

misure critiche

*Rivista semestrale di letteratura
e cultura varia*

Nuova Serie

ANNO IX

numero 2

2010



La Fenice
CASA EDITRICE

Fondatore
GIOACCHINO PAPARELLI

Comitato scientifico

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

Redazione

NUNZIA ACANFORA - DOMENICA FALARDO - ROSA GIULIO

Direzione, Redazione, Amministrazione

“La Fenice” Casa Editrice
Via Porta Elina, 23
Tel. 089 226486
84121 SALERNO

Responsabile
POMPEO ONESTI

*La Rivista si avvale di un Comitato di referee anonimi cui i
testi vengono sottoposti per un preliminare vaglio scientifico.*

Versamenti: C.C. P. 55967046 intestato a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s.; Bonifico bancario IT75P0760115200000055967046 a “La Fenice” di Onesti Simona Emma & C. s.a.s. - 84100 Salerno - Abbonamento Annuo € 51,64 - estero € 80,00 - Prezzo di un fascicolo € 25,82 - Numeri doppi € 51,64

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

MISURE CRITICHE

Nuova Serie

ANNO IX, n. 2

Luglio-Dicembre 2010

SAGGI

- ANGELO CARDILLO, *Ludovico Castelvetro: sul "traslatore"* pag. 5
- DOMENICA FALARDO, *"Lezioni" sul Peri hýpsous: Ms. Campori 843 della Biblioteca Estense* » 22
- VINCENZO DE CAPRIO, *Pascoli e i ritorni di Ulisse* » 30
- ROSA TROIANO, *Tradizioni regionali dialettali nella critica letteraria di Antonio Piromalli* » 54

INTERVENTI

- LUIGI PAGLIA, *Percorso metodologico di lettura e di scrittura critica su un testo poetico* » 67
- DOMENICO IANNACO, *Due antologie di poeti contemporanei* » 88

NOTE E RASSEGNE

- PASQUALE TUSCANO, *Alvaro negli anni di Gennaro Mercogliano* » 97
- ADRIANO NAPOLI, *Nata il settimo giorno della creazione: il Canto dell'Amore assente di Sauro Damiani* » 105
- NUNZIA ACANFORA, *Il calcio nell'immaginario letterario tra "short story" e "teatro". Rassegna bibliografica (2005-2010)* » 111

RECENSIONI

- N. Acanfora, V. Albano, G. Annibaldis, R. Copioli, G. S. Elia, D. Iannaco, G. Leone, D. Ferreri, E. Filieri, C. Lucia, L. Nuovo, E. Madotta, F. Moliterni, A. Napoli, A. Pontis, R. Troiano » 135

- LIBRI RICEVUTI » 185

LUDOVICO CASTELVETRO: SUL “TRASLATARE”

Nel 1543 Ludovico Castelvetro indirizzava a Gaspare Calori¹ una lettera nella quale, su sollecitazione del corrispondente, affrontava la discussa questione delle traduzioni in volgare dal greco e dal latino,² offrendo, nella

¹ Indicato genericamente come “gentiluomo modenese” (*Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro [...] non più stampate, colla vita dell'autore scritta da [...] Lodovico Antonio Muratori*, Lione, Pietro Foppens, 1727, p. 25) amico di Castelvetro e di Annibal Caro, probabilmente fu lui a rivelare al Caro il nome di chi aveva criticato la canzone *Venite all'ombra dei gran gigli d'oro* composta dal Caro per il Cardinale Alessandro Farnese in onore della casa reale di Francia. Ne scaturì la ben nota lite tra i due che fornì numerosi materiali alle cronache letterarie del tempo e dei tempi a venire. Un accenno al Calori in *Poesie di mille autori raccolte ed ordinate [...] da Carlo Del Balzo*, Roma, Forzani e C., 1897, Vol. V, p. 270 e in F. BERNETTI, *Annibal Caro in occasione del quarto centenario della nascita*, Porto Civitanova, Gualdesi, 1908, p. 155 e sg.

² Scritta a Gaspare Calori, datata ‘7 maggio 1543’, perduta, a quanto si sa, nell’originale, la lettera non ebbe fortuna editoriale. Fu pubblicata nella metà del ’700 da A. CALOGERÀ in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Tomo XXXVII [...], Venezia, Simone Occhi, 1747, pp. 73-92, in una edizione la cui lettura risulta faticosa per la sovrabbondanza di segni interpuntivi e per la veste grafica. Nella *Prefazione* il curatore scriveva: «Circa due anni saranno, che mi trovava tra le mani una lettera inedita di Lodovico Castelvetro scritta a M. Guasparre Calori del Traslatare, favoritami dal Sig. Domenico Vandelli. La stima dell'autore, e l'utile che da questa lettera può ricavarsene, m'obbligano a pubblicarla, e l'avrei fatto molto prima se alcune ragioni, delle quali cosa superflua sarebbe l'informare i Lettori, non me n'avessero fin ora ritirato» (pp. IV-V). Alla lettera seguono un sonetto di Benedetto Varchi a Castelvetro, *inc. Voi, che da fragil vetro il nome, e l'opre* (p. 93) e una risposta, *inc. Come la gloria delle nobil opre* (p. 94); un sonetto di Castelvetro all'amico Filippo Valentini (del quale si veda il recente FVALENTINI, *Il principe fanciullo. Trattato inedito dedicato a Renata ed Ercole II d'Este*, a cura di Lucia Felici, Firenze, Olschki, 2000 con ricca nota introduttiva ed ampi riferimenti al Castelvetro), *inc. Se non vedesti ancor per lunghe o torte* (p. 95) e una risposta, *inc. Et larga strada, et ampia entrata a morte* (p. 96). Per Domenico Vandelli (Levizzano Rangone 1691- Modena 1754), matematico, geografo, scienziato, docente

più ampia ricerca di uno statuto della moderna letteratura, un contributo di non poco conto ad un argomento che registrava interventi sempre più numerosi e di opposte tendenze. Nella prima metà del '500, infatti, a proposito delle traduzioni, *in primis* si dibatteva con diversi pareri sulla liceità del tradurre; poi sulla possibilità per il volgare di competere con la ricchezza del lessico latino e quindi sulla sua capacità a rendere le sottili sfumature della lingua di Roma. Ammessa la possibilità di 'volgarizzare', se ne valutavano i benefici anche in chiave sociale in vista della diffusione della cultura; quindi la questione volgeva alla ricerca di una tecnica traduttiva che nel rispetto del testo di partenza, ne rendesse nel modo migliore il senso e gli aspetti formali, oppure una interpretazione o un rifacimento fedele ai soli contenuti.³

La lettera sul *traslatore*, a parte gli interventi di Raimondi e di Romani tuttora apprezzabili pur se datati,⁴ non ha registrato l'interesse che avrebbe meritato, nonostante la generale ripresa degli studi su Castelvetro legati negli ultimi vent'anni più o meno direttamente alle ricerche di Giuseppe

dal 1724 nell'Università di Modena, autore di studi di cartografia e sperimentatore di mappe geografiche mai realizzate prima, cfr. *Enciclopedia Treccani, ad vocem*.

³ Al fondamentale saggio di G. FOLENA, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi, 1991, per le problematiche connesse ai volgarizzamenti cinquecenteschi è utile aggiungere C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 125-178; B. GUTHMÜLLER, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, «Quaderni Veneti» diretti da Giorgio Padoan, Ravenna, Longo, 1991, su cui si veda la recensione di R. DRUSI, «Lettere Italiane», XLV, 1993, 3, pp. 468-475 e *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, «Lettere Italiane», XLV, 1993, 4, pp. 501-518; alla bibliografia di entrambi i saggi rinvio in attesa di portare a termine uno studio che da tempo conduco sulla traduzione in volgare dei classici nei secoli XVI e XVII. Oltre allo scritto di Fausto da Longiano ripubblicato nel saggio di Guthmüller e ad altri interventi cinquecenteschi di cui dirò prossimamente, vanno segnalati almeno *Discorso del tradurre*, in *Discorsi cinque di Oratio Toscanella [...]*, Venezia, Pietro de' Franceschi e nipoti, 1575; *Discorso di Girolamo Catena [...]* sopra la traduzione delle scienze [...], Venezia, Ziletti, 1581, nonché l'importante epistola *Ai lettori* in *Il libro della Poetica d'Aristotele. Tradotto di greca lingua in volgare da M. Alessandro Piccolomini. Con una sua epistola ai Lettori del modo del tradurre*, Siena, Luca Bonetti, 1572, ora in A. COTUGNO, *Piccolomini e Castelvetro traduttori della Poetica*, «Studi di Lessicografia italiana», XXIII, 2006, pp. 113-219; la lettera alle pp. 211-219.

⁴ Appassionata è la lettura di Ezio Raimondi, sia pur limitata a qualche brano nell'economia di interessi filologici rivolti al petrarchismo: *Gli scrupoli di un filologo: Lodovico Castelvetro e il Petrarca*, saggio apparso nel 1952 in «Studi Petrarcheschi» poi in *Rinascimento inquieto*, nuova edizione, Torino, Einaudi, 1996, pp. 57-142; in particolare nota 37; altrettanto parziale è quella di V. ROMANI, *Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre*, «Lettere Italiane», XVIII, 1966, 2, pp. 152-179.

Frasso⁵ sulla tradizione manoscritta, e non solo, delle opere del modenese.⁶ La qual cosa si giustifica in una generale carenza di approfondimenti sui volgarizzamenti dal greco e dal latino nel '500 che pure a pieno titolo hanno concorso alla fondazione di uno statuto della nuova letteratura soprattutto nella prima metà del secolo.

⁵ G. FRASSO, *Per Lodovico Castelvetro. I. Autografi dimenticati di Lodovico Castelvetro; II. Uno sconosciuto elenco di libri di Lodovico Castelvetro*, «Aevum», LXV, 1991, 3, pp. 453-478.

⁶ Nell'ordine: *Omaggio a Lodovico Castelvetro (1505-1571)*. Atti del seminario di Helsinki, 14 ottobre 2005, a cura di Enrico Garavelli, Helsinki, Publications du Département des Langues Romanes, 2006; *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, a cura di Roberto Gliucci. Atti del seminario di studi su Lodovico Castelvetro tenutosi a Roma nei giorni 28-29 ottobre 2005, Roma, Bulzoni, 2007; *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*. Atti della XIII giornata Luigi Firpo, Torino, 21-22 settembre 2006, a cura di Massimo Firpo e Guido Mongini, Firenze, Olschki, 2008. Da segnalare, inoltre: D. PEROCCO DONADI, *Retorica, sesso e confessionale nelle chiose inedite del Castelvetro al «Decameron»*, in *Retorica e politica*. Atti del II Convegno italo-tedesco (Bressanone 1974), a cura di Daniela Goldin, «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», Padova, Liviana, 1977, pp. 81-109; Id., *Lodovico Castelvetro traduttore di Melantone (Vat. Lat. 7755)*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLVI, 1979, fasc. 495, pp. 541-547; M. G. BIANCHI, *Un poco noto trattatello grammaticale di Lodovico Castelvetro: De' nomi significativi del numero incerto*, «Aevum», LXV, 1991, 3, pp. 479-522; M. G. CRISCIONE, *Una redazione ignota del commento di Lodovico Castelvetro ai primi quattro sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, «Studi Petrarqueschi», Nuova serie, IX, 1992, pp. 137-151; V. GROHOVAZ, *Sulla genesi e la datazione della «Esaminatione sopra la Ritorica a C. Herennio» di Lodovico Castelvetro*, «Italia Medioevale e Umanistica», XXXVIII, 1995, pp. 285-303; U. ROZZO, *Il rogo postumo di due biblioteche cinquecentesche*, in *Bibliologia e critica dantesca*. Saggi dedicati a Enzo Esposito, a cura di Vincenzo De Gregorio, Vol. I, *Saggi bibliologici*, Ravenna, Longo, 1997, pp. 159-186; A. RONCACCIA, *Un frammento critico sulle Rime del Bembo attribuibile a Ludovico Castelvetro*, «Aevum», LXXIII, 1999, 3, pp. 707-732; M. MOTOLESE, *L'esemplare delle Prose della volgar lingua appartenuto a Lodovico Castelvetro*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo*, a cura di Silvia Morgana, Mario Piotti, Massimo Prada, Bologna, Cisalpino, 2000, pp. 309-346; G. ALFANO, «Rechimisi Creta». *Castelvetro, le Muse e il "fatto poetico"*, «Filologia e critica», XXVI, 2001, fasc. 1, pp. 114-127; A. RONCACCIA, *Ludovico Castelvetro e Filippo Valentini in due sonetti di corrispondenza*, «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance», V, 2002, pp. 79-92; M. G. BIANCHI, *Postile linguistiche di Lodovico Castelvetro al 'Novellino'*. *Lodovico Castelvetro postillatore o commentatore?*, in *Libri a stampa postillati*, a cura di Edoardo Barbieri e Giuseppe Frasso, Milano, Edizioni C.U.S.L., 2003, pp. 117-197; A. BARBIERI, *Una lezione di Ludovico Castelvetro all'Accademia modenese intorno al 1550*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», CLXXXI, 2004, fasc. 595, pp. 415-421; V. BRAMANTI, *Benedetto Varchi tra Caro e Castelvetro*, in *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Da Pozzo*, a cura di Donatella Rasi, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. 243-254; S. JOSSA, *All'ombra di Renata. Giraldis e Castelvetro tra umanesimo e eresia*, «Schifanoia», 2005, 28-29, pp. 247-251; Id., *Petrarchismo e umorismo. Ludovico Castelvetro poeta*, «Lettere Italiane», LVII, 2005, 1, pp. 65-86; A.

★ ★ ★

[Del traslatore]⁷

[p. 75] Gran differenza ha, secondo il parer mio, tra il vestire di parole un concetto nostro e nudo, e il rivestirne uno d'altri e già stato vestito. Perciocché, oltre che la vesta del concetto nostro e nudo, non possa mai esser riprovata o per troppo lunga o per troppo corta, rimanendosi egli nella mente nostra altrui invisibile. Il che non avviene del già stato vestito, ché ristretto dentro da certi e limitati e apparenti termini e misure, per le quali dimostra chiaramente a riguardanti il difetto o il superfluo della nuova gonna, chi non vede quanta maggiore fatica si conviene durare, e in ispogliando il già vestito, e da capo in rivestendolo? Conciosia cosa che nelle lingue sono alcuni concetti nati e cresciuti così insieme con le parole che in altra lingua non possono trapassare, o pure in altre parole della medesima lingua, e così come ci pare cosa strana a vedere una persona che sia andata lungamente in abito, pogniamo, da cardinale travestirsi subitamente da soldato, così ci offende il vestire un [p. 76] concetto d'alcun' autore d'altre parole, o d'altra lingua o pure della medesima. Oltre a ciò la natura nostra schifa di fatica e amica dell'agio volentier s'accorda a seguire almeno in alcuna parte la forma delle vestimenta proposte, e rifugge da cercarne con affanno una in tutto nuova e diversa; le quali difficoltà cessano nel vestire il concetto nostro e nudo, perciocché o senza parole nudo ci viene nella mente, o vestito con quelle senza le quali noi non il mandiamo fuori nella lingua che vogliamo usare.⁸ La

COTUGNO, *Piccolomini e Castelvetro traduttori della Poetica*, cit.; S. LO RE, «Venite all'ombra de' gran gigli d'oro». *Retrosceca politici di una celebre controversia letteraria*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXXXII, 2005, fasc. 599, pp. 362-397; M. MOTOLESE, *Le carte di Lodovico Castelvetro*, «L'Ellisse», I, 2006, pp. 163-191; Id., *Per lo scaffale di Castelvetro: un nuovo documento e una vecchia lista*, in *Angelo Colucci e gli studi romanzzi*, a cura di Corrado Bologna e Marco Bernardi, Città del Vaticano, 2008, pp. 107-119.

⁷ Nella trascrizione ho regolarizzato la grafia, normalizzato l'uso di maiuscole, accenti, apostrofe ed apocope; restaurato l'alternanza di verso e prosa dove i corrispettivi testi in greco ed in latino lo richiedevano, ridotto l'interpunzione all'essenziale, usato gli apici per marcare il testo, dato conto della numerazione originale tra parentesi quadre, introdotto il corsivo per le citazioni in latino nelle quali ho ripristinato l'ortografia secondo l'uso classico.

⁸ Lo stretto rapporto che nel '500 si instaura tra volgarizzamento, metafora e più in generale tra costrutti retorici, è stato studiato da T. HERMANS, *Images of Translation. Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation*, in *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London & Sidney, Croom Helm, 1985, pp. 103-135 e da F.M. RENER, *Interpretatio. Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., 1989, in particolare il cap. *The Translator and Rhetoric*, pp. 182-326.

onde men vi dovete maravigliare, se quel valentissimo uomo,⁹ secondo che scrivete delle pistole di Cicerone in volgare, non vi sodisfa a pieno e olisce alquanto del latino. Alcuno adunque di gran nome e effetto, secondo il giudizio mio, tra ciceroniani, consiglia coloro che vogliono trasportare in lingua latina alcuno autore greco, che prima che si mettano a simile impresa leggano quella parte degli scritti di Cicerone

⁹ Stando alla data della lettera (1543) ed alle traduzioni a stampa delle *Epistole* di Cicerone che intorno a quella data circolavano, si possono solo azzardare ipotesi circa il «valentissimo uomo». È del 1544 l'edizione Veneziana di Valgrisi per cura di Sebastiano Fausto da Longiano: *Epistole dette le familiari di M. T. Cicerone recate in italiano, con le ragioni del modo tenuto ne la tradottione. Con alcune annotazioni [...]*, cui seguì nello stesso anno altra traduzione di Fausto: *Le Tuscolane di M. Tullio Cicerone recate in italiano con la tavola del fine [...]*, Venezia, Valgrisi, 1544, dedicata al Marchese Geronimo Pallavicini, '31 ottobre 1544'. A c. S8r, nell' 'Avviso ai lettori' è scritto: «Non fu di mio costume giamai per malitia sopprimere i nomi de gl' autori de l' opere pasate per le mie mani, e meno con la conciatura di qualche parolaccia, o clausuletta vestirmi de gl' altrui honori, levandone i proprio nome de l' autore, riponendovi il mio. Questa interpretatione tale capitò in mano di M. Vincenzo Vaugris, come ne possono molti far fede. Comprendiamo però per congettura essere stata di un gentiluomo fiorentino ad istanza d' un gentil' huomo spagnuolo detto il s. Nugno Gosmano, di cui si leggevano queste poche parole in castigliano che suonavano in lingua nostra: 'Pregovi adesso, sicome altra volta, che mi rechiate in lingua vostra le *Tuscolane* di Cicerone: e non per modo parafrastico, ma pe via di vera tradottione, e in quanto che la lingua il porti di parola in parola'. L' anno successivo uscì una ulteriore traduzione priva dell' indicazione dell' autore: *Le Epistole famigliari di Cicerone tradotte secondo i veri sensi dell' auttore, et con figure proprie della lingua volgare*, Venezia, [eredi di Aldo], 1545, seguita nello stesso anno da una ristampa con la sola aggiunta 'ristampate e con molto studio rivedute et corrette'. Nella dedicatoria 'Al Signor Francesco Cusano, nobile Parmigiano, mio Signore' (pp. I-VI della prima edizione), tra l' altro si legge: «[...] Il tradurre non fu posto in uso per altro, che per scoprire i concetti d' una lingua che generalmente non fosse intesa. Et però l' oggetto di chi traduce non è l' insegnare essa lingua, ma le cose che da quella non sappiamo apprendere. Et benché ci paiano essere due vie di tradurre, una rappresentando il senso, l' altra servendo alle parole, nondimeno non ce n' è che una, et quella è la vera et la diritta, ma difficile molto. Perciocché è necessario prima conoscere particolarmente et penetrare a dentro ogni sentenza, dipoi haver le parole atte non pure ad isprimerla, ma anchora ad illustrarla. Onde non è a meraviglia se a' nostri tempi la maggior parte de gli uomini più volentieri elegge la via delle parole et sapendo che l' intendere bene i sensi non è opera fanciullesca, ma d' ingegno assai più che mediocre, perciò attende solamente alle voci, et quelle rappresenta a numero non secondo la sustanza. Tal che molte volte la traduttione, la quale fu trovata per palesare le notizie occulte, riesce oscura più che la lingua donde si traduce. Et ne farebbono fede, s' elle si trovassero, le due orationi che tradusse Cicerone dalla lingua Greca nell' idioma Latino, l' una di Demostene, l' altra di Eschine. Tuttavia si vede quale intorno a ciò fosse il suo giudizio dicendo egli d' haverle tradotte con figure proprie dalla favella Romana, ponendo più cura alla sustanza che alle parole. [...] Imperò qual' altra ragione si potria assegnare

che tratti la simigliante materia, acciocché abbiano fresca la memoria delle cose latine.¹⁰ Appresso, che lasciate da parte le parole greche, si recchino a mente il concetto nudo solo, acciocché più puramente e più agevolmente si possa vestire delle latine. I quali [p. 77] consigli così come non biasimo, così non lodo molto, ché cosa convenevole non mi pare che colui che si mette a traslatore, abbia bisogno che gli sia rinfrescata la memoria di quella lingua nella quale egli traslata, di cui dee essere maestro e non discepolo. Ma se lascerà da parte stare le parole greche, come risponderà egli alle proprietà, alle traslazioni, a' numeri, alle figure, e a tante altre virtù delle parole, le quali cose rendono al mio giudizio più malagevole la traslazione che non fanno i concetti medesimi? Né però senza biasimo si possono tralasciare, se no ci averrà alcuna volta che vestiremo di parole gravi e traslate, e di certi numeri e figure quello concetto che nella sua lingua era vestito di leggere e di proprie, e di diversi numeri e figure. Il che disconverrà non altrimenti che se mettessimo indosso ad una giovinetta che andasse vestita di sanguigno e di verde, panni neri e vedovili. Ma perché pare che egli abbia tratta questa sua arte di così consigliare da quel libro

dell'errore nel quale hoggidì comunemente si cade, se non questa è che non essendo opera da ogniuno l'intendere perfettamente i sensi, hanno pensato i nostri traduttori di pigliare una via molto sicura, benché poco laudevole, ove non possono essere convinti di non avere intesa la mente dell'auttore, perciocché non accrescono né sminuiscono il numero delle voci, facendosi a coscienza il lasciarne a dietro pure una cupola. Hora io, volendo tradurre l'epistole famigliari di Cicerone, mi sono governato secondo il precetto di esso Cicerone, et pigliando norma dalle traduttioni de gli antichi, ho fuggito a tutto mio potere l'errore di molti altri, ingegnandomi di dare al nostro parlare il corpo et le dolcezze sue proprie et naturali». Leggo da un esemplare della BNF, segn. Aldini, 1.4.4. L'autore di tale traduzione, dapprima identificato in Aldo il giovane dal Fontanini, dopo accurate ricerche, fu indicato da Apostolo Zeno in Guido Loglio; cfr. *Biblioteca dell'eloquenza ialiana di monsignor Giusto Fontanini con le annotazioni del signor Apostolo Zeno [...]*, Tomo I, Parma, Fratelli Gozzi, 1803, pp. 232-234. Escluse altre traduzioni delle *Epistole* di Cicerone, bisogna supporre che a Castelvetro fosse pervenuta una copia manoscritta di uno dei volgarizzamenti di cui sopra, probabilmente quello delle *Familiari* di Fausto da Longiano che rispecchia tecniche traduttive più vicine a quelle del modenese. Su questo argomento cfr. anche V. ROMANI, *Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre*, cit., p. 169 e sg. e B. GUTHMÜLLER, *Fausto da Longiano*, cit., pp. 31-33.

