqua di Anna Maria Finali; Silvia Disegni, *La narration dans le programme du GDL (Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle de Pierre Larousse): l'exemple intertextuel des "Causes célèbres"*; Mirella Cotenna, *Sur l'historique des proverbes*; Charmaine Lee, *La deffence et illustration de la langue francoyse e la tradizione retorica medievale*; Gisella Maiello, *Traduzione, decostruzione e limiti del concetto di originale*; Manuela Raccanello, *La traduzione in Francia nel XVI secolo*; Raffaele Spiezia, *La grammatica nei cd-rom per l'apprendimento/insegnamento della lingua francese*; Marie Claude Bayle, *Georges Ohnet: politique et roman d'amour à la belle époque*; Mariella Di Maio, *Per una definizione dello spazio tragico. I conventi di Stendhal*; Giovanni Datali, *Don Juan de Molière comédie burlesque?*; Marina Geat, *Il sonno liquido dell'Assamoir di Emile Zola. Analisi dell'isotopia metaforiche*; Annamaria Laserra, *Estetica naturalista e modernità: un incontro mancato*; Sergio Poli, *Rilettura di Paul et Virginie: un testo al centro della modernità*; Agnese Silvestri, *La vertu de Sisyphe: Roger Caillois et la défaite française*; Rita Stajano, *Les Sans-Gueule di Marcel Schwob: un doppio problema di lettura*; Michele Bottalico, *African lov(s) in true at first light: notes on Ernest Hemingway's posthumous narrative*; Giovanna Calabrò, *Il ricordo d'infanzia nelle memorie di Neruda*; Maria Teresa Chialant, *Figurazioni della vecchiaia nella narrativa Dickensiana*; Andrei Chichkine, *Per una interpretazione del testo: il titolo e il nome letterario*; Antonella d'Amelia, *I disegni degli scrittori russi*; Enrico Di Lorenzo, *Il linguaggio dell'eros tra espressionismo e ironia in Lucrezio (De rerum natura, n IV, 1153-1169)*; Carla de Nigris, *Poesía di intrattenimento nella lirica cancioneril: juegos, trobados e momos*; Rosa Maria Grillo, *Firenze e Napoli: giochi di specchi tra Europa e America (Sarmiento e Rodò in Italia)*; Antonia Lezza, *Casanova letterat savant et comédien*; Mirella Mafrici, *Una principessa francese in Italia: Luisa Elisabetta di Borbone duchessa di Parma e Piacenza*; Sebastiano Martelli, *Racconti nomadi di uno sguardo mite*; Ileana Pagani, *Adamo di Brema e le fonti agiografiche carolinghe*; Elena Paruolo, *Pinocchio in English*; Maria Rosaria Pelizzari, *La vita e il gioco secondo Auge Goudar, baro e filosofo dei Lumi*; Lucia Perrone Capano, *Vedere la lingua. Lo sguardo estraneo di Yoko Tawada*; Luigi Reina, *Il poeta in montriade*; Luigi Torraca, *La morte del Pizia di F. Durrenmatt ovvero l'antologia dell'apparire*

OÈDIPUS

Salerno - Milano

CASA EDITRICE LA FENICE

Via Porta Elina, 23 - 84100 Salerno
Tel/Fax 089/226486 e-mail: pompeo.onesti@tin.it

COLLANA SAGGI

1.

VINCENZO GIORDANO
SALERNO SOCIALISTA 1987 - 1993

Politica, progettualità e opere per Salerno,
nel racconto appassionato del protagonista
della fase decisiva della vita politica
e amministrativa cittadina.

2.

LUIGI TROISI
**TUTTO QUELLO CHE DOVETE SAPERE SUL SESSO
PER NON FINIRE ALL'INFERNO**

Pur essendo quello del sesso un settore spesso abusato
sia dal punto di vista letterario che da quello del costume...
...ne è venuto fuori un *pamphlet* che si configura
come un umoristico *divertissement*.

COLLANA NARRATIVA

1.

POMPEO ONESTI
LA CHIENA

È la storia di un apprendistato alla vita,
a tratti bucolico, a tratti vagamente crudele,
come crudele è la vita nella natura,
punteggiata com'è dal mistero della nascita
e dalla tragedia della morte.

2.

GIACOMO NASTRI
UNA STRANA AVVENTURA

"Una strana avventura" è un'ardita ricognizione
nello sfuggente e mobile gioco della nostra vita;
è un tentativo di comprensione
di questa astratta e sfuggente entità
che chiamiamo destino.

3.

POMPEO ONESTI
LA GRAMIGNA E LA FENICE

È la storia amara di Roberto,
appartenente ad un'ottima famiglia,
obbediente, educato, ingenuo,
che scopre, a sue spese,
quanto sia dura la realtà.



C O N T R O C O R R E N T E



Pompeo Onesti
Il Fascista
pagg. 240, Euro 12,00



Francesco Mario Agnoli
Dossier Brigantaggio
pagg. 260, Euro 20,00



A. De Simone-V. Nardiello
Appunti per un libro nero del comunismo italiano
pagg. 336, Euro 15,50



Primo Carbone
La Chiesa salernitana nel Risorgimento tra Rivoluzione e Controrivoluzione
pagg. 220, Euro 12,00



Pompeo Onesti
Il Brigante
pagg. 193, Euro 10,33



Gianni Mastrangelo
Il complotto comunista
pagg. 264, Euro 16,00

Massimo Anderson
I percorsi della Destra
pagg. 238, Euro 13,00

Fulvio Izzo
I guerriglieri di Dio
pagg. 274, Euro 16,00

Nidia Cernecca
Foibe io accuso
pagg. 136, Euro 11,00

Principe di Canosa
Sulla corruzione del secolo circa la mutazione dei vocaboli e delle idee
pagg. 64, Euro 6,00

Giacomo Savarese
Le Finanze napoletane e le Finanze piemontesi dal 1848 al 1860
pagg. 80, Euro 7,00

Fulvio D'Amore
Vita e morte del brigante Berardino Viola
pagg. 260, Euro 16,00



CONTROCORRENTE EDIZIONI

Via Carlo De Cesare, 11 - 80132 Napoli
Tel. 081.421349 - 5520024 - Fax 081.4202514
E-mail: controcorrente_na@libero.it

Finito di stampare presso la
Tipolitografia Buonaiuto & C. sas
nel mese di ottobre 2003