¹⁰ Anche in questo caso risulta problematico stabilire a chi si riferisse Castelvetro; non credo, però, ad un «bersaglio fittizio» come suppone Romani in *Lodovico Castelvetro e il problema del tradurre*, cit, p. 171. Qui la forbice delle ipotesi si allarga in modo generico ai «ciceroniani» e a quanti seguivano i principi del tradurre segnatamente indicati nel *De optimo genere oratorum*. Che il pensiero fosse rivolto a qualcuno in particolare, è confermato da quell'«egli» verso la fine della p. 78 (numerazione riportata) che richiama «Alcuno di gran nome ed effetto» verso la fine della p. 76.

di Cicerone che egli intitolò *De optimo genere oratorum*,¹¹ e dal caponono del nono libro d'Aulo Gellio,¹² a me piace di favellare alquanto intorno all' 'ntentione dell'uno e dell'altro. Se io vi parò usci-[p.78] re dal modo usato dello scrivere da me per adietro osservato, non vi meravigliate, ché la necessità del luogo dove sono, se io vo' riempire la lettera, mi costringe ciò a fare, ché sono in villa, là dove non ho copia di novelle come aveva quando era nella città. Cicerone adunque in quel suo libro non parla della maniera dello 'nterpretare, anzi tutto apertamente confessa egli di non essere interprete e accenna non oscuramente che l'ufficio dello 'nterprete è molto lontano da quello che egli seguitò in traslatare que' due nobili ragionamenti d'Eschine e di Demostene,¹³ a cui bastò, solamente traslatandogli, di mostrare agli uomini latini quale fosse la maniera del ben dire atenese.¹⁴ Per la qual cosa a me pare che il gentile spirito M. Romolo Amasei¹⁵ già in publico parlamento senza cagione spargesse molte lagrime in piangere la perdita di quelle traslazioni, perché con esso loro, secondo lui, abbiamo perduta la vera idea del traslatare, che tutto che si trovassero, non si troverebbe però quello di che oggidì tra molti si quistiona, cioè

¹¹ M. T. CICERONE, *De optimo genere oratorum*; seguo l'edizione con introduzione e commento di Cesare Boselli, Milano, Signorelli, 1955.

¹² A. GELLII, *Noctes Atticae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit Peter K. Marshall, Tomus I, libri I-X, Oxonii, Oxford University Press, 1968.

¹³ Sono le orazioni *Contro Ctesifonte* di Eschine e *Sulla corona* di Demostene di cui Cicerone approntò traduzioni andate perdute.

¹⁴ «Converti enim ex Atticis [...] oratione inter se contrarias [...]; nec converti ut interpres, sed ut orator, sententiis iisdem et earum formis tamquam figuris, verbis ad nostram consuetudinem aptis. In quibus non verbum pro verbo necesse habui reddere, sed genus omnium verborum vimque servavi. Non enim ea me adnumerare lectori putavi oportere, sed tamquam appendere». Il pensiero di Cicerone è chiaro: non intende "adnumerare" (*ad litteram*: "contare") le parole, ma "appendere" (*ad litteram*: "pesare"), "non contare le parole, ma pesarle". *De optimo genere oratorum*, III, 14-15.

¹⁵ Nacque ad Udine nel 1489 e morì a Roma nel 1552. Docente di *humanae litterae* nelle Università di Padova e di Bologna, Romolo Amaseo sferrò un attacco al volgare sostenendo la superiorità della lingua latina in due orazioni allestite in occasione di un incontro tra Carlo V e Clemente VII: *De latinae linguae usu retinendo* (con altre orazioni in *Romuli Amasaei Orationum volumen*, Bologna, Giovanni Rossi, 1564 e *Orationum Romuli Amasei volumen*, Bologna, Giovanni Rossi, 1580). Dal 1544 ottenne un incarico di insegnamento alla "Sapienza" di Roma. Tradusse in latino l'*Anabasi* di Senofonte (*Xenophonti De Cyri minoris expeditione libri VII [...]*, Giovan Battista Faelli, Bologna, 1533) e la *Periegesi* di Pausania (*Pausaniae Veteris Graeciae descriptio [...]*, Roma, 1551). Alcune sue opere sono state riedite con la biografia da Flaminio Scarselli, *Vita Romuli Amasaei [...]*, Bologna, Giovan Battista Sassi, 1769.

quale strada giudicasse Cicerone che fosse da calpestare traslatando.¹⁶ Medesimamente Aulo Gellio né parla nel modo dello 'nterpretare, né, quando pur ne [p. 79] parlasse, le sue ragioni meriterebbero d'esser ricevute. Ragiona dunque egli quando un autore trapone in un suo libro un luogo d'un altro autore d'un'altra lingua, e lo trapone come autore e non come interprete, che non è di necessità che si traslatino le parole tutte per quello modo che sono state dette.¹⁷ Ma posto che egli parlasse ancora, quando lo trapone come interprete e non come autore, veggiamo quello che vagliano i suoi detti. Non ha guari, dice egli, che leggendosi a tavola l'una e l'altra opera bucolica di Virgilio e di Teocrito, ci accorgemmo che Virgilio tralasciò quello che in greco è di maravigliosa piacevolezza, ma traslatare né si dovè né poté, ma non dimeno quello che ripose in vece di ciò che avea tralasciato, non è diverso, anzi è più dilettevole.¹⁸ Qui porrò nella lingua nostra in prosa i versi teocritani, poichè non sono ancora fatto certo che abbiate toccato la lingua greca

Clearista gitta delle mele al capraio, che si caccia avanti le capre, e dolcemente lo losinga,¹⁹

¹⁶ In chiusura del trattatello Cicerone accenna al metodo seguito nella traduzione delle orazioni di Eschine e di Demostene: «Quorum ego orationes si, ut spero, ita expressero, virtutibus utens illorum omnibus, id est sententiis et earum figuris et rerum ordine, verba persequens eatenus, ut ea non abhorreant a more nostro – quae si e Graecis omnia conversa non erunt, tamen ut generis iusdem sint elaborabimus –, erit regula, ad quam eorum dirigantur orationes, qui Attice volent dicere. Sed de nobis satis. Aliquando enim Aeschinem ipsum Latine dicentem audiamus». *De optimo genere oratorum* cit., V, 23.

¹⁷ Aulo Gellio, *Noctes Atticae*: «Quando ex poematis Graecis vertendae imitandaeque sunt insignes sententiae, non semper aiunt enitendum, ut omnia omnino verba in eum, in quem dicta sunt, modum vertamus. Perdunt enim gratiam pleraque, si quasi invita et recusantia violentius transferantur». (IX, 1-2).

¹⁸ Castelvetro segue punto per punto il testo di Gellio, talvolta addirittura parafrasandolo: «Sicuti nuperrime apud mensam cum legerentur utraque simul *Bucolica* Theocriti et Vergilii, animadvertimus reliquisse Vergilium, quod Graecum quidem mire quam suave est, verti autem neque debuit neque potuit. Sed enim, quod substituit pro eo, quod miserat, non abest, quin iucundius lepidiusque sit». (IX, 4). Gellio a questo punto cita i vv. 88-89 di *Idilli* V:

βάλλει καὶ μάλοισι τὸν αἶπλον ἅ Κλεαρίστα
τὰς αἶγας παρελάντα καὶ ἄδύ τι ποπυλιάζει

che a suo dire nella versione virgiliana non avrebbero perso in grazia e gradevolezza tenuto anche conto che il poeta latino in una traduzione esclusivamente *ad litteram* non avrebbe potuto rendere alcune sfumature del testo greco.

¹⁹ TEOCRITO, *Idilli*, V, 88-89. Il testo di riferimento è *Theocritus quique feruntur Bucolici Graeci*, Carolus Gallavotti recensuit, 3^a ed., Roma, Officina Poligrafica, 1993.

ma Virgilio disse

Malo me Galatea petit, lasciva puella,
et fugit ad salices et se cupit ante videri.²⁰

Deh, dica egli quale è questa cosa in questi versi di Teocrito che no' si dovesse né potesse traslatare, quando fosse piacciuto al poeta! È forse quella 'il capraio che si caccia avanti le capre'! Ma non disse egli quasi ne' primi versi bucolici *en ipse capellas / protinus aeger ago*?²¹ Il qual concetto in altra guisa vestì dicendo *non me pascente, capellae, / florentem cytisum et salices carpetis amaras*.²² E in altra *haedorumque gregem viridi compellere hibisco*.²³ E ancora in un'altra *aut custos gregis*;²⁴ o è forse quell'altra 'e dolcemente lo lusinga'? Ma al mio parere pure la traslatò, e molto avventurosamente ne' versi medesimi dicendo *lasciva puella*,²⁵ che io nella nostra lingua non reccherei se non per 'vezzosa e lusinghevole fanciulla'; ancoraché il poeta abbia il medesimo concetto detto altrove *At mihi sese offert ultro, meus ignis, Amyntas*.²⁶ Non restò dunque, né perché non si dovesse, né perché non si potesse, di traslatare tutto quello di Teocrito; ma perché col suo divino intelletto vide quanto si migliorava quel concetto di gittare mele al suo amante con la giunta di nascondersi la gittatrice, poi che si fosse la-[p. 81]sciata studiosamente vedere. Il che è altresì un lusingare, ma più speciale e usitato dalle pastorelle innamorate. Appresso²⁷ (soggiugne egli) ci

²⁰ *Bucol.*, III, 64-65. Per le *Bucoliche*, le *Georgiche*, l'*Eneide* il testo di riferimento è VIRGIL, *Eclouges. Georgics. Aeneid*, I-VI by Henry Rushton Fairclough, revisited by George P. Goold, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

²¹ *Bucol.*, I, 12-13.

²² *Ivi*, I, 77-78.

²³ *Ivi*, II, 30.

²⁴ *Ivi*, X, 36.

²⁵ *Ivi*, III, 64.

²⁶ *Ivi*, III, 66.

²⁷ Castelvetro segue ancora testualmente Gellio e in qualche punto perfino lo parafrasa: «Illud quoque alio in loco animadvertimus caute omissum, quod est in Graeco versu dulcissimum:

Τίτυρ' ἔμιν τὸ καλὸν πεφιλημένε, βόσκε τὰς αἴγας
καὶ ποτὶ τὰν κρᾶναν ἄγε, Τίτυρε· καὶ τὸν ἐνόρχαν
τὸν Λιβυκὸν κνάκωνα φυλάσσεο, μὴ τυ κορούψη.

Quo enim pacto diceret: τὸ καλὸν πεφιλημένε, verba, hercle non translaticia, sed cuiusdam nativae dulcedinis? Hoc igitur reliquit et cetera vertit non infestiviter, nisi quod 'caprum' dixit, quem Theocritus εἰννοῦσαν appellavit – auctore enim M. Varrone is demum Latine 'caper' dicitur, qui excastratus est - :

Tityre, dum redeo, brevis est via, pasce capellas

accorgemmo ancora che cautamente in un altro luogo aveva lasciato quello che nel verso greco è dolcissimo

O Titiro vagamente amato da me, pasci le capre,
e menale al fonte, Titiro, e guarda che
quel maschio africano cnacone non ti dia delle corna.²⁸

Per ciò che in qual modo avrebbe egli potuto dire ‘vagamente amato da me’, le quali parole così, m’aiuti il dio Ercole, non sono traslatevoli, ma ripiene d’una certa dolcezza natia. Dunque lasciò questo, e traslatò con vaghezza il rimanente dicendo

Titire, dum redeo, brevis est via, pasce capellas,
et potum pastas age, Titire, et inter agendum
Occursare capro, cornu ferit ille, caveto.²⁹

O poverella e misera lingua latina, poiché fe’ tanto strema di facultà, che non hai modo da vestire un concetto tanto commune e volgare com’è questo ‘vagamente amato da me’! Del qual però che si dica questo spergiuro di Aulo Gellio, non so se ‘l cantor de buco-[pag. 82] lici carmi ne vestisse alcuno altro più volte e in più guise dicendo ora *Tua cura palumbes*,³⁰ *tua cura lycoris*,³¹ e quando *Delicias domini*,³² *cum te ad delitias ferres*, *Amaryllida, nostras*,³³ e tal ora *meus ignis Aminthas*,³⁴ e tal fiata *Phyllida amo ante alias*,³⁵ e alcuna volta *nec Phaebo gratior ulla est*,³⁶ e di più *Nimphae noster amor*,³⁷ e ancora *tymo mihi dulcior Hyblae*,³⁸ e altre a ciò *Alcidae gratissima*,³⁹ *et erat tum dignus amari*.⁴⁰

Ma che? Ad Aulo Gellio perdoneremo questa ingiuria che egli

Et potum pastas age, Tityre, et inter agendum
Occursare capro, cornu ferit ille, caveto.

(*Noctes Atticae* cit., IX, 8-10).

²⁸ Teocrito, *Idilli*, III, 3-5.

²⁹ *Bucol.*, IX, 23-25.

³⁰ *Ivi*, I, 57.

³¹ *Ivi*, X, 22.

³² *Ivi*, II, 2.

³³ *Ivi*, IX, 22.

³⁴ *Ivi*, III, 66.

³⁵ *Ivi*, 78.

³⁶ *Ivi*, VI, 11.

³⁷ *Ivi*, VII, 21.

³⁸ *Ivi*, 37.

³⁹ *Ivi*, 61.

⁴⁰ *Ivi*, V, 89.

così notevole ha fatta alla lingua latina e al nostro poeta, poiché quasi scusandosi dell'errore che doveva commettere, afferma che egli era a tavola quando considerava queste cose.⁴¹ E diremo che Teocrito introduce un pastore andare a fare una mattinata, e dire a Titiro che 'guardi le capre', il quale, siccome innamorato, lo lusinga chiamandolo 'molto da lui amato', siccome ancora i figliuoli di famiglia innamorati appresso i comici lusingano i servi. La qual cosa lasciò Virgilio non perché fosse malagevole a dirsi, ma perché sarebbe nel suo luogo stata biasimevole, che introducendo egli il padre della famiglia andare a città per sue bisogne, non bisognava che lusingasse il servo Titiro, ma che egli ricordasse che [p. 83] egli tornerebbe tosto. Ma che si potrebbe desiderare cosa più acconcia a questo concetto di questo *occurrere capro*, considerata la natura delle persone grosse che si diletano sempre di attizzare le bestie, il quale attizzamento io intendo per *occurrere*, e la natura del becco che non suole cozzare se non con chi gli si fa incontro in atto d'urtante. Nella qual cosa di troppo perde Teocrito da Virgilio il quale non pure in questo lo vince, ma in quella ancora *et potum pastas*, perciocché non vuole che le meni ad abbeverare prima che non sieno pasciute, siccome si conviene fare. Reputo adunque per le ragioni sopradette che più difficil cosa sia il traslatore che il comporre, e fo differenza dalla maniera del traslatore come interprete a quella del traslatore come autore, né m'accordo con coloro che, lasciate le parole, attendono al senso solo, e men con quelli altri che, lasciata una parte del senso, un'altra ve ne ripongono in suo luogo, e giudico che poco sobriamente sia stato stimato da Aulo Gellio il valore di Virgilio. Il qual poeta, perché è come dice Teocrito *ἐμὴν τὸ καλὸν περιφλημένως*, cioè 'tutto il mio sommo diletto', non posso patire, avegna che questo luogo non richiegga ciò di necessità, poiché già [p. 84] ho presa la sua difesa e altro soggetto al presente non mi si parrà innanzi che sia così fieramente trafitto dalle punture di Valerio Probo,⁴² per altro persona scienziata e d'aguto avvedimento nel giudicare e esaminare gli altrui scritti, secondo che scrive nel predetto capo il predetto Aulo Gellio avere udito raccontare a discepoli del predetto Valerio. Il quale affermava Virgilio niuna cosa d'Omero avere traslata

⁴¹ *Noctes Atticae*, cit., X, 4.

⁴² Marco Valerio Probo, grammatico e filologo della fine del I sec. d.C., legò i suoi studi soprattutto ai testi di Virgilio, Orazio e Lucrezio. Gellio: «Et quoniam de transferendis sententiis loquor, memini audisse me ex Valerii Probi discipulis, docti hominis et in legendis pensitandisque veteribus scriptis bene callidi, solitum eum dicere nihil quicquam tam in prospere Vergilium ex Homero vertisse quam versus hos amoenissimos, quos de Nausicaa Homerus fecit» e cita i vv. 102-109 di *Odissea* VI a confronto con *Eneide* I 498-502. *Noctes Atticae* (IX, 12-13).

men laudevòlmente che si facesse que' versi di Nausicaa li quali appresso Omero sono vaghissimi

Come Diana va per la montagna compiacendosi nel saettare o nell'ampio Taigeto, o nell'Erimanto, vaga de' capriuoli, e de' leggeri cervi a cui le boscareccie Nimfe figliuole di Giove che poppò la capra festeggiano intorno, e Latona seco stessa si gode in seno, ma ella le soperchia tutte con la testa e con la fronte e tra l'altre senza difficoltà chiaramente si discerne, sono però tutte belle.⁴³

ma così, tra le servigiali, appariva riguardevole la schifa pulcella. Li quali in questa guisa furono trasportati da Virgilio nella lingua latina

[p. 85] qualis in Eurotae ripis aut per juga Cynthi
exercet Diana choros, quam mille secutae
hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram
fert umero gradiensque deas supereminet omnis
Latonae tacitum pertemtant gaudia pectus:
talīs erat Dido, talem se laeta ferebat
per medios, instans operi regnisque futuris.⁴⁴

⁴³ *Odissea*, VI, 102-109. Gellio, loc. cit.: «[...] memini audisse me ex Valerii Probi discipulis, docti hominis et in legendis pensitandisque veteribus scriptis bene callidi, solitum eum dicere nihil quicquam tam in prospere Vergilium ex Homero vertisse quam versus hos amoenissimos, quos de Nausicaa Homerus fecit:

οἴη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰσχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηϋγέτον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον
τερομένη κάπροισι καὶ ὠκείης ἐλάφοισιν·
τῆ δέ θ' ἄμα νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο, [ἔϋϋ]
ἀγρονόμοι παίζουσι· γήγηθε δέ τε φρένα Λήτώ
πασάων δ' ὑπὲρ ἣ γε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
ῥεῖα δ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι, -

Al verso 105 accanto a Zeus è l'aggettivo αἰγιόχος, «Aegiochus, Iovis epiteto, id est 'gestans aegida scutum (= αἰγίς, egida, sendo di Giove che sparge con esa il terrore): allegorice autem, quod procellas immitat, τὰς αἰγίδας (= procella, turbine). Nonnullis placet deduci ab ὀχή, id est cibus, et αἶξ, capra, quod a capra sit nutritus.» (*Lexicon graecolatini* [...], Genevae, Sumptibus Caldoriana Societatis, 1607, ad vocem). Castelvetro traducendo 'Giove che poppò la capra', accoglie la seconda lezione indicata nel *Lexicon*. Secondo la mitologia, Rea, madre di Zeus, affidò il figlio ad Amaltea - a volte indicata come capra, talaltra come Ninfa - che lo nascose a Creta per evitargli la sorte dei cinque fratelli divorati dal padre Cronos e gli fece da nutrice. In segno di riconoscenza Zeus la tramutò in una stella ponendola nella costellazione dell'Auriga.

⁴⁴ *Eneide*, I, 498-504.

Ma prima che narriamo quello che dica l'avversario virgiliano, o che cosa alcuna gli rispondiamo, ci par di necessità di dover dire alcune cose intorno al consiglio del poeta latino, onde apparirà la vanità in parte delle false accuse. I più lucenti pianeti del mondo sono il Sole e la Luna, che per Apollo e per Diana sono nominati e figurati da' poeti. Questi non sono mai senza compagnia d'innnumerabili stelle, ma per lo soperchio suo lume oscurano la loro luce. Convenevolmente dunque, quando si vuole dimostrare singolare bellezza o maestà d'uomo sopra gli uomini che l'accompagnano, si prende la comperazione d'Apollo, siccome fece Virgilio nel 4° libro dell'*Eneide* inalzando la bellezza d'Enea così

[p. 86] [...] ipse ante alios pulcherrimus omnis
 infert se socium Aeneas atque agmina jungit.
 Qualis ubi hybernam Lyciam Xanthique fluenta
 deserit ac Delum maternam invisit Apollo
 instauratque choros, mixtique altaria circum
 Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi;
 ipse jugis Cynthi graditur mollique fluentem
 fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
 tela sonant umeris: haud illo signior ibat
 Aeneas, tantum egregio decus enitet ore.⁴⁵

Parimente quando si vuole mostrare la bellezza di donna onesta, o maggioranza sopra la sua compagnia, è convenevole che si prenda la similitudine di Diana, siccome fece nel libro primo Virgilio co' versi sopraposti, commentando la reale forma di Didone. Ma se si domandasse perché più tosto ponesse la detta comparazione di Diana nel primo libro, che nel 4°, si risponderebbe che più simile era Didone a Diana all'ora, sì per l'onestà vedovile, la quale guardata intieramente, che s'aggua-[p. 87]glia alla virginità che è propria specialità di Diana; sì perché Enea nel 4° è paragonato con Apollo, ma Luna non appare dove luce Sole. Ora attribuiscono i poeti a Diana che usi nelle selve e ne' monti, e che eserciti non solamente le caccie, ma ancora celebri certe tresche religiose, che così intendo io quello *exercet Diana choros*, le quali similmente sono celebrate da Apollo, come chiaramente dice Virgilio in questi versi

instauratque choros, mistique altaria circum
 Cretesque Driopesque fremunt pictique Agathyrsi.

Per la qual cosa con gran similitudine è stata formata questa comparazione, ché tutto che Didone fosse nella città, era però nel bosco

⁴⁵ *Ivi*, IV, 141-150.

Lucus in urbe fuit media, laetissimus umbrae, et[c].⁴⁶

hoc primum in luco nova res oblata timorem
leniit⁴⁷

e faceva edificare un tempio a Giunone, che non è cosa diversa dalla tresca religiosa. Appresso assegna Virgilio a Diana la faretra, siccome ancora ad Apollo non per superflua salma, ancora che allora non esercitasse la caccia, ma per la dimostrazione della reale sua maestà, e quasi per insegna della sua [p. 88] potenza, acciocché si confacesse con Didone che non solamente si chiama *pulcherrima*, ma ancora *regina*. Onde si legge nel poema

num pudet auratas Phoebum portare sagittas?
Clamne solet pharetram ferre Diana suam?⁴⁸

Or dette queste cose, veggiamo in qual maniera s'ingegni Probo di diminuire la lode di Virgilio in questa comparazione. Primieramente, dice egli, a gran ragione Nausicaa vergine giocando con le sue damigelle ne' luoghi solitari, si mette a petto a Diana che ne' giochi de' monti tra le boschereccie dee caccia; ma Virgilio fa contro quello che si conveniva. Percioché andando Didone per mezzo la città intornata da baroni in abito e passo grave, e sollecitando che 'l'opera - siccome egli dice - e i futuri reami s'avanzassero', non ha da far nulla con le feste e le caccie di Diana.⁴⁹ Appresso scrive Omero lo studio e il diletto che della caccia prendeva Diana a sufficienza e vagamente. Ma Virgilio non avendo fatto pure un motto del cacciar della dea, solamente le fa portare in ispalla la faretra, quasi come un peso e una salma.⁵⁰ 'O come è leggiere cosa straziare con parole e con falsità altrui!' Ma all'in-[p. 89] contro dicami egli che convenevolezza ha Nausicaa, la quale con le

⁴⁶ *Ivi*, I, 441.

⁴⁷ *Ivi*, I, 450-451.

⁴⁸ *Priapea (Carmina Ludicra Romanorum. Pervigilium Veneris. Priapea*, edidit Egnatius Cazzaniga, Torino, Paravia, 1959), carne 9, vv. 7-8, p. 26.

⁴⁹ Gellio: «Primum omnium id visum esse dicebant Probo, quod aput Homerum quidem virgo Nausicaa ludibunda inter familiares puellas in locis solis recte atque comode confertur cum Diana venante in iugis montium inter agrestes deas, nequaquam autem conveniens Vergilium fecisse, quoniam Dido in urbe media ingrediens inter Tyrios principes cultu atque incesso serio, 'instans operi', sicut ipse ait, 'regnisque futuris', nihil eius similitudinis capere possit, quae lusibus atque venatibus Dianae congruat». *Noctes Atticae*, IX, 14.

⁵⁰ «[...] pharetram tantum facit eam ferre in humero, tamquam si onus et sarcinam». *Noctes Atticae*, IX, 15.

sue fonti ad un fiume lava i panni, e lavati gli spiega al sole, e giuoca mentre si seccano alla palla, cose tutte o vili o fanciullesche, senza dignità o grandezza alcuna, ché così, se ben mi ricorda, che qui non ho Omero, sta la cosa, che convenevolezza, dico, ha con la cacciatrice Diana. Intorno alla quale siccome a loro donna si mostrano le Nimfe e liete e festanti e preste, forse che ella a Proserpina o ad Europa si poteva assai acconciamente agguagliare, ma a Diana in niuna guisa. Poscia oltremodo si maravigliò Probo di Virgilio, che volendo traslatore quello d'Omero 'et seco stessa si gode in seno', il che è secondo lui una allegrezza naturale e interna e occupante la profonda parte del cuore e dell'anima, abbia mostrata una allegrezza pigra e leggera e milenza, e che quasi nuoti al sommo, e stia a galla nel petto dicendo *tacitum pertemptat gaudia pectus*.⁵¹ A cui lasciando nella discreta bilanzia del giudizio altrui a considerare come quelle parole d'Omero abbiano quel grave pondo d'allegrezza, che egli con così affettuose parole afferma o no, dico che non so conoscere, per sottilmente guata-[p. 90] re che mi faccia, nelle predette parole virgiliane né pigrizia, né leggerezza, né milensaggine d'allegrezza alcuna, ma sì agutezza e puntura e traffiggitura e pizzicore d'ineffabile dolzior, ché al mio giudizio le predette parole nella nostra lingua altro non suonano, che quello che il Boccaccio disse 'diletticare'.⁵² Ultimamente dice Probo, che par che Virgilio tralasciasse tutto il fiore del luogo d'Omero poiché leggermente toccò questo verso

e tra l'altre difficoltà chiaramente si discerne, ma sono però tutte belle

ché niuna né maggiore né più compiuta lode di bellezza si poteva dire di questa, che una trapassasse di bellezza tutte l'altre belle, e fra tutte senza difficoltà chiaramente si discernesse.⁵³ Questo verso dun-

⁵¹ *En.*, I, 502.

⁵² G. BOCCACCIO, *Decameron*, I, IV, 3: «[...] estimo a ciascuno dovere essere licito (e così ne disse la nostra reina, poco avanti, che fosse) quella novella dire che più crede che possa dilettere»; V, II, 3: «Ciascun si dee meritamente dilettere di quelle cose alle quali egli vede i guiderdoni secondo le affezioni seguitare [...]»; V, X, 13: «[...] alla qual dover consolare m'è egli assai buono maestro e dimostratore in farmi dilettere di quello che egli si diletta [...]».

⁵³ Gellio: «[...] praeter ista omnia florem ipsius totius loci Vergilium videri omisisse, quod hunc Homeri versum exigue secutus sit:

ῥεῖα δ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι,

quando nulla maior cumulatorque pulcritudinis laus dici potuerit, quam quod una inter omnis pulcras excelleret, una facile ex omnibus nosceretur. *Noctes Atticae* (IX, 16-17).

que riconosce Probo per 'o fiore del luogo', e così ha di vero. Ma o quanto poco avveduto è stato Omero che introducendo Latona madre a rallegrarsi per lo bene della figliuola Diana, la fa riscaldarsi d'allegrezza del gambo della lode e non del fiore, cioè si gode ella che abbia gran compagnia con seco, ma non già che trapassi di bellezza le belle. Il che non di meno è nelle donne riputato il primo pregio di lode, e specialmente [p. 91] dalle madri nelle figliuole. Nella qual cosa si vide quanto più fosse accorto Virgilio, che poichè ebbe detto *gradiensque deas supereminet omnes*,⁵⁴ soggiunse *Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus*.⁵⁵ Né poté distendersi in accrescer la bellezza di Diana per comparazione delle bellezze delle Nimfe, perché la bellezza di Didone non si poteva aumentare per comparazione delle bellezze de' baroni. Ma che fo io? La innocenzia del poeta non aveva bisogno di tante parole per diffendersi delle 'ngiuste accuse. Percioché Virgilio, quanto è agli avvedimenti, è tra poeti, né esso Omero ne traggio, il quale è il Sole tra pianeti. Per le cose soprascritte senza che vi gravi di nuovo a leggere mie traslazioni o delle pistole di Cicerone, o d'altro autore, potrete agevolmente comprendere quale sia il mio parere intorno a ciò. Ma se pure vi durerà questo appetito di mie traslazioni, mi farete di nuovo motto, che tenterò di far quanto mi scriverete. E se qui avessi avuto le pistole, forse che questa lettera non ne veniva senza.

Io non so niuno libro antico che particolarmente tratti l'arte dell'edificare nella lingua nostra. Ma molti vo-[p. 91]caboli si potrebbero corre e da Pietro Crescenzi⁵⁶ e da Guido Giudice⁵⁷ e da Giovanni

⁵⁴ *Ivi*, 501.

⁵⁵ *En.*, I, 502. Gellio: «[...] tum postea, quod Homerus studia atque oblectamenta in venando Dianae honeste aperteque dicit, Vergilius autem, cum de venatu deae nihil dixisset, pharetram tantum facit eam ferre in humero, tamquam si onus et sarcinam; atque illud impense Probum esse demiratum in Vergilio dicebant, quod Homericam quidem Lhtí gaudium gaudeat genuinum et intimum atque in ipso penentrali cordis et animae vigens, siquidem non aliud est: géghqe dé te fréna Lhtí, ipse autem imitari hoc volens gaudia fecerit pigra et levia et cunctantia et quasi in summo pectore supernantia; nescire enim sese, quid significaret aliud 'pertemptant'». *Noctes Atticae* (IX, 15).

⁵⁶ Pietro dei Crescenzi (Bologna 1233 ca.- 1320) acquisì buone conoscenze negli studi di logica, medicina, diritto e scienze tanto da meritare il titolo di *iudex* a partire dal 1268. Scrisse un importante trattato di agronomia, *Opus ruralium commodorum*, una *summa* delle conoscenze agricole classiche e medievali. L'opera circolò dapprima manoscritta, la *princeps* fu stampata ad Augusta da J. Schlusser nel 1471 e successivamente l'opera fu tradotta in molte lingue.

⁵⁷ Oltre alle canzoni che Dante loda nel *DVE* I 12 e II 5-6, a Guido delle Colonne è attribuita una *Historia destructionis Troiae*, libera versione in prosa, in latino, del *Roman de Troie* di Benoît de Saint-Maure.

Villani⁵⁸ per chi per questo gli leggesse. Il che a chi fosse scioperato farebbe opera di pochi dì. State sano.

Nella Staggia. Il dì 7 di Maggio MDXLIII.

⁵⁸ Nato a Firenze nel 1280 ca. e morto nel 1348, Giovanni Villani fin dai primi anni del Trecento attese alla redazione di una *Cronica* in cui è narrata in dodici libri la storia di Firenze, i primi sei da tempi biblici fino alla discesa in Italia di Carlo d'Angiò e gli altri dal 1265 al '48. L'interesse di Castelvetro per l'opera di Villani, oltre che nella bibliografia che lo riguarda, è documentato da una *Cronica* del 1537 postillata da Castelvetro (Modena, Biblioteca Estense, segn. a. Z. 4. 24).

“LEZIONI” SUL PERI HYPPOUS:
 Ms. CAMPORI 843 DELLA BIBLIOTECA ESTENSE

Conservato presso la Biblioteca Estense di Modena, il manoscritto cartaceo Campori 843 (γ. B. 3. 3) consta di 189 carte alle quali sono da aggiungere un foglio di guardia in testa e uno in coda (I+189+I).

La rilegatura, in cartoncino, misura mm 320x220; nella parte superiore del dorso (mm 30) - su un tassello cartaceo incollato, di forma rettangolare (mm 75x30), ornato da una doppia cornice - si legge: «Baruffal(di) | Gir(olamo) Sen(ior) | Biblioteca | dei | Scrittori | Ferraresi | M(anoscritt)o¹ | N° 100 | 142 = 143»; immediatamente al di sotto del tassello: «= 109 = 140 = | 141 = 142 | 143». Nella parte inferiore del dorso campeggia la segnatura (B | 3 | 3) su un'etichetta cartacea recante la scritta «R. Biblioteca Estense di Modena» con relativo stemma. Nell'angolo superiore sinistro del piatto anteriore, un'etichetta cartacea, di forma rettangolare (mm 20x15), presenta il numero «289» vergato in rosso e il numero «5» seguito da un punto apposto a matita.

Nell'angolo superiore sinistro del risguardo del piatto anteriore è la segnatura trascritta a matita: «γ. B. 3, 3»; all'incirca al centro del medesimo risguardo l'*ex libris*, un timbro di forma circolare recante il nome «Giuseppe Campori» e la raffigurazione di un libro aperto cui è sovrapposta una penna piumata; immediatamente sotto tale raffigurazione è tracciato un piccolo fregio. Al centro del margine inferiore del medesimo risguardo è apposto con matita rossa il numero «843».

¹ Nella trascrizione dei passi tratti dal codice sono stati seguiti criteri eminentemente conservativi: ci si è limitati a distinguere la *u* dalla *v*, a sciogliere le abbreviazioni - ad eccezione di quelle per iniziale e di quelle, peraltro molto diffuse, relative ad appellativi quali «Signor» e «Dottor» - tra parentesi tonde, ad eliminare o ad introdurre accenti, apostrofi e segni d'interpunzione secondo l'uso moderno, nonché a regolarizzare maiuscole e minuscole.

Al centro del recto del foglio di guardia iniziale (mm 305x215) è vergato il numero «CCCXXIV»; nell'angolo inferiore sinistro del recto di entrambi i fogli di guardia (quello in coda presenta le medesime dimensioni di quello in testa) è apposta a matita la cifra «I»; sempre a matita, nel margine inferiore del verso del foglio di guardia finale è la somma delle carte: «cc. I+188+I».

Il codice presenta una numerazione in cifre arabe, a matita e di mano moderna, vergate nell'angolo superiore destro delle carte (da 1 a 185); non risultano numerate le due carte interfogliate (rispettivamente di mm 205x140 e 180x120) tra la c. 1 e la c. 2, quella bianca (di mm 180x120) tra la c. 11 e la c. 12 e quella, sempre bianca, tra la c. 114 e la c. 115 (di mm 290x205). Tra quelle numerate risultano bianche nel recto e nel verso le carte 12, 44, 48, 59, 79, 82, 83, 89, 95, 99, 103, 128, 134, 139.

Esiste anche un'ulteriore numerazione, sempre a matita e di mano moderna, apposta nell'angolo inferiore sinistro delle carte (da 1 a 188):² il diverso numero di carte tra le due numerazioni è dovuto al fatto che nel secondo caso sono numerate le due carte interfogliate (la seconda è contrassegnata dal numero «2 bis») tra la c. 1 e la c. 3, la carta bianca tra la c. 12 e la c. 14, nonché quella, sempre bianca, tra la c. 116 e la c. 118.³ Tra quelle numerate risultano dunque bianche nel recto e nel verso le carte 13, 14, 46, 50, 61, 81, 84, 85, 91, 97, 101, 105, 117, 131, 137, 142.

La fascicolazione del codice è irregolare; varie sono le dimensioni delle carte i cui dati estremi sono mm 180x120 e mm 305x215.

Miscelaneo, non omogeneo dal punto di vista grafico, il manoscritto, vergato con inchiostro divenuto bruno nel tempo, presenta testi di varia natura; questa la descrizione che ne forniscono Lodi e Vandini:⁴

γ. B. 3. 3. - 843. Idem [ma Baruffaldi Girolamo Seniore] - Scritti vari. Mss. cart. in-fol., di carte 185, sec. XVIII. Aut. in parte. In questi scritti si leggono - Alcune notizie di vari scrittori ferraresi - Una descrizione delle insegne di alcune città - Sedici lezioni sopra il trattato dello stile sublime di Longino, recitate nel 1704, nella conversazione Bentivoglio da diversi letterati - Privilegi, capitoli dell'università dell'arte degli speciali e droghieri, tradotti dallo stesso Baruffaldi. Dalla libreria Costabili.

² A tale numerazione si è scelto di far riferimento nel presente lavoro.

³ Le carte 3, 12, 14, 116 e 118 corrispondono rispettivamente alle carte 2, 11, 12, 114 e 115 della numerazione vergata nell'angolo superiore destro.

⁴ *Catalogo dei manoscritti posseduti dal marchese Giuseppe Campori compilato da L. Lodi e R. Vandini, Parte Quarta e Quinta (Sec. XVIII-XIX)*, Modena, Tipografia di Paolo Toschi e C., 1884, p. 348.

Nell'angolo superiore destro della prima carta dei quattro testi (rispettivamente cc. 1r, 75r, 86r e 156r) che costituiscono il codice (le «notizie di vari scrittori ferraresi», la «descrizione delle insegne di alcune città», le «lezioni sopra il trattato dello stile sublime di Longino» e i «privilegi, capitoli dell'università dell'arte degli speciali e droghieri») si trova un numero 'identificativo': nella carta 1r campeggia il numero 140, nella 75r il 141 (sopra il quale è il numero 107 depennato), nella 86r il 142 e nella 156r il 143.

Questi gli *incipit* dei quattro testi citati: c. 1r: «Tommaso Gian(n)ini | Da Luca Gian(n)ini nacque Tommaso in Ferrara l'anno 1556. Fino da giovinetto mostrò d'aver sortita un'indole tutto propensa alle serie applicazioni, poiché senza divagarsi in camerate e trastulli vivea da sé né faceva quasi altra strada che dalla casa alla scuola e da questa a casa»; c. 75r: «Delle | Arme o sia Insegne alzate | per proprie divise dalle Città, | Terre, Castelli e Luoghi cospicui del Mondo | con la loro origine, varietà di | corpi e di colori, p(er) apprende | re succintam(en)te: la Cronolo | gia loro e l'Istoria | DESCRIZIONE | erudita e dilettevole, trascelta da | gli Istorici e Cosmografi | più rinomati da | Girolamo Baruffaldi | ferrarese. | 1701»; c. 86r: «Lezioni | sopra il Trattato dello Stile sublime | di Dionisio Longino | avute nella Conversazione | Bentivoglio | l'anno 1704 | da diversi uomini letterati»; c. 156r: «Libro de' Privilegi, Concessioni, | Capitoli, Ordinazioni e Provisioni [segue fregio] dell'Università dell'Arte de' [segue «Droghieri» depenn.] sp(e)t(iali) medicinali | e non medicinali | [«o sia Aromatarij»: depenn.] | di Ferrara | trasportati dal latino in volgare e dal linguaggio an|tico al moderno p(er) comodità de' Professori di detta Arte | d'ordine e commissione di Vincenzo Zanoni | Massaro l'anno 1704. | L'esperienza che, di comune consentimento, suol essere la maestra di tutte le cose ha fatto co'l lungo tratto del tempo conoscere la necessità che [h]anno gli uomini della nostr'Arte di ben comprendere il tenore d'ogni e qualunque capitolo e privilegio dell'Arte medesima affine di prevalerne in ogni occorrenza più profittevole».

Tra i testi traditi dal codice si trova dunque quello, costituito da 70 carte (da c. 86r a c. 155v), contenente le lezioni tenute da alcuni letterati nella «Conversazione Bentivoglio» a Ferrara dal febbraio al giugno del 1704 sul trattato *Del Sublime*⁵ di Pseudo-Longino.

⁵ All'*editio princeps*, che vide la luce a Basilea nel 1554 ad opera di Francesco Robortello con il titolo *Dionysii Longini Rhetoris Praestantissimi Liber de grandi sive sublimi orationis genere [...]*, fecero seguito ulteriori edizioni nonché ristampe e traduzioni del trattato che, particolarmente numerose nel Seicento e nel Settecento, ne consentirono una capillare diffusione determinandone la fortuna editoriale; di qui, probabilmente, l'esigenza

Le lezioni sono distribuite in quattordici fascicoli (duerni, trierni e un quaterno); le carte di cui sono composti misurano in media mm 280x200. Anche nell'ambito di tali fascicoli non si rileva omogeneità nella grafia: lo specchio è mediamente costituito da venticinque linee di fitte scritte corsive; ad un'unica mano sono tuttavia assegnabili il 'titolo' riportato nel recto della prima carta (86), l'elenco delle lezioni (c. 86v) nonché le soprascritte che le introducono (cc. 88r, 92r, 98r, 102r, 106r, 110r, 114r, 118r, 124r, 128r, 132r, 138r, 143r, 148r).

A c. 86v il codice reca dunque un elenco introduttivo che riporta il numero d'ordine delle lezioni (da 1 a 16) e i nomi dei loro rispettivi autori; sono citate anche le lezioni «decima terza» e «decima quinta» in corrispondenza delle quali però non figura il nome dell'autore bensì l'espressione «manca»: «Lezione prima | del D^r Girolamo Baruffaldi | Lezione seconda | di Luigi Antonio Facani | Lezione terza | del D^r Giuseppe Lanzoni | Lezione quarta | del C(anonic)o Francesco Scroffa | Lezione quinta | del D^r Francesco Salmi | Lezione sesta | del D^r Belisario Valeriani | Lezione settima | del D^r Grazio Braccioli | Lezione ottava | di D. Giulio Cesare Mosconi | Lezione nona | di D. Agostino Panizza | Lezione decima | del D^r Giuseppe Chitò | Lezione undecima | del March(es)e Antonio Trotti Arch(idiacon)o | Lezione duodecima | del Dott^r Grazio Braccioli | Lezione decima terza | Manca | Lezione decima quarta | del Dott^r Girolamo Baruffaldi | Lezione decima quinta | Manca | Lezione decima sesta | del D^r Giuseppe Chitò».

A c. 87r si legge: «Lezione prima | sul Trattato di Dionisio Longino intorno | allo stile sublime e meraviglioso | nel discorrere. | [fregio] | Letta a [di] 14 Febraio 1704 in Ferrara | nella Conversazione Bentivoglio | dal Dott^r | Girolamo Baruffaldi».

Questi, nell'ordine, le soprascritte che introducono le quattordici lezioni e gli *incipit* delle stesse:

c. 88r: «Lezione prima»; *incipit*: «Abbiamo per le mani un Maestro, in quest'oggi, cui da pochi, per quanto m'avviso, vien negata quella venerazione che alle cose grandi si debbe; sia ciò o p(er) la dignità del Personaggio o p(er) la maestà de' suoi tempi o p(er) l'amabilità del soggetto che tratta o finalmente per li arcani del ben dire ch'ei svela ella è una estimazione cui non si farà alcuno a levarla»;

c. 92r: «Lezione seconda | sopra il Cap(itol)o secondo di Longino |

di indagare il testo e di renderlo protagonista di un evento accademico del quale sono appunto espressione le lezioni contenute nel manoscritto Campori 843.

se vi sia Arte che insegni il sublime e de' Vizj che gli sono opposti | del S^r Luigi Ant(onio) Facani | letta a [dì] 21 Feb(brai)o 1704»; *incipit*: «La sezione seconda del sublime di Longino su cui, per secondar l'ordine propostoci, deve raggrirsi la lezione di questa sera, quanto alletta con la beltà del proposto altrettanto spaventa con la difficoltà del conseguirlo; ella ci propone un principio da cui derivasi tutta la buona condotta dello stile sublime. Che questo sia quello il quale con una dolce violenza sforza gli animi al suo partito voi già l'udiste nella lezione del versatissimo mio antecessore e però io mi persuado non potersi proporre di più aggradevole ad un oratore che un mezzo per cui egli con tutta sicurezza possa arrivare al suo fine»;

c. 98r: «Lezione terza⁶ | Capitolo terzo e quarto del S^r Dott. Gius(epp)e Lanzoni, 28 Feb(brai)o»; *incipit*: «Doppo d'avere nell'antecedente seconda sezione il nostro famoso Longino esaminato lo stile turgido e puerile, sponendone i difetti e gli esempj, come eruditam(en)te ci fe' conoscere il gentil(iss)imo Sig^r Luigi Facani a giorni adietro con la sua virtuosa sposizione, ora, sieguendo lo intrapreso camino, passa alla terza e quarta sezione, nella prima delle quali del freddo stille favella, esponendone varj esempli tolti da Timeo, Platone, e da altri antichi Scrittori, e nell'altra la causa e origine onde tal vizio deriva apertam(en)te ne isvella e questo a fine che, levati dalla penna e dalla lingua dell'oratore questi stili cotanto viziosi, egli possa con più facilità pervenire al Sublime, che fu l'oggetto che lo mosse a scrivere questo libro ch'ora noi abbiam per le mani. Vediamo adunque brevemente nella presente lezione qual siasi lo stile freddo; esponiamone alcuni esempj e investighiamo la sorgente dond'egli nasce e la fonte da cui deriva»;

c. 102r: «Lezione quarta | Capitolo quinto | de' modi p(er) conoscere il Sublime | del S^r C(anonic)o Fran(ces)co Scroffa letta a [dì] 28 Feb(brai)o 1704»; *incipit*: «Fu sempre mirabile niente meno che saggia nel suo operare la Natura, massime in ciò che fu ordinato al migliore e retto vivere dell'uomo; così a lei dobbiamo una gran parte dei nostri obblighi in riconoscimento di quella Ragione, di cui per suo dono ne siamo fatti signori e dal lume della quale viene ogni nostra operazione scortata»;

c. 106r: «Lezione quinta | sopra la Sezione sesta e settima di Longino | del S^r [segue canc.] Francesco Salmi | letta nella Conversaz(ion)e a [dì] 6 Marzo 1704»; *incipit*: «Appigliatosi il nostr'Autore alla materia

⁶ Sul margine sinistro, in corrispondenza del sintagma «Lezione terza», si trova la seguente annotazione: «Dello stile freddo».

del dir sublime, trovolla qual campo o del tutto incolto o pur sì pocco e leggiermente da Cecilio rivolto che non potriamo noi che a gran fatica raccoglierne pocca messe; avvisossi egli per tanto dover in pria sterparne quasi erbe selvagge e del tutto inutili i vizij del dir gonfio, del freddo, del cacozelo e del parentirso, il che eseguito fassi qui a spargervi qual feconda semenza i primi precetti, la sposizion de' quali, quantunque io sappia, Ill(ustrissi)mi S^{ri}, esser ben ella d'altri omeri somma che de' miei, non fia però ch'io sottraggami alle leggi sacrosante di sì virtuosa Adunanza a cui non meno del suo Terenziano esercitata nell'arte del ben favellare avendo preteso di scrivere Longino, a differenza d'Ermogene, che si prese ad istruir di fin fondo e del tutto formarsi il suo Oratore, non iscorgo io fra tanti chi più di me sia in obbligo d'usar qualche studio ed attenzione a questi primi avvertimenti, riserbandosi ad ognuno di voi la gloria di far risplendere nel massiccio dell'opera i lumi de' vostri sempre grandi e perspicaci Intelletti»;

c. 110r: «Lezione sesta | sopra l'ottava sezione ottava [sic] | di Longino | letta dal S^r Dott^r Belisario Valeriani | a [dì] 27 Marzo 1704»; *incipit*: «Io pure mi faccio, Ill(ustrissi)mi Signori, a rozzamente spiegare in questa sera, così obbligato, l'ottava seccion del nostro Longino, con questo svantaggio però che la maggior parte di voi di tant'alto ingegno dottati ammi [«ammi»: in interl. su canc.] con simile fatica nobile preceduto con diletto di chi rimane doppo di me a compire la mia confusione; ciò non ostante, volentieri intraprendo lo incarico destinatomi e, quantunque mi conosca totalmente inesperto a trattare di ciò cui non giunge il basso mio intendimento, mi fido in chi mi può dar qualche lume più necessario, come pure nella vostra bontà per giunger al fin ch'io desidero»;

c. 114r: «Lezione settima | sopra la nona e decima sezione | di Longino | letta dal S^r Dott^r Grazio Braccioli | a [dì] 3 Aprile 1704»; *incipit*: «Lo stringere in un semplice rozzo ragionamento tutto ciò che appartiene alla più vaga, possente e nobile fra le parti di ben ordinato discorso quale si è l'amplificazione, che rinserra l'occulto vigore bastevole allorché introdotto negl'animi altrui di concitarvi lo sdegno benché prima vi albergasse piacevolezza e di farvi sorgere amore a dispetto dell'odio è di soverchio peso a chi [«a chi»: in interl.] non ha naturalezza per radice allo stile o al difetto di quella l'arte che lo invigorisca; ed io, per esprimerne la impossibilità, entro me stesso parlerò poeticamente»;

c. 118r: «Lezione ottava | sopra la sezione undecima e duodecima di Longino | letta a [dì] X Aprile 1704 | da[l] S^r D. Giulio Cesare Mosconi»;

incipit: «Fra le molte strade dal nostro Maestro nelle antecedenti sezioni accennate e da' miei eruditissimi Antecessori con diffusa considerazione al n(ost)ro 'ntelletto mostrate, un'altra ce ne addita nelle sezioni p(ri)ma [segue iterazione di «p(ri)ma»] e seconda per cui facilm(en)te s'ascende all'ingrandim(en)to dell'orazione; questa è non meno utile che necessaria e perciò degna di tutta l'osservazione, conciosiacosaché chi bene in questa è incaminato può sperare che sieno per conseguire perpetuità l'opre sue, i suoi scritti; io intanto, Ill(ustrissi)mi, per proseguire nell'ord(in)e incominciato, procurerò con tutte le forze possibili al mio debole ingegno di rimostarvela, sponendovi qual sia non solo l'imitazione ed emulazione, ma ancora quali e quanti sieno i modi per bene imitare, principio e termine delle due già motivate sezioni»;

c. 124r: «Lezione nona | [«Sposizione»: depenn.] sopra la [segue canc.] XIII setzione di Longino | letta a [di] 17 Ap(ri)le 1704 dal S^r D. Agostino Panizza»; *incipit*: «Voi mi avete comandato, Virtuosi [...], che vi parli questa sera sopra Longino, Gran Maestro del dir sublime, e per quanto abbia fatto, cercando di non espormi al confronto di voi così debile e mal provveduto di virtù, quella dolce violenza, con cui trionfate degli altrui voleri, ciò non ostante mi ha costretto ad ubbidirvi»;

c. 128r: «Lezione decima | sopra le sezioni 14 e 15 di Longino | letta a [di] 24 Aprile 1704 | dal S^r Dott^r Giuseppe Chitò»; *incipit*: «Quanto fora degno di riso capriccioso Pittore che ad umana cervice con(n)ettesse collo di palefreno e a collo di palefreno rassetasse piume d'augello, altrettanto tem'io possa di me succedere nell'unirsi alle belle ed erudite lezioni de' miei Antecessori questa insipida e incolta [«incolta»: in interl. su «rozza» depenn.] mia sopra la XIV e XV setzione del gran Maestro Longino»;

c. 132r: «Lezione XI | sopra le sezioni 16, 17, 18 di Longino | letta a [di] 8° Maggio 1704 | dal S^r March(es)e Antonio Trotti»; *incipit* (c. 133r): «Già che fu forza l'arrendermi alla dolce e placida violenza fattami dal Sig^r March(ese) Bentivoglio, pressidio nostro e nostro gran sostegno, e già che al dispetto della mia insufficienza voi volete, o eruditi Sig^{ri}, che in questo virtuoso congresso io comparisca in positura di dicitore, non saprei come più adeguata(men)te cominciare a favellarvi che col usare appunto quella figura di cui devo in primo luogo discorrere, mentre che l'Arte mi suggerisce che, rivolgendomi a' miei Ascoltanti, faccia loro una opportuna richiesta col dire: “Eh che pretendete, o Sig^{ri}, d'essere come il solito con erudito discor[s]o tratenuiti?”»;

c. 138r: «Lezione XII | sopra le sezioni 19, 20, 21, 22 e 23 di Longino

| letta a [dì] 15 Maggio 1704 | dal S^r Dott^r Grazio Braccioli»; *incipit*: «E debbo pure di nuovo, cagione la violenza gentile de' Vostri comandi, affacciarmi a discorr[ere] sopra Longino? Io nol farei già di troppo buona voglia quando non havessi scoperto nell'altra volta ch'io vi raggionai in questa stessa materia la vostra gentilezza nello scusare il mal colto stile del mio discorso e non scernessi un continuato riflesso della bella virtù che v'adorna trasparirvi ancora sul volto in aria di nobile compatimento: quantunque ella habbia motivo più tosto di dispreggio vuole ciò non ostante mostrare esserli gradevole un buon desiderio; in somma la Virtù fu sempre quale hora in voi si discerne né fia giamai che si cangi [segue canc.] rimostrarsi continuam(en)te maggiore di se medesima, ed in voi appunto ella è tale qual ci fu adombrata nella sua Don(n)a dal Petrarca allor che disse: “Rara virtù non già d'humana mente”»;

c. 143r: «Lezione XIV | sopra la 27 e 28 sezione di Longino | letta nella Conversaz(ion)e Bentivoglio | a dì 5 Giugno 1704 | dal Dott^r Girolamo Baruffaldi»; *incipit*: «Fra i molti precetti che a formare un'eccellente Repubblica si richiedono insegnò Platone doversi aver rigguardo alla diversità delle persone che la compongono; non tutte debbon essere eccellenti di lor natura, non tutte di gran conto [«conto»: in interl. su «rigguardo»] ed in ciò è mirabile la parità che ne porta»;

c. 148r: «Lezione XVI | sopra la sezione 32 e 33 di Longino | letta la sera 26 Giugno 1704 | dal S^r Dott^r Giuseppe Chitò»; *incipit*: «Se bene il genio con dilicata forza mi persuade, l'ubbidienza, che devo all'autorità de' vostri Com(m)andi, mi sprona, non arderei però favellarvi in questa illustre conversazione s'altre volte non avessi sperimentato l'effetti della sofferenza in udirmi, della gentilezza vostra in conoscere è senza sdegno, e con iscusca l'insipidezze del mio discorso».

Nel margine (sinistro o destro) delle carte 88r-v, 89v, 90v, 93r, 95r, 96r-v, 98v, 99r, 100r, 102r, 103v, 104r-v, 106v, 107r-v, 108r, 109r, 128r, 129r-v, 130r-v, 143r-v, 144r-v, 145r-v, 146r, 147v, 148r-v, 149r-v, 150r-v, 151r-v, 152r-v, 153r-v, 154r-v, 155r-v figurano sintagmi da inserire nel testo o annotazioni in massima parte costituite da riferimenti bibliografici: i letterati rinviano, a scopo esemplificativo, a passi di opere di autori tra i quali Aristotele, Plauto, Cicerone, Virgilio, Orazio, Ovidio, Persio, Petronio, Quintiliano, Giovenale, Tertulliano, Dante, Ariosto, Tasso - in alcuni casi soltanto commentati, in altri anche riportati - in cui vengono proposti prevalentemente motivi e artifici retorici e stilistici esaminati nel trattato e dunque affrontati e analizzati nelle lezioni.

PASCOLI E I RITORNI DI ULISSE

Tornare a Itaca

Nello iato che separa un Ulisse che parte, perché è destinato ad errare sui mari, e un Ulisse che ritorna, νόστιμος, perché predestinato al ritorno; nello spazio fra queste due figure si dipanano le articolazioni di un modello archetipico fra i più fecondi di miti fondativi nella letteratura a partire da Omero. Nell'Ulisse di Dante, poi, una delle valenze moderne del mito trova un nuovo fondamento: la figura dell'eroe che supera le colonne d'Ercole spinto dal desiderio di sapere, e muore sommerso dalle onde proprio nell'istante in cui gli si sta rivelando, nella visione confusa del monte del Paradiso terrestre, il fondamento "vero", attingibile solo nel *mondo senza gente*, di quella conoscenza alla cui ricerca già la cultura latina e in particolare Cicerone lo avevano votato.¹

Ma nel poema omerico sono presenti entrambe le figure di Ulisse intorno a cui si è polarizzata la tradizione successiva.

C'è infatti l'immagine di colui che erra su mari sconfinati, raggiungendo terre e genti ignote, fino al limite estremo, l'oltretomba, l'eroe che strenuamente difende un'identità minacciata dai richiami dell'alterità: sia che tale alterità consista nella bestialità cui vorrebbero ridurlo gli incanti di Circe; sia che essa, all'opposto, consista nell'immortalità divina cui vorrebbe condurlo l'amore di Calipso; sia infine che essa sia l'alterità dell'oblio – il totale smarrimento dell'identità umana e storica – in cui vorrebbero attrarlo i Lotofagi.

E, insieme a questa, c'è anche l'immagine di Ulisse che infine torna ad Itaca sanando la frattura prodotta dalla separazione e che in un bagno di

¹ Anche per i riferimenti documentari, cfr. la voce *Ulisse* di Mario Fubini sull'*Enciclopedia dantesca*.

sangue annulla gli effetti politici e sociali che la scissione della partenza e la lunga assenza avevano prodotto, si reinserisce pienamente nella comunità di origine, riprendendo il proprio posto nella casa, nella famiglia, nell'isola; ruoli abbandonati con la partenza per Troia.

Queste due figure distinte, che la tradizione si preoccuperà in seguito di separare, nell'*Odissea* non solo non sono nettamente disgiunte, ma non sono nemmeno totalmente affidate a parti diverse dell'opera (schematizzando: quella dell'erranza nei primi 12 libri, e quella del ritorno negli altri 12). Almeno l'Ulisse che erra, infatti, vive comunque la lacerazione della separazione prodotta dalla partenza e dal viaggio e aspira costantemente a ricomporre tale scissione. L'errante Ulisse è una figura ossessionata dall'ansia del ritorno in patria, dalla necessità di sanare la lacerazione iniziale prodotta dalla partenza per Troia. Ed egli sulla riva del mare nell'isola di Calipso può piangere letteralmente per la nostalgia, nel senso etimologico, appunto, del dolore prodotto dal desiderio del *nostos*.² E, ancora all'inizio del canto XIII, che pur inaugura la seconda parte del poema dedicata al reintegro di Ulisse nella comunità di origine, l'eroe è mostrato gemere e singhiozzare quando non riconosce Itaca nella terra in cui i Feaci l'avevano deposto ancora addormentato e crede perciò che la sua erranza e la sua separatezza dal proprio centro identitario siano destinate a protrarsi (e qui siamo ormai pienamente in un tema pascoliano, centrale nella cantata *Il ritorno*).

Queste due figure di Ulisse, quella dell'errante e quella del νόστιμος,³ non soltanto sono state separate dalla tradizione letteraria italiana (e non solo da essa), ma fra le due immagini è stata nettamente privilegiata la prima, rifondata però nel riferimento al modello dantesco, che risulta più frequentemente ritornare nel corso dei secoli. E a sua volta l'immagine dell'Ulisse navigatore si è articolata in quella del viaggiatore audace per libera scelta, desideroso di possedere conoscenza (o, in altre curvature, di sfuggire al Quotidiano; o, in altre ancora, di acquisire un totale dominio sulla realtà); e in quella dell'errante per costrizione del fato o della storia, fino a quella foscoliana dell'Ulisse *esule*.⁴

² Cfr. i passi esemplari di *Odissea*, V, 151-153 e 156-158.

³ Sebbene nel testo del poema prevalga il legame dell'aggettivo con la parola "giorno", cfr. però *Odissea*, XIX, 85 e XX, 333 (dove esso è riferito a Ulisse, sebbene sempre in un'accezione che prevede anche l'ipotesi opposta, quella appunto del non ritorno) e IV, 806, dove l'aggettivo è riferito a Telemaco.

⁴ Per una panoramica cfr. P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Esulano da queste pagine, nonché dalle mie competenze, le ragioni di questa riduzione quasi ad unità, nel segno prevalente della navigazione e della scoperta, di una figura che all'origine era più ampiamente aperta a valenze polisemiche. Queste ragioni devono affondare molto indietro nel tempo. Come ha mostrato Lorenzo Braccesi in un libro illuminante, la cui portata investe campi più vasti da quelli che sembrano suggeriti dal suo titolo, il mito di Ulisse si diffuse e si trasformò sulla scia dell'espansione delle rotte commerciali euboiche.⁵ Diventa allora comprensibile che il motivo della conservazione delle originarie radici identitarie dei coloni e quello del ritorno e della ricomposizione della scissione prodotta dalla partenza, siano funzionali a tale mito tanto quanto lo sono i motivi della navigazione, dello spostamento in avanti del limite del noto, dell'incontro con altre genti in altre terre. Una minore funzionalità del motivo omerico della conclusione del *nostos* potrebbe quindi essere alla base del suo attenuarsi a tutto vantaggio del motivo del viaggio. E ancora Braccesi ha sottolineato come l'ampliamento delle rotte odissaeiche si affermi in rapporto con le multicentriche ed espansive nozioni identitarie di età ellenistica e poi con l'espansionismo romano verso i territori bagnati dal mare esterno. A sua volta Irad Malkin ha suggerito che le ragioni del prevalere della dimensione del viaggio probabilmente risiedono nel fatto che nel mito di Ulisse come viaggiatore nel Mediterraneo anche i popoli non Greci, dagli Etruschi ai Romani, trovarono una efficace cornice identitaria entro cui definire se stessi.⁶

Ma, quale che ne siano le ragioni, importante per il nostro discorso è il fatto che sia nettamente prevalsa l'immagine di un Ulisse che naviga sui mari e visita popoli diversi; anche se poi la pluralità di motivazioni mete obiettivi, che appaiono sottesi alla sua navigazione, reintroduce in quella immagine nuove e diverse sfaccettature e una nuova polisemia; da Dante a Foscolo a D'Annunzio, Pascoli, Gozzano, quanto agli italiani.⁷

Rispetto a questa linea che ho appena abbozzata, Pascoli presenta la più cospicua nota dissonante. Egli, infatti, sembra essere stato maggiormente

⁵ L. BRACCESI, *Sulle rotte di Ulisse. L'invenzione della geografia omerica*, Bari, Laterza, 2010.

⁶ I. MALKIN, *I ritorni di Ulisse. Colonizzazione e identità etnica nella Grecia arcaica*, Roma, Carocci, 2004.

⁷ Cfr. L. BRACCESI, *La leggenda di Ulisse nella coscienza dei moderni e la poesia di G. Pascoli*, in *Studi per il centenario della nascita di Giovanni Pascoli pubblicati nel cinquantenario della morte*, Bologna, 1962, pp. 191 sgg.; P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, cit.; V. BOGGIONE, *L'ultimo viaggio di Ulisse o l'azione impossibile*, in *Voce di molte acque. Miscellanea di studi offerti a Eugenio Corsini*, Torino, Zamorani, 1994; *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Venezia, Marsilio, 2003; il capitolo conclusivo di L. BRACCESI, *Sulle rotte di Ulisse*, cit.

intrigato non dal tema dell'erranza per mari e per popoli diversi, ma, all'opposto, da quello del ritorno di Ulisse. Malgrado egli abbia persino messo il titolo di *L'ultimo viaggio* a uno dei suoi *Poemi conviviali*, a Pascoli sembra interessare davvero non l'Ulisse che parte, qualunque sia poi lo scopo del viaggio, ma l'Ulisse del *nostos*, l'Ulisse che torna, qualunque sia poi il suo punto di approdo, Itaca oppure, come vedremo, un Altrove che si è posto però come sede di una tensione centripeta. Insomma, anche se in maniera non esclusiva, Pascoli nettamente privilegia una sola, quella del *nostimos*, fra le dimensioni significative compresenti entro la pluralità semica dell'immagine omerica di Ulisse.

In questo, dunque, egli si allontana dalla linea maestra della tradizione letteraria; sebbene alcune testimonianze di questa (Dante, Tennyson, Graf) siano esplicitamente richiamate dallo stesso poeta come antecedenti del suo *Ultimo viaggio*. C'è insomma un recupero non imitativo della tradizione entro cui viene però generata una svolta innovativa.

Ma, mentre innova rispetto alla tradizione che si è focalizzata sull'erranza, Pascoli innova anche rispetto all'accezione tradizionale del *nostos*, almeno nel senso in cui essa compare pur entro la polisemia omerica della figura di Ulisse.

Infatti i ritorni pascoliani di Ulisse non avranno come meta esclusivamente Itaca; ed inoltre essi saranno sempre, comunque, delle negazioni del ritorno. Saranno in sostanza dei ritorni impossibili ad Itaca: perché letteralmente non potranno avvenire, come nel caso del *Sonno di Ulisse*; o perché non sarà dato all'eroe di vincere il senso della lontananza e di ricomporre, di suturare la lacerazione nell'unità prodottasi con la partenza e con il viaggio (*Il ritorno*). Ma il *nostos* sarà negato all'Ulisse pascoliano anche quando il ritorno, rivestito delle forme illusorie di una partenza, non avrà Itaca come meta (*L'ultimo viaggio*).

Dei due testi che vertono sul tema del ritorno dell'eroe ad Itaca, *Il sonno di Ulisse* ed *Il ritorno*, il primo è il più antico. Prima di essere stampato nei *Poemi Conviviali* (1904) esso era stato pubblicato nella «Nuova Antologia» (16 febbraio 1899). E anche la sua composizione dovette essere di quel periodo. Nell'Archivio di Castelvechio esistono solo alcuni appunti preparatori e due stesure complete, la più recente delle quali, una copia in pulito fatta in vista della stampa sulla rivista, è firmata e datata «Messina. Gennaio del 1899».⁸ Il secondo testo, *Il ritorno*, è una cantata, come

⁸ Cfr. G. BALDASSARRI, *Per l'officina dei Conviviali: Il sonno di Ulisse*, «Critica letteraria», 2002, 115-116, pp. 593-614.

la definisce lo stesso Pascoli, che venne musicata da Riccardo Zandonai⁹ e fu pubblicata nell'appendice di *Odi e inni* nel 1906. Per *Il ritorno* è stata avanzata congetturalmente l'ipotesi di una datazione non molto anteriore alla data della *princeps* di *Odi e inni*, intorno al 1904; anche se il suggerimento parrebbe attagliarsi più propriamente alla sua messa in musica da parte di Zandonai,¹⁰ che tuttavia non dovrebbe essere molto distante dalla data di redazione. Comunque, giova ricordarlo, la data indicata per *Il ritorno* è anche quella della *princeps* dei *Poemi Conviviali*.¹¹

Col 1903-1904 siamo anche alla data di composizione del terzo e più significativo testo odissiano di Pascoli, *L'ultimo viaggio*. Diversamente dalla maggior parte dei *Poemi Conviviali*, esso non venne pubblicato in rivista prima di essere accolto nella *princeps* e la sua stesura viene collocata fra l'ultimo quarto del 1903 e l'inizio del 1904: ideato fra agosto e settembre del 1903, in esecuzione in ottobre, venne infatti completato verso il febbraio del 1904.¹²

Ma, al di là di una precisa cronologia, che non è esattamente definita per *Il ritorno*, la successione temporale è chiara e la redazione dell'*Ultimo viaggio* può considerarsi abbastanza vicina a quella de *Il ritorno*, mentre alcuni anni la separano da quella del *Sonno di Ulisse*. E questa contiguità cronologica fra *L'ultimo viaggio* e *Il ritorno* (oltre che con la *Prolusione* tenuta a Pisa il 19 novembre 1903)¹³ e la loro relativa distanza dal *Sonno di Ulisse*, che dei tre testi è il più vicino alla situazione narrata da Omero, sono elementi non privi di significato di cui bisognerà tenere conto.

Certo, la scelta di Pascoli per un'immagine di Ulisse come colui che ritorna, non è una scelta esclusiva. Per esempio nell'*Inno degli emigranti italiani a Dante*, scritto nel luglio del 1911 e pubblicato dalla sorella Maria nella terza edizione di *Odi e inni* (1913), Ulisse occupa un posto di rilievo nella triade pascoliana dei grandi scopritori, insieme a Dante ed

⁹ Secondo l'annotazione di Pascoli, «questo poemetto epico-lirico, che io chiamai già, come il seguente [*Il sogno di Rosetta*], *episodio*, e anche *cantata*, fu musicata dal giovane egregio Riccardo Zandonai, Trentino, allievo di Pietro Mascagni. Le parti narrative sono interpretate, secondo la mia intenzione, dall'orchestra».

¹⁰ Cfr. A. SOLE, *Su due poemetti odissiani di Giovanni Pascoli*, «La Nuova Ricerca», 2003, 12, pp. 193-203.

¹¹ Per il testo rinvio a G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008.

¹² Cfr. E. PIRAS-RÜEGG, *Giovanni Pascoli. L'ultimo viaggio. Introduzione, Testo e Commento*, Genève, Droz, 1974, pp. 27-39.

¹³ Cfr. G. PASCOLI, *La mia scuola di grammatica*, in *Prose*, I, Milano, Mondadori, 1971, pp. 143-163.

a Cristoforo Colombo. Egli vi appare, in maniera fedele alla tradizione letteraria, come «il molto errante» (v. 5), il viaggiatore audace verso l'Occidente secondo il modello dantesco. Tuttavia, nelle parole pronunciate da Ulisse in questo che è un *Inno* a Dante e che per questo non può non far riferimento all'*orazion picciola* del XXVI della *Commedia*, anche il modello dantesco non viene fedelmente recuperato ed è in parte disatteso. Piuttosto che dalla brama dantesca di conoscenza e dall'audacia intellettuale, infatti, l'Ulisse pascoliano sembra spinto verso il viaggio da un desiderio vitalistico di attestazione di presenza fisica e di testimonianza diretta dell'alterità: «Seguite me nel mondo senza gente: / dire, anche morti, gioverà: vi fui!» (9-10). In questo caso l'inserimento puntuale, nel testo, della tessera dell'*orazione* dantesca (*seguite me nel mondo senza gente*) funziona come punto d'innesto di uno snodo risemantizzante, con un procedimento che appare abbastanza tipico del classicismo poetico di Pascoli. Sulla base di un senso fortissimo della continuità della tradizione, il modello non viene imitato né riprodotto con finalità ornamentali o di ricostruzione filologica. Anzi la deviazione dal modello spesso si innerva proprio su un recupero parziale ma molto puntuale del modello stesso: come se non sia il poeta moderno a rifunzionalizzare l'antico a una nuova significazione, ma sia l'antico stesso a svelarsi portatore, insieme a tutte quelle già emerse, anche delle significazioni nuove.¹⁴

Pure con *L'ultimo viaggio* Pascoli sembrerebbe a prima vista allinearsi con la più cospicua tradizione di Ulisse come navigatore se non proprio come eroe della curiosità intellettuale e della domanda, presupposti alla partenza e all'audace viaggio. Contrariamente al *Sonno di Ulisse* ed al *Ritorno*, *L'ultimo viaggio* non tratta infatti solo del ritorno di Ulisse ad Itaca ma, all'opposto, sviluppa il tema della sua definitiva partenza dall'isola per un viaggio che non avrà più ritorno, destinato a concludersi con la morte nella remota e selvosa isola di Calipso. Così, nelle *Note ai Poemi Conviviali*, Pascoli allinea *L'ultimo viaggio* appunto con la tradizione letteraria dell'erranza di Ulisse: «In quest'ultimo mi sono ingegnato di metter d'accordo l'*Od.* XI 121-137 col mito narrato da Dante e dal Tennyson. Ulisse sarebbe, secondo la mia finzione, partito per l'ultimo viaggio dopo che s'era adempito, salvo che per l'ultimo punto, l'oracolo di Tiresia». *L'ultimo punto* è naturalmente la parte della profezia presente nei versi 134-137 dell'*Odissea* in cui Tiresia

¹⁴ «Letterature antiche! Antiche e pur sempre moderne e recenti; sempre una letteratura, anzi sempre quella. [...] Qual letteratura è antica, se il pensiero antico vive, con modi appena mutati, nella nuova; o, a dir meglio, qual letteratura non è antica, se quella che si dice nuova agita a mano a mano ancora l'antica vita?» (G. PASCOLI, *Prose*, I, cit., p. 642).

predice ad Ulisse che invecchierà fra popoli felici finché una morte dolce gli verrà dal mare. Nella seconda edizione dei *Poemi Conviviali* (1905), Pascoli inoltre aggiunge, come propri referenti, ai nomi di Dante e Tennyson anche quello di Arturo Graf.¹⁵ Insomma per riconoscimento dello stesso poeta *L'ultimo viaggio*, come nella tradizione, non riguarderebbe un ritorno di Ulisse ma soprattutto una partenza; sarebbe alla fine il racconto di un percorso anche centrifugo, non di un movimento solamente centripeto, sia pure iterato e indirizzato verso centri diversi.

È opportuno perciò cercare di spiegare perché ritengo invece che il tema centrale nell'*Ultimo viaggio* sia un duplice viaggio centripeto, appunto un duplice *nostos*, e non anche una partenza su un itinerario centrifugo; perché insomma ritengo che a un certo punto del poemetto Itaca abbia cessato di essere il centro per l'Ulisse pascoliano, trasformandosi in periferia rispetto a un centro diverso.

L'organizzazione tematica e strutturale dell'*Ultimo viaggio* non può, naturalmente, evitare di essere proiettata sulla falsariga dell'*Odissea*. L'opera è formata da 24 canti come l'*Odissea* e la sua materia è bipartita come lo è nel poema omerico: dodici canti dedicati alla permanenza di Ulisse ad Itaca e dodici al viaggio.¹⁶ Rispetto all'*Odissea*, però, la disposizione dei temi in questi due gruppi di dodici canti risulta invertita: nel poema di Pascoli il primo gruppo di dodici canti è infatti dedicato alla permanenza in Itaca e il secondo gruppo invece al viaggio. Se questa proiezione sull'*Odissea* non fosse fatta, si perderebbe perciò molto del carattere dell'opera.¹⁷ Ma contemporaneamente, con questa pur necessaria proiezione dell'*Ultimo viaggio* sull'*Odissea*, si rischia anche che passino poco osservati altri aspetti anch'essi importanti per cogliere il significato del poemetto pascoliano.

¹⁵ L'ultimo punto della profezia di Tiresia è, naturalmente, quello relativo alla morte dolce che sarebbe venuta all'eroe dal mare (θάνατος εἰς ἀλός) dopo il definitivo ritorno ad Itaca una volta adempiuto il rito di pacificazione di Nettuno. Ai punti di riferimento qui indicati, nelle *Note* alla seconda edizione dei *Poemi Conviviali*, Pascoli aggiungeva, come è noto, anche Arturo Graf «per il suo ULTIMO VIAGGIO DI ULISSE, che è uno dei poemi delle sue *Danaidi*; poema, come tutti gli altri di quel nobilissimo spirito, superiore a ogni mia lode».

¹⁶ Come mostrano i manoscritti preparatori, questa proiezione dell'opera sulla struttura dell'*Odissea*, perseguita dall'autore, non è presente fin dall'inizio ma prende corpo solo in corso d'opera, durante il processo compositivo dell'*Ultimo viaggio*.

¹⁷ La tradizionale lettura dell'*Ultimo viaggio* come poema di una partenza potrebbe forse trovare un elemento di giustificazione anche nell'organizzazione strutturale del poemetto: il capovolgimento dell'ordine rispetto all'*Odissea* potrebbe avvalorare l'idea che *L'ultimo viaggio*, in quanto *Odissea* rovesciata, non possa essere anch'essa un *nostos*.

Infatti nell'*Ultimo viaggio*, in realtà, non è presente una sola linea vettoriale di movimento: quella che va dal centro alla periferia oppure quella che va dalla periferia delle varie terre sparse sul mare al centro costituito dall'isola di Itaca. In esso sono presenti, piuttosto, varie linee distinte di movimento; alcune oggetto di narrazione, altre solo presupposte, aventi però direzioni vettorialmente diverse. Mentre, a sua volta, il centro come oggetto di tensione emotiva e meta del movimento, muta la propria collocazione spaziale. A un certo punto Itaca cessa di essere il centro per Ulisse che vi è ritornato. E per l'eroe il centro si sposta in un Altrove remoto, lontano non solo nello spazio; separato da Itaca non solo dal mare ma anche da una dislocazione temporale. Così come nella cantata *Il ritorno* con la visione della Itaca finalmente raggiunta una irrimediabile dislocazione temporale si era palesata alla coscienza di Ulisse.

L'ultimo viaggio presuppone, in primo luogo, che si sia già compiuto il primo ritorno dell'eroe ad Itaca con il suo ri-accoglimento nella comunità di origine, col reinserimento nella famiglia e nella società isolana; vale a dire tutta la vicenda che costituisce la seconda parte dell'*Odissea*. A questa vicenda *L'ultimo viaggio* dedica sparse allusioni che non mirano però a rievocare quanto è già avvenuto ma vogliono mettere a fuoco la condizione presente dell'eroe dopo il suo secondo ritorno. Il poema si apre infatti, proletticamente, con questo secondo ritorno ad Itaca, dopo che Ulisse ne era nuovamente ripartito per adempiere alle prescrizioni della profezia di Tiresia: la ricerca di una terra in cui il mare e la navigazione fossero sconosciuti e in cui piantare il remo nella terra, offrendo dei sacrifici a Poseidone.

Il racconto di questa seconda peregrinazione, alla ricerca del paese indicato da Tiresia, occupa i primi due canti. Ed essa è inserita entro un *incipit* ed un *explicit* dedicati all'atto che sancisce il fatto che il secondo ritorno si è ormai compiuto: «Ed il timone al focolar sospese / in Itaca l'Eroe navigatore» (I, 1-2); «rivide il fumo salir su, rivide / Itaca scabra, e la sua grande casa. / Dove il timone al focolar sospese» (II, 46-48). Questa peregrinazione viene effettuata per via di terra, faticosamente camminando («un error terreno, / grave ai garretti») per giorni e giorni lontano dal mare: «E già più lune s'erano consunte / tra scabre rupi, nel cercare in vano / l'azzurro mare in cui tuffar la luce; / né da gran tempo più sentiva il cielo / l'odor di sale. Ma l'odor di verde» (I, 9-13). Terminati i riti prescritti, essa si conclude con una nuova partenza, per mare, alla volta di Itaca, verso cui compie quindi un secondo ritorno: «L'ultima [luna], piena tremolò sul mare / riscintillante, e su la bianca sabbia, / piccola e nera gli

mostrò la nave / e i suoi compagni, ch'attendea guardando / a monte, muti. Ed ei salpò» (II, 39-43).

Tralasciando le allusioni al primo ritorno, quello cantato da Omero, già all'inizio del poema abbiamo dunque due movimenti opposti; un movimento verso l'esterno ed uno verso il centro: il primo compiuto per via di terra in una remota periferia; il secondo per via di mare alla volta di Itaca. C'è però un elemento comune a questi due movimenti opposti, l'uno centrifugo e l'altro centripeto, che appare di importanza decisiva e tale da differenziare profondamente il sostrato dei primi due canti da quello dei canti successivi.

Nei primi due canti le nozioni di centro e di periferia si individuano e si fissano solo in relazione a Itaca, che costituisce il nucleo unico, stabile e nettamente definito, in cui soltanto può sanarsi la lacerazione prodotta dalla partenza. Al centro del mondo geografico ed emotivo di Ulisse, al centro della sua identità, c'è insomma Itaca; e ciò che è lontano da essa è periferia remota, dove si può andare ma solo per farne poi ritorno. Il viaggio di Ulisse non può che essere un viaggio "classico", di tipo circolare. E infatti Ulisse fa a un siffatto centro il suo secondo ritorno, che perciò, questa volta, in assenza di imposizioni a partire decretate dagli dei, assume il carattere di un ritorno definitivo: «Ed il timone al focolar sospese / in Itaca l'Eroe navigatore»; «ché più non gli era alcuno error marino / dal fato ingiunto e alcuno error terrestre» (V, 3-4).

Questo atto di Ulisse di appendere il timone, che come s'è accennato è posto nella posizione fortissima addirittura sia dell'*incipit* del poema sia dell'*explicit* del secondo canto, ha almeno un duplice senso.

Da un lato, esso recupera quella che nell'antichità era una pratica consuetudinaria, avente lo scopo di conservare in buono stato di efficienza le navi durante l'inattività invernale, salvaguardandone la carenatura dalla muffa e proteggendo in casa non il solo timone ma il sartame e le altre parti amovibili (remi, timone, vele, corde). Sono queste le operazioni consigliate da Esiodo per le navi durante l'inverno, in modo che esse possano trovarsi già pronte per la ripresa della navigazione in estate o in primavera (ma per Esiodo quest'ultima è una scelta meno consigliabile di quella dell'estate). Il precetto è indicato nelle *Opere e i giorni*, che costituiscono un referente fondamentale per la prima parte del poema pascoliano; con implicazioni che sono state ben messe in evidenza dall'analisi di Giorgio Bàrberi Squarotti soprattutto per quel che riguarda il significato di una opposizione, in questa prima parte dell'*Ultimo viaggio*, fra un mondo agricolo, teso al tranquillo benessere, quale è diventato, come in Tennyson,

quello di Itaca sotto la pacifica guida di Telemaco, e il mondo epico, con i suoi grandi valori eroici, ancora incarnato da Ulisse e dalla poesia legata alla sua figura.¹⁸ Da questa divaricazione fra i due mondi sarebbe scaturita l'avventura dell'ultimo viaggio come esigenza di Ulisse di inverare il proprio destino epico, di verificare la validità degli antichi valori eroici, ripercorrendo luoghi e rivivendo situazioni che parevano ormai definitivamente consegnate al passato.

Ma converrà riportare il passaggio di Esiodo:

Se ti viene il desiderio della perigliosa navigazione, bada! Quando le Pleiadi fuggono nel tenebroso mare l'impeto del possente Orione, infuriano i soffi di tutti i venti. Non tenere allora le tue navi nel fosco oceano, ma ricordati di lavorare la terra e fa' quel che ti ho detto. Trarrai la nave al lido ponendovi intorno pietre, le quali reggano salde al soffiare degli umidi venti, e ne toglierai il cavicchio affinché la pioggia mandata da Zeus non imputridisca la nave. Riponi ordinatamente in casa tutti gli attrezzi, e appendi il timone ben costruito al focolare: e tu attendi il tempo opportuno per navigare, finché esso giunga.¹⁹

Come vedremo, anche nei confronti di questo testo, e proprio attraverso il suo puntuale recupero, Pascoli attua però una deviazione che risemantizza i suoi motivi di fondo. Senza questa rifunzionalizzazione del brano di Esiodo per veicolare un significato diverso, l'atto di appendere il timone al focolare significherebbe abbastanza chiaramente la volontà di Ulisse di voler riprendere la navigazione una volta passato l'inverno;²⁰ cosa che invece, a questa altezza del poemetto pascoliano, Ulisse non sembra in alcun modo intenzionato a fare. Infatti non c'è niente nel testo di Pascoli che potrebbe far pensare a un atto meramente utilitaristico per salvaguardare il timone in vista di una successiva utilizzazione, come invece era in Esiodo. Sarebbe necessario vedere in questa assenza di indizi il segno di una volontà nascosta del personaggio, una sua mistificazione che gli fa solo *fingere* di essere tornato per sempre. Tutto sarebbe stato deciso da Ulisse *ab origine* , mentre invece il personaggio pascoliano, pur immerso nel suo

¹⁸ Cfr. G. BÄRBERI SQUAROTTI, *Esiodo nei Conviviali*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 37-52.

¹⁹ ESIODO, *Le opere e i giorni*, 618-630 (traduzione di L. Magugliani).

²⁰ Così infatti annota questo passaggio pascoliano E. PIRAS-RÜEGG: «Qui la reminiscenza esiodica allude, in modo molto coperto, alla nuova partenza di Ulisse (cfr. VIII, 21), mentre, apparentemente, l'eroe si prepara unicamente alla vita casalinga e all'attesa della morte» (*Giovanni Pascoli. L'ultimo viaggio*, cit., p. 65, n. 1-2).

tempo immobile, mostra di essere investito da un processo di cambiamento, mostra di subire un'evoluzione nella sua situazione sentimentale così come nelle sue determinazioni. L'esigenza di ripartire, assente all'inizio della narrazione, matura in Ulisse solo nel corso del lunghissimo inverno trascorso a Itaca.

Rispetto all'idea che il timone appeso al focolare alluda alla determinazione di una non remota partenza e che Ulisse abbia solo voluto celare questa sua intenzione, vorrei sottolineare che nei primi canti dell'*Ultimo viaggio* mancano proprio i riferimenti a quelle ambiguità della mente, a quella doppiezza, a quella capacità di inganno, la cui presenza invece sarebbe stata naturale anche perché quelle caratteristiche appartengono alla tradizionale immagine di Ulisse. Queste invece emergono con forza nel testo pascoliano solo in seguito, quando il vecchio eroe decide infine di ripartire trasformandosi ancora una volta nell'antico navigatore ed anche, evidentemente, nell'antico tessitore di inganni. Non a caso, in tutto un poema in cui gli appellativi omerici sono onnipresenti, è soltanto nel canto VIII, *Le rondini*, il canto dell'ultimo distacco dalla casa, che si concentrano i tradizionali epiteti di Ulisse legati al motivo della sua astuzia: «Ma non moveva il molto accorto al mare, / subito»; «così parlava il tessitor d'inganni»; «deviò volgendo / l'astuto viso» (VIII, 23-24, 31, 33-34).

Nell'*Ultimo viaggio* il timone «del timoniere, che volgea la barra / verso un approdo, e tedio avea dell'acqua» (III, 28-29), resterà appeso al focolare per ben nove anni: Ulisse è tornato per non partire più.

Da un altro lato, e siamo dunque al secondo – e prevalente – versante di senso, l'operazione di appendere il timone al focolare assume nel poema di Pascoli il significato di un atto anche rituale, che sancisce proprio il carattere definitivo di questo secondo ritorno, la definitiva rinuncia alla partenza, al distacco da Itaca e da Penelope, l'abbandono della tensione verso la navigazione e verso il mare da parte dell'*Eroe navigatore*.

Esso tien dietro all'altro atto rituale (questo sì esclusivamente rituale) compiuto da Ulisse: quello di piantare il remo nel suolo del remoto paese indicato da Tiresia. Si tratta di un atto votivo che deriva dalla profezia fatta nella *nekyia* dell'*Odisea*, e che proprio nella *nekyia* omerica ha un corrispettivo nel rito funebre richiesto pochi versi prima dall'ombra di Elpenore, il cui corpo era rimasto insepolto nell'isola di Circe. Elpenore supplica infatti Ulisse di tornare nell'isola e di dargli sepoltura in un tumulo sul quale dovrà piantare il suo remo: «Ma bruciami insieme con le mie armi, e innalzami un tumulo sulla riva del mare: tumulo, sì, di un uomo infelice, e anche di posteri ne abbiano notizia. Esaudisci questi miei desideri e

pianta sul sepolcro un remo, quello con cui da vivo vogavo quando ero insieme ai miei compagni» (*Odissea*. XI, 74-78). Pascoli nel poema dà a questo atto, compiuto nella terra che non conosce il mare, il significato di una consacrazione, con cui Ulisse sancisce la definitiva rinuncia alla navigazione, la morte di sé in quanto navigante; come fra l'altro l'*Eroe* dichiara all'*uomo terrestre* quando afferma la propria volontà di piantare il remo *nella compatta aridità del suolo*: «Un fine ha tutto» (I, 36).

È significativo che quando l'Ulisse pascoliano parlerà ai compagni col linguaggio dell'interiorità, esponendo le ragioni del *cuore* che lo spingono a ripartire, fra gli *adùnata* addotti alluderà proprio al rito del remo confitto che mette radici e cessa di essere remo: «Tornare ei volle: terminar non vuole. Si desse, giunti alla lor selva, ai remi / barbàre in terra e verzicare abeti! / Ma no!» (XII, 17-20).²¹ Che è una presa di distanza dal vecchio sé, che aveva cercato di fissare le radici in Itaca ubbidendo alle indicazioni di Tiresia; ed è l'emergere alla coscienza di un nuovo sé che, seguendo l'impulso del *cuore* verso la navigazione, come dice ai compagni, ricuce il legame con l'ancor più antico sé come *eroe* e come *navigatore*. E non è un caso che solo a questo punto di consapevolezza del nuovo sé, viene interrotto e negato quel processo di identificazione fra l'Ulisse pascoliano e il remo piantato, che aveva raggiunto il culmine al canto V. Un canto significativamente intitolato appunto *Il remo confitto*, mentre invece esso ha come oggetto non il rito del remo, narrato al canto II, ma la vita di Ulisse nella notte immobile di Itaca. Nel canto V infatti Ulisse e il remo vengono identificati: entrambi sono fuori dal mare; entrambi sono vecchi (*vecchio remo / grigio capo*); entrambi sono soli (*vivea solingo / nella valle solitaria*); entrambi sono scossi da un tremito; entrambi sono *ala* innaturalmente immobilizzata nella *gleba*:

E il Laertiade ora vivea solingo
fuori del mare, come il vecchio remo
scabro di salsa gromma, che piantato
lungi avea dalle salse aure nel suolo,
e strettolo, ala, tra le glebe gravi.
E il grigio capo dell'Eroe tremava,
avanti al mormorare della fiamma,
come là, nella valle solitaria
quel remo al soffio della tramontana (V, 35-43).

²¹ Sul linguaggio dell'interiorità, cfr. A. TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Bologna, Patron, 2006, pp. 98-140.

Ma al carattere rituale dell'atto di appendere il timone rinvia anche un particolare aspetto dell'utilizzazione della fonte esiodea nel testo pascoliano. In esso le diverse operazioni indicate tutte insieme da Esiodo per la salvaguardia invernale della nave vengono invece distribuite in luoghi diversi ripartendole fra Ulisse e i suoi compagni (XI, 5-39) con attribuzioni allusivamente funzionali; operazioni che invece, ancora una volta tutte insieme come in Esiodo, erano state richiamate dal canto delle *gru nocchiere*.²² La funzione pratica delle operazioni invernali per la nave viene assorbita nel rapporto simbolico-funzionale fra personaggi ed elementi della nave: l'eroe destinato a guidare i compagni conserva solo il timone da cui è indirizzata la nave; ma non si occupa dei remi, del sartame, delle pietre, della pece, di cui invece si occupano i compagni.

Ma è soprattutto dal piano formale che emerge il senso di un atto rituale nel gesto di appendere il timone; un atto rituale che sancisce come la stagione dei viaggi si sia definitivamente compiuta per l'Ulisse pascoliano, dopo essere tornato per la seconda volta ad Itaca. Non è solo la scelta pascoliana di porre questo atto in posizione incipitaria, ma anche la ripetuta iterazione di quest'atto iniziale; una prima volta sempre in posizione forte, in chiusura del canto col quale si chiude il viaggio nella terra detta da Tiresia («Dove il timone al focolar sospese»; II, 48). E poi, altre due volte nel canto delle gru: «Sospendi al fumo ora il timone» (III, 3 e 13).

Il carattere irrevocabile della rinuncia a ripartire nella prima parte del poema è infine indicato esplicitamente dal canto delle *gru nocchiere*, che per ben nove anni non solo invitano l'eroe a sospendere il timone al focolare ma lo esortano anche al sonno e all'oblio, oltre che alle altre operazioni per lo sverno della nave: «Sospendi al fumo ora il timone, e dormi» (III, 3); «Sospendi al fumo ora il timone, [...] e dormi» (III, 12 e 14); «Dicean – Dormi – al nocchiero – Ara – al villano, / di su le nubi, le raminghe gru» (IV, 1-2); «E per nove anni ogni anno udì la voce, / di su le nubi, delle gru raminghe / che diceano – Ara – che diceano – Dormi» (VI, 1-3).

E il desiderio dell'oblio attraversa tutti i canti dell'*Ultimo viaggio*, almeno fino al canto VII *La zattera*; che sono appunto i canti della rinuncia alla dimensione epica: al convito e alla poesia, altre che al viaggio e alla navigazione. Una rinuncia che vorrebbe essere definitiva, avvolgendo il passato eroico nella dimenticanza simboleggiata dal fiore del loto: «[...] il vecchio / più non bramava terghi di giovenco, / né coscie gonfie d'adipe, di verro; /

²² «Sospendi al fumo ora il timone, e in casa / tieni all'asciutto i canapi ritorti, / ogni arma, ogni ala della nave, e dormi» (III, 12-14).

amava, invano, la floril vivanda, / il dolce loto, cui chi mangia, è pago, / né altro chiede che brucar del loto» (V, 25-30). *E il Laertiade ora vivea solingo / fuori del mare*: sembra una scelta di vita ormai definitiva. Ma quell'*invano* che rallenta il ritmo del v. 28 e introduce il motivo dell'impossibilità di raggiungere il completo oblio, introduce anche l'idea dell'impossibilità per Ulisse di sentirsi pienamente appagato dalla sua nuova condizione e viverla con completa, totalizzante adesione. Egli dovrà invece cercare di conciliare il proprio presente di domestica stanzialità col proprio passato eroico di erranza; operazione che gli si rivelerà invece impossibile.

Solo al momento di ripartire, dopo che la decisione è finalmente emersa con chiarezza alla coscienza e si è trasformata in azione, Ulisse potrà dichiarare ai compagni, in qualche modo reinterprestando, a posteriori, i nove anni del soggiorno a Itaca:

Compagni, udite ciò che il cuor mi chiede
 sin da quando ritornai per sempre.
 Per sempre? Chiese, e, No, rispose il cuore.
 Tornare, ei volle: terminar, non vuole.
 Si desse, giunti alla lor selva, ai remi
 barbàre in terra e verzicare abeti!
 Ma no! (XII, 14-20).

I nove anni in cui Ulisse resta nella sua casa, quelli che occupano i canti dal III al VII, sono immersi in un tempo immobile. Non c'è in questi versi il tempo circolare del mito e del sacro. Né c'è lo scorrere lineare del tempo lungo la direttrice del presente che via via si fa passato. C'è il tempo immobile dell'attesa della morte, non quello della storia o quello del divino.²³ E, a contrastare il senso di quell'attesa e a scandire in qualche modo un divenire pur entro quel tempo immobile, è solo l'affiorare di brandelli dei ricordi legati a quell'eroica erranza passata, da cui però Ulisse, desideroso del fiore del loto, si sarebbe ormai voluto scindere con l'atto di appendere il timone al focolare. Ma quest'atto rituale non allontana il passato fissandolo una volta per tutte dietro le spalle dell'eroe. Si annulla questa ferma intenzione di creare discontinuità fra passato e presente, così come il passato non può essere affidato all'oblio.

Nell'assenza della linea naturale di un presente che si fa passato, presso il focolare di Itaca emerge la linea di un passato che si fa presente attraverso

²³ Cfr. M. PAZZAGLIA, *Alcune proposte per l'esegesi dei Poemi Conviviali*, «Rivista pascoliana», 2004, 16, pp. 115-135 (in particolare, pp. 125-126).

la memoria e che, con i suoi flussi discontinui, scompagina l'immobilità del presente.

Nel tempo immobile che si aggruma presso il focolare *dell'eccelsa casa* di Itaca, i nove anni sono solo un unico lunghissimo inverno, una immobile bolla di stasi. La ripresa primaverile della navigazione, che reintrodurrebbe il tempo ciclico delle stagioni, appare come un miraggio lontano,²⁴ mentre solo i lavori dei campi appaiono continuamente evocati sullo sfondo, ma si tratta, appunto, di lavori che sono propri dell'autunno e dell'inverno anche nei versi di Esiodo ai quali Pascoli continua a guardare. Autunnale è il canto delle *gru nocchiere* così come quello delle *gru guerriere* che annunziano l'inverno e invitano all'aratura: «Arare il campo, non il mare, è tempo» (IV, 15).²⁵ Invernale è l'atmosfera in cui è avvolta la casa di Ulisse: «E per nove anni al focolar sedeva, / di sua casa, l'Eroe navigatore» (V, 1-2); «E gli dicea la veneranda moglie: / "Divo Ulisse, mi sembra oggi quel giorno / ch'io ti rividi [...]. Stanco eri di mare, / [...] come ora. Muto io ti vedeva al lume / del focolare, fissi gli occhi in giù". / Fissi in giù gli occhi, presso la colonna, / egli taceva [...]. E qualche foglia d'ellera sul ciocco / secco crocchiava, e d'uno stizzo il vento / usciva fischiando» (VII, 2-13).

Questo ininterrotto inverno si consuma in un'immutabile attesa che arrivi dal mare quella morte dolce profetizzata da Tiresia; ma non si consuma però con l'animo dell'eroe inattivo e pacificato. L'immobile inverno di Itaca, se non è scandito dallo scorrere lineare del tempo in un susseguirsi di eventi, subisce però le variazioni dal movimento della memoria di Ulisse.²⁶ Il passato ormai lontano del primo *nostos* ritorna a tratti attuale in questo inverno e suscita le condizioni da cui nasce il nuovo, ultimo viaggio/ritorno di Ulisse. Non è la noia della vita domestica, né l'ansia di conoscere e di esplorare il nuovo o l'altro, non è l'irrequietezza intellettuale

²⁴ «Sessanta giorni dopo volto il sole, / quando ritorni il condottor del carro, / allor dolce è la brezza, il mare è calmo, / brilla Boote a sera, e sul mattino / tornata già la rondine cinguetta, / che il mare è calmo e che dolce è la brezza. / La brezza chiama a sé la vela, il mare / chiama a sé il remo; e resta qua canoro / il cuculo a parlare al vignaiolo» (IV, 18-26).

²⁵ Sul motivo del canto delle gru, come su altri motivi interni alla cornice ulissica nell'*Ultimo viaggio* ma anche in altri testi, e sul riuso dei classici da parte di Pascoli, cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Aspetti del classicismo pascoliano*, «Critica letteraria», XXXIV, 2005, 131, pp. 259-277 (in particolare, pp. 266-269).

²⁶ Ho usato in senso molto generico i termini relativi alla memoria. Sarebbe però interessante mettere a fuoco, nell'*Ultimo viaggio*, il nesso fra memoria e ricordo, aristotelicamente inteso come rievocazione che si attiva durante il ripensamento del vissuto affidato alla memoria.

ciò che, come in Dante, Tennyson e Graf, genera la nuova partenza e che la indirizza verso una meta nuova o verso l'ignoto. L'Ulisse pascoliano parte verso il già noto, il già sperimentato, verso il ritorno a mete già raggiunte e dalle quali a suo tempo si era allontanato con determinazione, tenacia, astuzia, intelligenza per non smarrire la propria identità originaria che aveva in Itaca il suo centro. Pur nell'intenso dialogo con essa, nella ripresa di motivi e di immagini, la distanza del testo di Pascoli dalla tradizione dell'erranza di Ulisse è nettamente avvertibile.

Ritornare dal ritorno

Da più parti è stato giustamente sottolineato che col canto XIII ha inizio un viaggio verso il noto, comunque pur sempre misterioso, lungo una rotta che unisce luoghi già toccati nel corso dell'erranza del primo *nostos*, quello cantato da Omero.²⁷ Ma il fatto che col nuovo viaggio l'eroe vuole tornare proprio nei luoghi che ha già visitato, non basterebbe a considerare tale percorso come un viaggio di ritorno, un nuovo *nostos*.

Il viaggio alla volta di una meta già raggiunta è semplicemente un nuovo viaggio verso luoghi noti. Non è solo nel dato fattuale del raggiungimento di una meta già toccata l'elemento essenziale e specifico che definisce il viaggio di ritorno. Questo consiste invece in un dato interiore, nella tensione che, in ogni viaggio *classico*, di tipo circolare, in cui si parte ma per tornare a casa, spinge al ritorno verso un luogo avvertito come centro esistenziale. Il viaggio classico infatti si consuma sempre fra una separazione e un ricongiungimento; fra un distacco e un rientro che normalmente si compie nell'originario ambiente domestico. In questo tipo di viaggio, il ritorno sana la lacerazione della partenza e genera un consolidamento e ampliamento della coscienza della propria identità e della propria appartenenza. In chi ritorna al proprio punto di partenza, il "principio di trasformazione" sotteso al viaggiare ha agito in direzione non dissolutiva della vecchia identità; come invece avviene nella *Wanderung* romantica, nel viaggio, non circolare ma lineare, che non sfocia nel ritorno. Nel viaggio classico prevale insomma l'esigenza asseverativa delle strutture identitarie che è solo il ritorno a poter soddisfare pienamente.²⁸

²⁷ «Non è un "ultimo viaggio" verso l'ignoto, come nel canto dantesco e in Tennyson, ma un ritorno nel già noto, che tuttavia conserva sino alla fine il suo mistero» (C. CHIUMMO, *Il silenzio delle sirene*, in *I Poemi Conviviali di Giovanni Pascoli*, a cura di M. Pazzaglia, cit., p. 74; ma cfr. pp. 71-83).

²⁸ C. MAGRIS, *L'infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, pp. VII-XXVIII.

Ma il ritorno dal viaggio *classico* non è semplicemente il recupero del punto di partenza, la sutura del distacco dagli ambienti consueti, creatosi con la partenza; non è solo il pacifico e tranquillizzante ristabilirsi di quell'unità originaria col proprio ambiente, che la partenza aveva lacerato. Il ritorno non è solo il coronamento del viaggio, come lo è il raggiungimento della meta; ma è la fine, la rinuncia al viaggio. Il ritorno è anche una dolorosa perdita, fino a presentarsi come un preannuncio di morte.

Esso perciò implica sempre una difficile conciliazione fra due condizioni contrastanti: l'esperienza dello spostamento deve integrarsi entro il recupero di una stanzialità iniziale, l'esperienza dell'alterità deve integrarsi con quella della quotidiana familiarità, quella dell'*altrove* con quella del *qui*.²⁹ E nel caso del nostro Ulisse, questo *altrove* e questo *qui* sono anche i luoghi-simbolo di ideali e modelli profondamente diversi: quelli del movimento e quelli della stanzialità, quelli eroici e quelli agricolo-pastorali.³⁰

Nell'*Ultimo viaggio* Pascoli fa riferimento a un viaggio che parte da una condizione molto particolare, in cui si è realizzata come un'inversione della polarità della nostalgia: non tensione dolorosa verso il ritorno in patria, Itaca, quale era quella mostrata da Ulisse nell'*Odissea* nelle lacrime versate nell'isola di Calipso. Ma tensione dolorosa per il ritorno in un altrove, che però non è cercato più in quanto altrove bensì in quanto centro di esperienze rivelatesi ora come fondative per l'identità del viaggiatore. Alla base della pulsione che spinge l'eroe verso questo tipo di viaggio, i procedimenti identitari appaiono più complessi. Al centro unitario dell'identità, dato dalla comunità e dalla cultura di appartenenza, si sostituisce una pluralità di centri entro cui si distribuisce in forme non fisse, di volta in volta mutevoli, il senso soggettivo del *qui* e quello dell'*altrove*.

Il senso del *qui* e dell'*adesso* diventa plurale, si rifrange nel *lì* e nell'*allora*.

E per le fauci del camino
fuliginose, allo spirar de' venti
umidi, ardeano fisse le faville;
ardean, lievi sbraciando, le faville
sul putre dorso dei lebeti neri.
Su quelle intento si perdea con gli occhi

²⁹ Cf. V. DE CAPRIO, *Il racconto del ritorno nei viaggi d'Ancien Régime*, in *Questioni odepliche. Modelli e momenti del viaggio adriatico*, a cura di R. Ruggiero e G. Scianatico, Bari, Palomar, 2007, pp. 43-63.

³⁰ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Gli Inferi e il labirinto. Da Pascoli a Montale*, Bologna, Capelli, 1974, pp. 39-61.

avvezzi al cielo il corridor del mare.
 E distingueva nel sereno cielo
 le fuggitive Pleiadi e Boote
 tardi cadente e l'Orsa, anche nomata
 il carro, che lì sempre si rivolge,
 e sola è sempre del nocchier compagna (VI, 13-24).

Le mobili faville, che lievi *sbracciano*, diventano le *fisse* stelle del cielo ed aprono il ricordo di una notte stellata che a sua volta si trasforma nel ricordo di una silenziosa navigazione notturna: i compagni dormono e si sente solo sibilare il vento; mentre sibila il fuso di Penelope che reintroduce la dimensione del presente. Ma le corrispondenze sono più complesse di un gioco di allusioni fra passato ricordato e presente in atto. I versi 21-23, dedicati alle costellazioni («E distingueva nel sereno cielo / le fuggitive Pleiadi e Boote / tardi cadente e l'Orsa, anche nomata / il carro, che lì sempre rivolge»), sono una tessera omerica desunta dal racconto della navigazione sulla zattera con la quale Ulisse ha lasciato l'isola di Calipso per far ritorno a Itaca ormai col consenso di Giove, prima che il naufragio lo getti sull'isola dei Feaci: «mai sonno sugli occhi cadeva, fissi alle Pleiadi, fissi a Boote che tardi tramonta, e all'Orsa, che chiamano pure col nome di Carro e sempre si gira».³¹ Il *sogno* del passato, per usare termini pascoliani, introduce così una implicita allusione al ritorno. Essa si riverbera, esplicita, nelle parole di Penelope che aprono il canto VII,³² e più avanti si concretizza proprio nel ricordo della navigazione sulla zattera (che abbiamo visto essere preannunziata dai versi sulle faville-stelle), e della tempesta provocata da Nettuno.

Ma questo riverbero fra passato e presente ne mostra anche l'opposta connotazione emotiva, simbolicamente delineata nel movimento dello sguardo di Ulisse, in basso o in alto verso il cielo. Durante la navigazione del ricordo «egli era fisso in alto nelle stelle» (VI, 37); nel ricordo di Penelope, al suo ritorno a Itaca, egli sta presso il focolare, «fissi gli occhi in giù» (VII, 7); Ulisse, a sua volta, ha «fissi in giù gli occhi». Nel rapporto fra un passato in mari lontani e un presente nell'alta casa di Itaca, l'opposizione fra alto e basso, fra larghi orizzonti e restringimento dello sguardo, mostra che si è invertita la direzione della nostalgia. Se nei luoghi mitici del primo *nostos* l'ansia del ritorno era indirizzata a Itaca; ora, da Itaca,

³¹ *Odissea*, V, 272-274.

³² «Divo Odisseo, mi sembra oggi quel giorno / che ti rividi. Io ti sedea di contro, / qui, nel mio seggio. Stanco eri di mare, / eri, divo Odisseo, sazio di sangue! Come ora. Muto io ti vedeva al lume / del focolare, fissi gli occhi in giù» (VV, 2-7).

l'ansia del ritorno si indirizza verso quei luoghi mitici senza confini in cui si è costituita e consolidata l'identità di Ulisse come eroe. Per questo Ulisse non ascolta Penelope che parla, ma «il cuore / suo che squittiva come cane in sogno» (VII, 9-10).

La situazione sentimentale, per quel che riguarda il rapporto e l'integrazione fra passato e presente, fra memoria e situazione attuale, è la stessa sia nel *Ritorno*, sia nell'*Ultimo viaggio*. Nella prima, costruendo una situazione poetica nuova a partire dal tema omerico del non riconoscimento di Itaca da parte di Ulisse dopo che era stato depresso dai Feaci sulla riva della sua isola, Pascoli sviluppa il motivo dell'impossibilità di superare la barriera temporale che separa il passato dal presente. L'integrazione del ricordo nel presente è un'impresa non fattibile. L'isola di Itaca, in cui l'eroe navigatore è finalmente tornato dopo averla bramata per tanti anni, è un'altra isola, lontana nel tempo da quella da cui egli era partito e che è presente nel suo ricordo ed oggetto della sua nostalgia. E a sua volta l'Ulisse che torna non è l'Ulisse della partenza, così come diversa è la stessa coscienza di sé come re che parte e come eroe che torna.

Il ricordo non si fa strumento di conoscenza, e la memoria stessa appare un ostacolo a conoscere. Nell'*Ultimo viaggio* Ulisse non riesce, durante il soggiorno ad Itaca, ad integrare quello che egli è ora, nel presente di immobilità, con quello che egli è stato allora, durante il viaggio del suo primo eroico *nostos*. Il presente domestico sembra attutire il passato epico; ma questo rivela una enorme forza attrattiva, s'insinua nel presente e lo scompagina attraverso il ricordo. Il passato non appare cioè come un sedimento oscuro della memoria, ben distanziato e quindi integrabile nel presente, ma torna esso stesso a farsi presente per scompaginarne l'immobile compattezza fino a sostituirsi ad esso ed arrivare ad essere ripercorso e rivissuto. E Ulisse rivivrà il ricordo cercando, nell'iterazione dell'antico viaggio, dapprima un impossibile inveramento dei tramontati valori epici; poi sperando di conoscere in esso l'essenza delle cose e infine domandando di sapere il nucleo di fondo di tutto, la propria identità di uomo.

Dunque il tentativo di recuperare nel presente la propria passata dimensione eroica produce in Ulisse un risultato opposto: l'attenuarsi proprio dell'immagine dell'eroe e l'emergere dell'immagine dell'uomo, colto infine solo nella debolezza della sua vecchiaia e del nodo dei suoi irrisolti problemi esistenziali. Significativamente, man mano che il *nostos* finale avanza, Ulisse perderà gli attributi eroici e apparirà solo come uomo. Anche a una semplice scorsa del poema si nota, circa questo punto, una chiara linea di sviluppo. Dapprima si menziona l'*Eroe* accompagnandolo

da epiteti omerici che si rifanno all'immagine e alle imprese dell'*Odissea*: Eroe navigatore, Eroe molto vissuto, Eroe divino. Da V, 40 comincia a comparire la connotazione della vecchiezza, legata al riferimento al vecchio remo (*il grigio capo dell'eroe*); e da VIII (45-50) Ulisse diventa il *vecchio Eroe*. In vista delle Sirene il vecchio Eroe (XXIII, 5) si trasforma per un attimo di nuovo nel *divino Ulisse* (XXIII, 15), quasi un momentaneo ritorno del passato nel momento in cui egli scorge finalmente le due Sirene sulla riva del mare. Ma, mentre si rende evidente il silenzio delle Sirene, scompare la connotazione eroica e resta solo quella senile (XXIII, 29 e 41). Dopo il naufragio, abbiamo solo, per una prima volta, *Ulisse* (XXIV, 2), e poi, insistentemente ripetuto, *uomo* (XXIV, 29, 35, 49) accompagnato a volte dai segni della vecchiezza (*bianco capo*). *Ulisse* ritorna un'ultima volta in XXIV, 40, ormai ridotto però a fragile corpo, cadavere debole di un vecchio (morto, nudo, bianco e tremante).³³

Nell'inverno dei nove anni seguiti al secondo ritorno a Itaca, in un riverbero continuo di richiami, di echi, di allusioni, il passato di Ulisse, attraverso i nessi involontari che affiorano dal fondo della memoria, s'insinua entro la coscienza del presente e ne mina la compattezza fino a dissolverla. L'Ulisse pascoliano partirà per il suo ultimo *nostos* senza quella concreta preoccupazione per ciò che sta lasciando, presente invece nell'Ulisse di Tennyson. Sarà attento solo a non rompere il sonno profondo di Penelope e partirà senza sentire il legame del passato degli ultimi nove anni.

³³ «L'Eroe navigatore» (I, 1-2); «l'Eroe molto vissuto» (II, 1); «l'Eroe divino» (II, 30); «l'Eroe navigatore» (V, 2); «E il grigio capo dell'Eroe tremava» (V, 40); «e infine apparve avanti al mare azzurro / l'Eroe vegliardo col timone in collo / e la bipenne» (VIII, 45-47); «al vecchio Eroe rispose» (IX, 34); «il vecchio Eroe rispose» (IX, 43); «il vecchio Eroe rispose» (X, 24); «E il vecchio Aedo al vecchio Eroe rispose» (X, 43); «il vecchio Eroe rispose» (X, 53); «E il vecchio Aedo e il vecchio Eroe movendo» (XI, 1); «appena il vecchio Eroe comparve» (XII, 1); e continua ad usare sempre soltanto l'aggettivo *vecchio*. Qualora esso manchi, *Eroe* non è accompagnato da alcun aggettivo.

Quando Ulisse arriva da Calipso, invece, *Eroe* scompare dal testo. All'altezza di XXIII, 5, quando «il canto / non risonava delle due Sirene, / ancora, perché il prato era lontano» (XXIII, 2-4) Ulisse è ancora *il vecchio Eroe*; segue *il divino Ulisse* (XXIII, 15) che vede le Sirene alla punta dell'isola; e poi (XXIII, 29): «E *il vecchio* vide che le due Sirene» (XXIII, 29); «E *il vecchio* vide un grande mucchio d'ossa» (XXIII, 41). Dopo il naufragio: «E il mare azzurro che l'amò, più oltre / spinse *Ulisse*» (XXIV, 1-2); «da quando / *l'uomo che amavo*, rimandai sul mare / al suo dolore» (XXIV, 29-30); «Giaceva in terra, fuori / del mare, al piè della spelonca, *un uomo*, / [...] e il *bianco / capo* accennava [...]» (XXIV, 34-37); «e sopra *l'uomo* un tralcio / pendea» (XXIV, 398-399); «Era *Ulisse* [...] morto [...] nudo [...] *bianco e tremante*» (XXIV, 40, 41, 45, 47); «Ed ella avvolse *l'uomo* nella nube / dei suoi capelli» (XXIV, 49-50).

Ciò che nasce nel vecchio Eroe seduto con la moglie presso il focolare, non è la noia o la stanchezza, come in Tennyson. Entra invece in crisi proprio quel principio identitario, che era rimasto solido in tutti i viaggi già compiuti e che aveva alimentato la nostalgia e l'ansia del ritorno ad Itaca e aveva consentito di resistere alle suggestioni di identità nuove; a volte allettanti come quella dell'immortalità offerta da Calipso. E nella ripresa di un passo omerico, che fonde i motivi della nostalgia e del rifiuto dell'immortalità, sarà concentrata l'ultima immagine di Ulisse: «Nudo tornava chi rigò di pianto / le vesti eterne che la dea gli dava» (XXIV, 45-46).³⁴

Per cogliere questa crisi del principio identitario, non ha poca importanza che Ulisse si diriga verso le Sirene spinto da una volontà di sapere dal loro labbro «tutto quanto nella terra avviene» (XXI, 46).³⁵ Nel *De finibus* Cicerone aveva toccato il tema delle sirene in margine all'affermazione della forza che ha sull'uomo il desiderio di sapere: «Tantus est igitur innatus in nobis cognitionis amor et scientiae, ut nemo dubitare possit quin ad eas res hominum natura nullo emolumento invitata rapiatur».³⁶ E, dopo una varia esemplificazione di questo assunto, continuava commentando e traducendo Omero:

[Ut] mihi quidem Homerus huius modi quiddam vidisse videatur in iis, quae de Sirenum cantibus finxerit. Neque enim vocum suavitate videntur aut novitate quadam et varietate cantandi revocare eos solitae, qui praetervehebantur, sed quia multa se scire profitebantur, ut homines ad earum saxa discendi cupiditate adhaerescerent. Ita enim invitant Ulixem – nam verti, ut quaedam Homeri, sic istum ipsum locum – :

O decus Argolicum, quin puppim flectis, Ulixes,
auribus ut nostros possis agnoscere cantus!
Nam nemo haec umquam est transvectus caerulea cursu,
Quin prius adstiterit vocum dulcedine captus,
Post variis avido satiatus pectore musis
Doctior ad patrias lapsus pervenerit oras.
Nos grave certamen belliclademque tenemus,

³⁴ *Odissea*, VII, 255-260: Calipso «mi prendeva e mi ospitava con ogni premura e mi dava da mangiare e da bere e pensava di rendermi immortale e immune da vecchiezza per sempre. Ma non mi persuase mai sin in fondo al cuore. Così restavo là per sette anni ininterrottamente, e sempre bagnavo di lacrime le vesti [immortali, εἴματα ... ἄμβροτα] che lei, Calipso, mi dava».

³⁵ Cfr. anche il canto delle Sirene che liberamente traduce il testo omerico (XXI, 25-27).

³⁶ M. T. CICERONE, *De finibus*, V, 48.

Graecia quam Troiae divino numine vexit,
 omniaque e latis verum vestigia terris.
 Vidit Homerus probari fabulam non posse, si cantiunculis tantus irretitus
 vir teneretur; scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae
 cupido patria esse cariorem. Atque omnia quidem scire, cuiuscumque
 modi sint, cupere curiosorum, duci vero maiorum rerum contempla-
 tione ad cupiditatem scientiae summorum virorum est putandum.³⁷

Pascoli dunque si muove sulla scia di questa lettura ciceroniana del motivo omerico di Ulisse che brama di ascoltare il canto delle Sirene: esse non intonano semplici *cantiunculae*, ma comunicano il sapere e la conoscenza. È particolarmente rilevante il fatto che, traducendo nell'*ultimo viaggio* il brano omerico del canto delle Sirene tradotto anche da Cicerone, Pascoli ne sottolinea il carattere generale della portata omettendo il riferimento alla conoscenza, da parte delle Sirene, dell'epica e delle vicende della guerra di Troia. Nell'*Odissea* le Sirene cantavano: «Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia Argivi e Teucri patirono per volere dei numi; tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice».³⁸ In Pascoli cantano: «ché noi sappiamo tutto quanto avviene / sopra la terra dove è tanta gente!» (XXI, 26-27).

Per quella crisi del principio d'identità alla quale s'è accennato, giunto infine al loro scoglio, l'Ulisse pascoliano interroga le Sirene proprio sul fondo soggettivo e sul carattere reciproco dello sguardo identitario, che costituisce il mistero più oscuro, rimasto insoluto persino al fondo di tutta la conoscenza acquisita dall'eroe: «Son io! Son io, che torno per sapere! / Ché molto vidi, come voi vedete / me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo, / mi riguardò; mi domandò: Chi sono?» (XXIII, 35-38). E l'ultima angosciata domanda, al momento del naufragio, è ancora una volta articolata proprio sull'identità del sé del passato eroico e su quella del sé del presente:

«Solo mi resta un attimo. Vi prego!
 Ditemi almeno chi sono io! Chi ero!»
 E tra gli scogli si spezzò la nave (XXIII, 53-55).

È appunto sulla spinta di queste tensioni conoscitive ed esistenziali che il canto VIII, *Le rondini*, vede dunque Ulisse lasciare per sempre la casa coniugale e andare verso il mare, totalmente libero dai ricordi del passato

³⁷ *Ivi*, V, 49.

³⁸ *Odissea*, XII, 189-190.

più recente. Il lungo inverno della rinuncia e dell'attesa frustrata dell'oblio, senza lasciare traccia ha termine al decimo anno con l'arrivo di quella primavera, balenata, come una remota prospettiva, già nel canto delle gru ed ora finalmente annunciata dalle rondini:

E per nove anni egli aspettò la morte
che fuor del mare gli dovea soave
giungere: e sì, nel decimo, su l'alba,
giunsero a lui le rondini, dal mare (VIII, 1-4).

Nel dialogo con Femio, poi, nell'esigenza di recuperare una totalità in via di smarrirsi Ulisse delinea le ragioni di questa partenza, che dunque non è né improvvisa né è un atto messo in conto fin dall'inizio: «Sonno è la vita quando è già vissuta: / sonno; ché ciò che non è tutto, è nulla. / Io, desto alfine nella patria terra, / ero com'uomo che nella novella / alba sognò, né sa qual sogno, e pensa / che molto è dolce a ripensar qual era. / Or io mi voglio rituffar nel sonno, / s'io trovi in fondo dell'oblio quel sogno» (X, 31-38). Questo senso di una perdita ritorna, insieme con l'esigenza di conoscere ciò che si è perso, nelle parole di Ulisse ai compagni: «Io non so che lasciai, quando alla fune / diedi, lo stolto che pur fui, la scure; / [...] e vi ritorno. Io vedo / che ciò che feci è già minor del vero» (XII, 30-31 e 48-49). E gli antichi compagni nelle sue parole avvertono, già prima di partire, il ricordo dell'antico viaggio giovanile, che pur non potrebbe essere stato il loro viaggio: «Ed ecco a tutti colorirsi il cuore / dell'azzurro color di lontananza; / e vi scorsero l'ombra del Ciclope / e v'udirono il canto della Maga» (XIII, 1-4).

Il nuovo viaggio di Ulisse è dunque un ritorno (dice ai compagni: «E vi ritorno»; alle Sirene: «Son io! Son io, che torno»); ma non nel senso di una semplice rivisitazione dei luoghi del suo primo viaggio su cui è stato edificato l'epos e il mito. È invece, in senso pieno, un ritorno dal ritorno, come dice Ulisse nell'isola della capre rivolgendosi indirettamente al Ciclope:

[...] Egli implorò dal padre,
ch'io perdessi al ritorno i miei compagni,
e mai tornassi, e in nave d'altri, e tardi.
Or sappia che ho compagni e che ritorno
sopra nave ben mia dal mio ritorno (XVIII, 29-33).

Sono parole irridenti che naturalmente alludono alla preghiera del ciclope alla fine del libro IX dell'*Odissea*. Ma *ritorno dal ritorno* indica appunto

quello sdoppiamento o quello spostamento della polarità al quale ho accennato. Il centro che nel vecchio viaggio era stato Itaca (verso cui quindi si tornava) ora è anche nei luoghi in cui si è svolto il vecchio viaggio.

E il percorso si snoda lungo l'antica rotta, con approdi in cui nulla è però rimasto di quanto era apparso all'eroe giovane. I luoghi sono gli stessi del passato, con tutti i segni che ne consentono il riconoscimento, per così dire, esterno, geografico, topografico, territoriale: l'isola del ciclope, quella di Circe, lo scoglio delle sirene. Ma ora inesorabilmente sfugge ad Ulisse e non manda risposte quella presenza della dimensione mitica, di una realtà altra, quell'anima dei luoghi per dirla con James Hillman, che egli aveva potuto cogliere in essi durante il suo primo viaggio. Non c'è Circe, pur essendo Ulisse tornato proprio nella sua isola, non c'è il ciclope, le sirene tacciono su mucchi di cadaveri. Resta immutata e in trepida attesa la sola Calipso, da cui il cadavere di Ulisse sarà infine accolto. Annullato nell'abbraccio nascondente dei capelli della Nasconditrice, l'eroe non potrà ascoltare la risposta alle sue domande, che finalmente ora arriva. Ma non è il solo Ulisse che non può ascoltare le verità finalmente svelate. Nessun essere umano può udirla mentre rivela il mistero: «ed ululò sul flutto / sterile, dove non l'udia nessuno» (XXIV, 50-51).

Il motivo dantesco di Ulisse che muore intravedendo la montagna del Purgatorio, nel momento quindi in cui la realtà comincia a svelare la sua sostanza non apparente, ritorna in questa chiusa pascoliana con un Ulisse che muore avvolto dai capelli di una Nasconditrice che è anche inudibile Rivelatrice. E ululando il suo vero negativo su un mare deserto di uomini, Calipso viene a svolgere anche quella funzione che era stata propria delle Sirene ciceroniane, cui le Sirene pascoliane si erano invece sottratte col silenzio.

Tutti e tre i *nostoi* odissiaci in Pascoli si rivelano dunque essere dei ritorni negati perché non raggiungono il loro scopo: la tempesta impedisce alla nave di approdare a Itaca (*Il sonno di Ulisse*); una volta tornato in patria, Ulisse non può riconoscere la propria isola (*Il ritorno*); il ritorno a Itaca non produce l'appagamento, la fine dell'ansia e della nostalgia (*L'ultimo viaggio*).

Ma in quest'ultimo testo il motivo del ritorno negato si sviluppa ulteriormente. L'inappagamento del *nostos* genera non una nuova partenza, come per esempio in Tennyson; ma, con un'inversione di polarità della nostalgia, genera un nuovo *nostos*, indirizzato ora verso i luoghi del mito eroico alla ricerca di risposte che però non vengono date o sono date troppo tardi per essere udite.

TRADIZIONI REGIONALI DIALETTALI
NELLA CRITICA LETTERARIA DI ANTONIO PIROMALLI*

Gli interessi di Antonio Piromalli verso le manifestazioni letterarie dei dialetti sono stati particolarmente estesi nel tempo e nello spazio. A considerare la copiosa bibliografia, abbracciano un arco cronologico che va dal Seicento al Novecento, orientandosi in direzione delle differenti tradizioni linguistiche e letterarie regionali: da quella romanesca (con primi interventi sulla poesia di Giuseppe Gioachino Belli,¹ seguiti da un articolato profilo di Trilussa), a quella siciliana (lo studio di Giovanni Antonio Di Giacomo, detto Vannantò),² dalla tradizione romagnola (i saggi su Pietro Rossi e Giustiniano Villa, le escursioni nel mondo poetico di Aldo Spallicci e Tonino Guerra)³ a quella lucana (l'analisi, tra letteratura e antropologia, della poesia di Albino Pierro⁴ e l'ampio profilo storico sulla

* Il testo del saggio riproduce, con alcune modifiche e integrazioni, la relazione presentata al Convegno *Critica, poetica, politica in Antonio Piromalli* (Cosenza, Maropati, Reggio Calabria, 6-8 Novembre 2008).

¹ Cfr. *Belli e la realtà*, «Chiarezza», marzo-aprile 1964; *Romanticismo e realismo in Giuseppe Gioachino Belli*, in AA.VV., *Studi belliani nel centenario di G. G. Belli*, Roma, Colombo, 1965, pp. 363-386.

² Entrambi i profili critici, di Trilussa e di Vannantò, furono preparati nella prima metà degli anni Settanta; si possono ora leggere in *Letteratura italiana. Novecento. I contemporanei*, ideazione e direzione di G. Grana, vol. IV, Milano, Marzorati, 1979, pp. 3619-3641; 3817-3833.

³ Per l'autore del poemetto politico reazionario il *Ceccone* (edito la prima volta nel 1859), cfr. *Pietro Rossi poeta contadino*, in A. PIROMALLI, *Letteratura e cultura popolare*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 53-70; per il Villa, vd. G. VILLA, *Zirudèli. Poesie in dialetto romagnolo*, a cura di A. Piromalli e G. Bravetti, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1979; per Spallicci e Guerra, cfr. *La poesia dialettale in Romagna nel Novecento*, in A. PIROMALLI, *Utopia e realtà nelle letterature regionali*, Napoli, Esi, 1991, pp. 243-271.

⁴ Cfr. *Albino Pierro. Dialetto e Poesia*, Cassino, Editrice Garigliano, 1979.

figura di Gian Lorenzo Cardone, corredato di un'edizione, con commento, del *Te Deum de' Calabresi*, nonché di una ricca testimonianza di canti politici giacobini e sanfedisti),⁵ non tralasciando infine gli innumerevoli studi su autori e opere calabresi, da Domenico Piro a Giovanni Conia, Michele Pane, Michele De Marco, Vittorio Butera, Enotrio Pugliese, ecc.⁶ C'è anche da ricordare che i profili tracciati nel tempo dallo studioso andranno a integrare i panorami storico-letterari,⁷ con l'intento di caratterizzarli attraverso il riferimento ai «momenti pregnanti della cultura dialettale» considerati nella loro dialettica connessione con la storia della lingua e della letteratura in Italia.

Le ragioni di questi interessi così ampi – questi ultimi concretizzati in tanti volumi, edizioni di testi, antologie, ed infine interventi a Convegni⁸ dove lo studioso ha discusso questioni fortemente sentite, relative al rapporto tra letteratura dialettale e letteratura nazionale, tra culture locali e cultura nazionale, tra cultura popolare e cultura dotta – vanno ricercate in quella esigenza di *storicismo integrale* che egli collocò a fondamento di tutta la sua lunga attività di critico letterario. Tale tendenza critica gli permetteva di concepire la storia letteraria come storia delle idee strettamente correlata alla storia civile e politica, in accordo con quelle metodologie attraversate – lo storicismo critico e la critica marxista e sociologica – che si muovevano lungo la linea De Sanctis-Gramsci-Della Volpe.

In sintonia, ancora, con le posizioni emergenti dal dibattito antropo-

⁵ Cfr. A. PIROMALLI, *Letteratura illuministica e altri studi*, Cassino, Università degli Studi di Cassino, 1996, pp. 25-148.

⁶ Cfr. *Realismo linguistico di Donnu Pantu*, «Calabria sconosciuta», ottobre-dicembre 1997, pp. 33-35; *Giovanni Conia tra restaurazione e rinnovamento*, in AA.VV., *Cultura romantica e territorio nella Calabria dell'Ottocento*, a cura di P. Falco, Cosenza, Edizioni Periferia, 1987, pp. 43-60; M. PANE, *Le poesie*, a cura di G. Falcone e A. Piromalli, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1987; M. DE MARCO, *Tutto Ciardullo: le poesie, il teatro, la satira*, Loricca, Mide, 1984, 3 voll.; *Vittorio Butera*, «Calabria letteraria», ottobre-dicembre 1990, ma vd. ancora *Vittorio Butera e la cultura del mondo contadino*, «Il Corriere Calabrese», gennaio-marzo 1992, pp. 51-62; *La cultura popolare di Enotrio pittore e poeta dialettale*, in Id., *Utopia e realtà nelle letterature regionali*, cit., pp. 222-242.

⁷ Cfr. *La letteratura calabrese*, Cosenza, Pellegrini 1965; ma vd. l'edizione Napoli, Guida, 1977 (e poi Cosenza, Pellegrini, 1996); *Storia della letteratura italiana*, Cassino, Editrice Garigliano, 1994².

⁸ Si veda, tra i tanti, il contributo dal titolo *Letteratura dialettale e letteratura nazionale* presentato al Convegno *La letteratura dialettale in Italia dall'Unità ad oggi* tenutosi a Palermo dal 1° al 4 dicembre 1980, pubblicato nei volumi degli Atti a cura di P. Mazzamuto (Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, Palermo, 1984), pp. 85-99.

logico degli anni Sessanta e Settanta, orientate verso la rivendicazione dell'autonomia della cultura popolare e del suo carattere antagonistico nei confronti della cultura egemone,⁹ maturava la sua idea di una funzione alternativa della letteratura dialettale, accordata in maniera personale al disegno auspicato da Carlo Dionisotti di una storia letteraria policentrica. Da qui nasceva anche il suo distacco da alcune proposizioni della critica crociana sul rapporto tra lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: «a) il motivo che la letteratura dialettale prende a modello la letteratura nazionale; b) il motivo che l'anabasi dei dialetti dopo l'Unità costituisce elemento non di antitesi o di alternativa ma di unificazione, di perfetto accordo»;¹⁰ e, viceversa, l'adesione alla linea sostenuta da Gian Luigi Beccaria, che la storia della lingua letteraria italiana debba essere «rivisitata e disegnata a rovescio, rivoltando lo schema storiografico invalso in cui tutto tende all'unità nazionale e dove il vivacissimo regionalismo ha corso il rischio di esser prospettato come momento negativo, o rallentante».¹¹

Per ultimo, c'è da considerare che l'atteggiamento di difesa assunto nei confronti dei dialetti, e insieme delle culture e delle lingue minoritarie, che lo portava ad auspicare un loro recupero, non solo in ambito storico-letterario, era sostenuto da idee progressive, maturate negli anni post-resistenziali, verso il progetto della formazione di una lingua nazionale con l'apporto di tutte le lingue locali; ma, intorno agli anni Settanta, tali propositi, delusi dalla complessa evoluzione della situazione linguistica e culturale italiana, cominciavano ad essere percepiti come inesorabilmente travolti da quei processi di «omologazione consumistica» che interessavano in principal modo lo stato della cultura e della lingua delle classi subalterne.¹² Alla

⁹ Cfr. L. M. LOMBARDI SATRIANI, *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rimini, Guaraldi, 1974, poi Milano, Rizzoli, 1980.

¹⁰ Cfr. *Letteratura dialettale e letteratura nazionale*, cit., p. 86. Per i motivi della critica crociana, è evidente il riferimento al noto articolo *La letteratura dialettale riflessa, la sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, apparso in «La Critica», xxiv, 1926; poi in B. CROCE, *Uomini e cose della vecchia Italia*, prima serie, Bari, Laterza, 1927, pp. 222-234.

¹¹ Cfr. *Introduzione a Letteratura e dialetto*, a cura di G. L. Beccaria, Bologna, Zanichelli, 1975, p. 3.

¹² Per questi aspetti si rinvia alla Premessa fatta al volumetto (P. P. PASOLINI, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio, Napoli, Athena, 1976) che registra il colloquio tenuto a Lecce il 21 ottobre 1975 da Pier Paolo Pasolini con un gruppo di docenti e studenti, presentato come «ultimo vasto e organico intervento» dello scrittore prima della morte, sui nuovi termini della questione della lingua, sui temi dei dialetti e delle lingue minoritarie, la descolarizzazione, la condizione e il destino della cultura e della lingua delle classi subalterne. Per il problema invece delle lingue e delle culture minoritarie,

crisi d'identità linguistica e culturale della realtà italiana contemporanea, Piromalli contrapponeva la funzione (ovvero il valore morale) del dialetto, capace ancora di rappresentare «affetti e realtà [...] contro il livellamento linguistico – e non solo linguistico – del tempo nostro».¹³

Nelle indagini storico-letterarie, lo spessore e l'originalità del fenomeno della tradizione dialettale in Italia erano essenzialmente riconosciuti dallo studioso nella capacità di realismo di quella tradizione. Di questa categoria, così complessa quando la si applica agli studi di letteratura dialettale,¹⁴ Piromalli assumeva principalmente l'espressione del dato storico e documentario, testimoniata e filtrata attraverso le molteplici esperienze delle sconosciute realtà periferiche, meritevoli di essere portate alla luce per un'esigenza, come lui sosteneva, di verità. Nella prefazione all'edizione del 1977 della sua opera *La letteratura calabrese*, riflettendo sulla funzione del dialetto nella storia della cultura in Calabria, fin dalle sue prime manifestazioni letterarie nell'età di Tommaso Campanella, scriverà: «Critica è la letteratura dialettale, quasi sempre animata da una tensione verso la verità; nel dialetto è il desiderio di conoscere, sperimentare, confermare, di diversificarsi dalle forme ufficiali, è la proiezione di aspirazioni comuni, di moti repressi, di sogni proibiti, è la satira della tradizione, dell'autoritarismo» (p. 7). Senza dire poi che anche la letteratura dialettale si erge su specifiche convenzioni, su procedimenti retorici, come tutte le manifestazioni letterarie, tale da essere riconosciuta come «variante equipollente» della letteratura in lingua.¹⁵

Il periodo di più intensa attività, che lo vede anche maggiormente concentrato nella elaborazione di interessanti proposte d'approccio allo studio delle tradizioni dialettali regionali, nonché nella individuazione di testimonianze inedite, è quello compreso tra gli anni 1976-1984. Le proposte saranno portate avanti da Piromalli, in questo arco di tempo, lavorando da

vd. ancora A. PIROMALLI, *Inchiesta attuale sulle minoranze etniche e linguistiche in Calabria*, Cosenza, Brenner, 1981.

¹³ Cfr. *Letteratura dialettale e letteratura nazionale*, cit., p. 99.

¹⁴ Sul realismo nella letteratura dialettale, articolate considerazioni sono state fatte da Franco Brevini nell'Introduzione alla sua opera *La poesia dialettale in Italia. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano, Mondadori, 1999, 3 tomi.

¹⁵ Cfr. G. L. BECCARIA, *Introduzione a Letteratura e dialetto*, cit., p. 1; ma vd. ancora E. BONORA, *Il dibattito sulla letteratura dialettale dall'età veristica a oggi*, in AA.VV., *La letteratura dialettale in Italia*, cit., pp. 51-84; A. STUSSI, *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana: teoria e storia*, in AA.VV., *Lingua e dialetto nella tradizione letteraria italiana*, Atti del Convegno di Salerno 5-6 novembre 1993, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 3-28.

solo o in collaborazione con altri, anche attraverso operazioni editoriali (si pensi alla collana «Altracultura», diretta con Domenico Scafoglio presso la casa editrice D'Anna di Firenze), che mirano al recupero di un patrimonio culturale dialettale, spesso occultato dalla storiografia ufficiale. Sono infatti questi gli anni che lo vedono collaborare alla preparazione del volumetto sulla poesia dialettale di area meridionale fiorita all'indomani dell'Unità d'Italia, *L'identità minacciata*, pubblicato nel 1977, proprio in quella collana. Sono, però, anche gli anni della pubblicazione di raccolte antologiche della poesia di Nicola Giunta e di Pasquale Ceazzo;¹⁶ di un'edizione delle poesie in dialetto romagnolo del poeta artigiano Giustiniano Villa, *Zirudèli*;¹⁷ della cura dei poemetti satirico-osceni del calabrese Vincenzo Ammirà, *La Ngaghgia* e *La Rivigliade*, che seguiva l'edizione di un altro poemetto erotico dello scrittore, *La Ceceide* (1975),¹⁸ nonché della preparazione di alcuni saggi sul capolavoro dell'innografia giacobina napoletana, il *Te deum de' Calabresi*, e sulle origini e sulla formazione culturale di Gian Lorenzo Cardone.¹⁹

Il tema unificante di tante manifestazioni è da ricercarsi nel dialetto come strumento ora tragico ora parodico, ora l'una e l'altra cosa insieme, della protesta politica e della denuncia sociale. Vale la pena di sottolineare che si tratta di un rilevamento significativo per quegli anni, se si considera che nelle più vaste ricostruzioni fatte in tempi recenti del panorama della letteratura dialettale italiana, dal Rinascimento ad oggi, quel tema è stato riconosciuto come risuonante in tutto il grande «arco interregionale», pertanto assunto come uno degli elementi caratterizzanti la specificità di una tradizione, nel suo insieme da considerare unitaria, pur nelle divergenze dei rapporti tra centro e periferia.²⁰

¹⁶ Cfr. N. GIUNTA, *Poesie dialettali*, antologia a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio, Reggio Calabria, Edizioni Casa del libro, 1977; P. CREAZZO, *Antologia dialettale*, a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio (con la collaborazione di Giuseppe Falcone, Federico Creazzo, Luigi Carrera), Cosenza, Pellegrini, 1981.

¹⁷ Vedi sopra n. 3.

¹⁸ V. AMMIRÀ, *La Ceceide*, a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio, Napoli, Athena, 1975; V. AMMIRÀ, *La "Ngaghgia" e la "Rivigliade"*, a cura di A. Piromalli e D. Scafoglio, Cosenza, Brenner, 1979.

¹⁹ Cfr. *Letteratura illuministica e altri studi*, cit., *La vita di Gian Lorenzo Cardone* (pp. 25-41); *Significato di "Te Deum" e di "de' Calabresi" nell'inno di Gian Lorenzo Cardone. Datazione della prima parte dell'inno* (pp. 43-62); *Il "Te Deum de' Calabresi"* (pp. 63-77); *Il "Te deum de' Calabresi" del 1797. Autore Cardone Pittore e Poeta calabrese: Posto in musica da Paisiello*, Testo, traduzione in italiano, commento (pp. 79-111); *Rivoluzione e dialetto* (pp. 113-120); *Appendice di canti*, pp. 121-148.

²⁰ Cfr. H. W. HALLER, *La festa delle lingue. La letteratura dialettale in Italia*, Roma, Caroc-

Nell'Introduzione alla sezione antologica del volumetto *L'identità minacciata* è sviluppata dallo studioso un'attenta analisi delle ragioni storiche e dei risvolti antropologici di quella che fu, anche per il Meridione, «l'ultima grande stagione della letteratura dialettale italiana». L'operazione di rilettura della poesia dialettale postunitaria punta al netto superamento delle proposte interpretative in chiave esotico-idillica della cultura ufficiale postrisorgimentale, preoccupata di occultare il potenziale eversivo dei contenuti ideologici e storici di quella stagione – quali la rivendicazione delle terre demaniali, l'abolizione della tassa sul macinato, il rifiuto della leva, della carta moneta, della guerra imperialistica – per avanzare un'ipotesi interpretativa più complessa e problematica, che «muove da una visione più drammatica dei conflitti (di classe, politici) dell'Italia postunitaria» (p. 5).

Il risveglio della cultura dialettale nelle varie regioni italiane dopo l'Unità è testimonianza di uno scontro culturale e politico, perché diventa espressione della protesta delle classi subalterne del Mezzogiorno. Scrive Piromalli: «sono versi di contadini, artigiani, cittadini esclusi ed emarginati ad opera del riassetto ordine mentale e politico borghese, dalle possibilità di partecipare non da subalterni alla vita civile» (p. 18). Minacciate nella loro identità socio-culturale, attraverso la ripresa dei dialetti e il conseguente potenziamento delle culture locali, le classi subalterne meridionali lottano per la sopravvivenza culturale e antropologica: era questo il senso ancora che si attribuiva alla cifra dell'«alternativa» dialettale.

C'è da osservare, però, che le testimonianze letterarie, dialettali e popolari, portano, ora implicita ora esplicitamente delineata, una certa ambivalenza di contenuti ideologici: la protesta dialettale, esclusi alcuni momenti di estrema lucidità, non comporta una chiara consapevolezza

ci, 2002, pp. 24-25: «Nonostante la varietà intrinseca delle diverse tradizioni regionali, il tema politico-sociale attraversa gran parte della produzione in dialetto. La denuncia dell'ingiustizia sociale domina nell'opera dei milanesi Maggi e Porta, e spunta anche nei tableaux piccolo-borghesi del bolognese Lotto Lotti e nei ritratti della condizione dei poveri dei sardi Mannu e Murenu, dei romagnoli Villa e Zavattini, e ancora nei drammi di Viviani ambientati nei ghetti napoletani. La protesta sociale è forte nella poesia siciliana del Maura e del Tempio, e avvertibile nella produzione dei calabresi Donnu Pantu e Ammirà. Nell'ambito di questa tematica risuona alta la denuncia della corruzione e dell'ipocrisia della Chiesa, in un grande arco interregionale che muove dalla poesia satirica del piemontese Calvo per arrivare ai sonetti anticlericali del Belli, dalla commedia abruzzese di Anelli all'opera del poeta marchigiano Leopardi ai sonetti degli umbri Torelli e Dell'Uomo, mentre le voci dell'antifascismo si fanno sentire nella produzione del calabrese De Marco, dei romagnoli Baldassarri, Spallicci e Guerra, come anche in quella del milanese Tessa e del Firpo».

della necessità del rovesciamento dell'egemonia della nuova classe dominante, protagonista di una rivoluzione rimasta estranea ai problemi sociali ed economici delle plebi meridionali. Nell'area calabrese, per esempio, la polemica interclassista del sacerdote Antonio Martino,²¹ investendo le nuove misure (politiche, burocratiche, finanziarie) della classe dirigente, coincide con la protesta dei contadini «traditi» nella divisione dei beni demaniali. Nel sogno utopico del poeta di un'arcaica quanto impossibile società comunitaria e tribale – «di Saturnu lu gran regnu» – riemergono millenarie attese palinogenetiche. L'immediatezza espressiva della poesia di Mastro Bruno Pelaggi, lo scalpellino semicolto di Serra San Bruno, documenta in termini violenti la rabbia di classe degli artigiani meridionali rovinati dallo sviluppo capitalistico dell'Italia savoiarda; ma anche in Mastro Bruno il conflitto è vissuto nei termini di una visione dicotomica della società – ricchi e poveri –, espressione di una concezione popolare della stratificazione sociale.

Nell'area siciliana vengono scoperti versi che si prestano ad essere letti in chiave più lucidamente rivoluzionaria. Il canto di Anonimo, diffuso durante la rivolta di Palermo del 1866, *Oh chi m'abbinni l'aria*, dopo il lamento della Sicilia per i disagi provocati dal matrimonio unitario (il fiscalismo, la leva, la cartamoneta), lancia un esplicito invito alle masse a lottare contro la classe dirigente, denunciandone il gioco di potere: «Li regòdinu a tavula, / lu cori so è cuntenti / a zicchinetta jòcanu / lu sangu di li genti (...) Sentu friscura d'ariu, / lu celu è picurinu; / nca cc'è spiranza, populi, / la burrasca è vicinu!».

L'adesione a temi e valori civili e culturali delle classi subalterne veniva ricercata, nello stesso tempo, anche in quei poeti che, pur essendo di formazione colta, con le loro sperimentazioni dialettali avevano stabilito significativi raccordi con la cultura popolare. Paradigmatica in tal senso è la riproposta dei poemetti di Vincenzo Ammirà (1821-1898), la *Ceceide*, la *Ngagghia* e la *Rivigliade*, il trittico dal contenuto osceno che fa risaltare nella maschera grottesca del dialetto di Monteleone la satira del potere e delle convenzioni auliche, unitamente al trionfo di un'ideologia anarcoide che attraverso la parodia tenta di rovesciare i valori etico-estetici e (culturali) dominanti.²²

²¹ Su Antonino Martino si rinvia ancora al saggio di A. PIROMALLI *La poesia in dialetto calabrese di Galatro di Antonio Martino*, «Confronto», settembre-ottobre 2001; poi in «Rogerius», gennaio-giugno, 2002, pp. 125-140.

²² A proposito del contenuto lubrico del poemetto *La Ceceide*, scritto da Ammirà nel 1848, Piromalli scrive: «Il poemetto è, nelle sue strutture espressive, manifestazione

Su questa linea del recupero di una tradizione dialettale con forti legami con la cultura popolare, rimasta esclusa dalle sistemazioni storiografiche del patrimonio regionale, si colloca l'antologia di testi in gran parte inediti, di Pasquale Creazzo (1875-1963) di Cinquefrondi, presentato da Piromalli come «il poeta del comunismo rivoluzionario»; «agitatore politico» che «percorre tutta la Piana (di Palmi) per organizzare la resistenza contro il blocco agrario e il fascismo, collaborando ai fogli socialisti, divulgando con manifesti, volantini, le linee di azione per diffondere il socialismo, guidando scioperi, proteste, raduni, celebrando le feste del lavoro e i caduti nella lotta».²³ L'interesse di Piromalli va verso quei componimenti scritti per essere recitati durante i comizi, in cui si denunciava la politica del fascismo in allegorie mostruose di insetti e parassiti. Cimici, pulci, zanzare, scarafaggi costituiscono un largo campo di deformazione umana nella poesia di Pasquale Creazzo: sono grandi metafore del potere onnivoro e dei suoi personaggi. Con la forza mimetica e gestuale del linguaggio dialettale, scrive Piromalli, si «indica espressionisticamente al popolo, in questi grandi cartoni, i metodi di lotta individuale ma anche collettiva e totale – che ripulisce l'aria- contro i fascisti e la loro nocività». La «precisione e l'oltranza energica della lingua» («Zzond'è mbuttu li mani e li scfazzu»), «iu fracchiandu cu lu bastuncinu: -Ttùppiti; -l'acconsài pe lu festinu») visualizzano la spinta all'azione, alla ribellione.²⁴

Nel canto di protesta *Lu zappaturi*, Piromalli sottolinea come la rappresentazione della società calabrese, divisa tra sfruttatori e sfruttati, passa attraverso cupe antitesi («lu mpernu è fattu pe li cafuni, / lu paradisu pe li riccuni. / Pe penitenza staju abbuzzuni / fin'a chi ca campu cu stu zappuni»), volte a canalizzare le attese di giustizia delle classi contadine verso concreti obiettivi politici, la lotta alla classe dei neoagrari attraverso la strada della rivolta. Piromalli annota inoltre come, in taluni componimenti

di un tipo di cultura popolare che, per la via dell'eros, consapevolmente si pone al di là della cultura aulica [...]. La ribellione erotica è il parallelo dell'impossibile rivolta sociale, diventa mezzo di liberazione dalle sovrastrutture letterarie del sistema tradizionale. Perciò non parleremmo di genere letterario realistico-borghese, borghese-popolare [...], quanto di espressione autentica di un mondo popolano e contadino della Calabria centrale, di un mondo rurale piccolo-paesano e pagano-cristiano che, rimuovendo stratificazioni di carattere sociale e culturale [...], si libera e si riconosce in un panismo sessuale terragno e carnale, forza vitale della natura, elemento essenziale di una esistenza non dotata di alcun privilegio ma anzi costretta e compressa» (*Vincenzo Ammirà, la "Ceceide" e la società del suo tempo*, in V. AMMIRÀ, *La Ceceide*, cit., pp. 20-21).

²³ Cfr. *Introduzione* a P. CREAZZO, *Antologia dialettale*, cit., p. 9.

²⁴ *Ivi*, p. 14.

del 'poeta rivoluzionario', lo scontro tende a tradursi nel linguaggio della tradizione religiosa dei contadini della Piana con la trasposizione sul piano politico dei miti religiosi popolari dei santi demiurghi, assunti a simboli della riscossa contadina: la lotta tra San Michele Arcangelo, protettore di Cinquefrondi, e il demonio incarna, infatti, nei versi di Creazzo, l'epopea trionfale del proletariato sulla borghesia.

Nel linguaggio rivoluzionario che interpreta le attese contadine di una palingenesi totale: «letta la zappa; pigghia lu giornali: / Avanti! Avant! dici, Oh ! zappaturi.../ La minditta arrivau (...) /ribigliuni.../ Nenti cchiù servi! – nenti cchiù patruni,/ Avanti è santa la rivoluzioni», il substrato dialettale di termini arcaici si arricchisce accogliendo il lessico appreso nelle sezioni e nelle assemblee di partito. Con questa nuova lingua volta ad allargare gli orizzonti conoscitivi e comunicativi di un dialetto arcaico, Creazzo trasmetteva al mondo contadino della Piana i principi della sua cultura rivoluzionaria. L'antologia dei testi ne consegnava per la prima volta la figura dalla fisionomia spiccata di poeta di opposizione al patrimonio regionale della letteratura dialettale, arricchendo nello stesso tempo di un capitolo nuovo la storia degli intellettuali periferici del Novecento italiano.

In sintonia con questa raccolta, per una certa omogeneità di materiali, ovvero di forme e di contenuti, e quasi parallelamente ad essa, Piromalli aveva ideato e curato, insieme a Grazia Bravetti, un'altra importante silloge (1978) che accoglieva le espressioni più significative dell'opera ancora di una singolare figura, il romagnolo Giustiniano Villa,²⁵ poeta cantastorie, vissuto tra l'Ottocento e il Novecento. La selezione operata dai curatori da un *corpus* poetico di fogli volanti – già consegnato alla tradizione vernacolare romagnola da un'edizione di Gianni Quondammatteo – copre l'intero arco dei generi trattati dal poeta semicolto, riprodotti di solito nella forma popolare della *zirudèla* (girondezza), con una prevalenza di dialoghi tra contadini e padroni, alternanti fra lingua e dialetto. Pensata per essere recitata nelle fiere e nei mercati, la poesia di Giustiniano Villa nasceva dalle lotte sociali e agrarie della Romagna, avente come sfondo circa cinquant'anni di storia, dalla presa di Roma alla fine della prima guerra mondiale.

Nel suo studio introduttivo, Piromalli ne ricostruisce le coordinate storico-culturali, connesse alla vita del mondo contadino riminese, nonché alla tradizione del canto orale di ispirazione sociale e politica, rintraccian-

²⁵ Vd. sopra n. 3.

do il valore profondo del dialetto nelle «espressioni ideologiche» che si manifestano in una poesia carica di «pensiero e di verità»: «Il suo dialetto (scrive) – un riminese misto della campagna, diverso da luogo a luogo – che poggia su frasi fatte, su blocchi linguistici, su un codice ristretto, ha la secchezza della necessità (sono degni di studio le cadenze, il ritmo, la sintassi con cui si esprimono i contadini e il padrone), si serve dello strumento paralinguistico, quello mimico, che ne riduce la qualità, ma ne accentua la logica e la verità».²⁶

La costante ricerca di testimonianze di una produzione dialettale in versi, avente valore poetico per la carica di pensiero e di emotività che contiene, costituisce ancora una delle ragioni da collocare al fondo di quegli studi, avviati nei primi anni Ottanta e conclusi nel decennio successivo (1996), sul *Te Deum de' Calabresi*,²⁷ l'inno giacobino che rappresenta il momento più alto, com'è ormai noto, di quella letteratura di propaganda e di protesta, che si sviluppa in lingua e in dialetto a Napoli durante la Repubblica del Novantanove e la reazione sanfedista. La lettura storica di questo autentico capolavoro («terribile e bellissimo» per Benedetto Croce) dell'innodia repubblicana sarà fatta da Piromalli sullo sfondo di quelle trasformazioni che investono gli ambienti letterari e intellettuali dell'illuminismo riformatore napoletano, nell'ultimo scorcio del Settecento, man mano che si attua al loro interno il passaggio da posizioni filomonarchiche e massoniche a quelle giacobine rivoluzionarie. La lettura avrà, inoltre, come scopo anche quello di entrare, con il proposito di dirimerle, in alcune questioni, sollevate da studi meridionali otto-novecenteschi intorno all'interpretazione dell'inno, concernenti la sua attribuzione, le origini dell'autore (non napoletane e nemmeno calabresi, ma lucane secondo le fonti storiche esibite dallo studioso), la datazione della prima parte del canto, la natura del dialetto, l'oscurità di alcuni luoghi del testo corrotti dalla tradizione.

Tra le tesi sostenute, tra l'altro, vorrei qui ricordare quella relativa alla proposta di spostare in avanti la data della prima parte dell'inno: non il 1787, da considerarsi un errore da attribuire probabilmente allo stesso Diomede Marinelli, l'autore del testimone manoscritto più importante che abbiamo del canto, bensì il 1797, data *irrinunciabile* per i documenti che si allegano a dare ragione, nell'interpretazione di Piromalli, al tema della protesta, e a meglio esplicitare quei riferimenti allusivi, contenuti nel canto, a situa-

²⁶ Cfr. *Il mondo umano e artistico di Giustiniano Villa*, in G. VILLA, *Zirudèli*, cit., pp. 27-28.

²⁷ Vd. sopra n. 5.

zioni, fatti e personaggi, di un periodo sicuramente della storia di Napoli successivo al 1787. Solo dopo quest'anno si crea nella capitale borbonica quel movimento di opposizione al governo monarchico orientato verso un radicalismo di tipo rivoluzionario e repubblicano, che può dare ragione ai contenuti allusivi della prima parte dell'inno di Cardone. In questi studi l'analisi storica è sorretta, dunque, da una certa attenzione verso quei problemi di natura esegetica e filologico-linguistica, che la lettura del testo del *Te Deum* solleva, e che lo studioso si sforza di risolvere.

I risultati più raffinati dell'attività critica di Piromalli di questi anni vanno ricercati nell'analisi della poesia di Albino Pierro, condotta lungo il doppio versante della produzione in lingua e in dialetto: dal primo esordio del poeta lucano con la raccolta *Liriche* del 1946 fino ai quattordici componimenti di *Com'agghi' 'fe'* del 1977. Tutto l'arco di un'esperienza poetica ancora in atto (Pierro morirà nel 1995), che aveva già attirato, per la qualità della scrittura e la tematica espressa, l'attenzione di critici letterari, di filologi e storici della lingua (come Contini, Folena, Mengaldo, Stussi), di etnologi e scrittori (come Ernesto De Martino, Carlo Levi). Il metodo riconosciuto a Piromalli, per questo suo studio sul poeta del dialetto di Tursi, *Albino Pierro. Dialetto e Poesia*, è sempre quello improntato a un «forte vigore storico», come dirà Mario Sansone in occasione della presentazione del volume fatta a Roma nel maggio del 1980, in quanto l'indagine qui diventa motivo ancora una volta di un'analisi della storia intesa come «storia della letteratura», ma anche «storia della società» e dei rapporti tra «società nazionale e comunità locale». ²⁸

Se la prima diramazione critica va verso la fenomenologia del mondo tursitano, indicando le radici psicologiche e antropologiche della poesia di Pierro nel paese lucano, isolato e arcaico, evocato con una inconsueta trasposizione lessicale (Tursi è il «sinolo protostorico» nel quale sono racchiusi i temi sofferti del mondo interiore del poeta), man mano che si procede nello scavo delle raccolte pierriane si fa anche emergere tutta la tensione morale del poeta contro la violenza dei tempi, forieri di una crisi che investe la civiltà contadina e innesca pericolosi processi omologanti, culturali e linguistici. La scelta del dialetto arcaico di Tursi, nel 1960 con la raccolta *'A terra d' 'u ricorde*, viene letta tutta alla luce di questa svolta epocale, come simbolo di resistenza e di appaesamento contro il rischio

²⁸ Cfr. M. SANSONE, *Pierro e la magia del dialetto*, in A. PIERRO, *Ci uéra turné*. Poesie nel dialetto di Tursi tradotte in italiano dall'autore, seguite da scritti di Nino Borsellino, Mario Sansone, Antonio Piromalli, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982, pp. 57-58.

della morte delle passioni e dell'umano nella società del consumismo degli anni Cinquanta in poi.

L'altra linea importante tracciata in questo saggio segue invece il «polimorfismo espressivo» e le trasformazioni del dialetto in un codice assoluto, con il quale il poeta tursitano tocca zone anche di alta tensione simbolica. Le principali costanti tematiche (l'infanzia paesana, l'espressionismo funerario e la dialettica morte-vita, l'amore, la follia) emergono con inedite folgorazioni da una trama di immagini sapientemente ricostruita, che avvolge ed illumina quel frammento di essere tragico che è Tursi («ghiommere nivre di paise / ca sta pirenne/ e parete nd'u fosse / nu morte accise»),²⁹ emblema di un paesaggio spirituale disegnato e arricchito attraverso il confronto che la poesia della 'lingua' tursitana, con i suoi straordinari atomi lessicali (*jaramme, piccicarelle, timpe*), stabilisce con il paesaggio naturale. Non di rado, in questa indagine sul dialetto e la poesia di Albino Pierro (ma non accade solo qui), la passione e la partecipazione emotiva del critico (come dire, il forte sentire di una forte mente) si sovrappongono alla scrittura del poeta, cosicché il linguaggio formale dell'analisi si trasforma in una scrittura di grande tensione lirica e drammatica.

A conclusione di questo itinerario, è facile ribadire come Piromalli non si riconoscesse nella categoria del 'critico letterario puro'; nello spirito del tempo, e della sua generazione, si sforzò di dare alla letteratura un senso nuovo, cercando di farne uno strumento di conoscenza capace di alimentare tensioni civili ed etiche. In tutto questo è anche leggibile una non trascurabile componente autobiografica, «locale-generazionale», da lui stesso, in qualche occasione, esplicitamente confessata,³⁰ attraverso la quale affiorano le sue radici di intellettuale del Sud che con spirito militante ha utilizzato la scrittura (sia essa storiografica, saggistica o poetica) come specchio della sua personalità, e delle sue convinzioni etico-politiche e storico-letterarie.

²⁹ Cfr. Albino Pierro, *Dialetto e Poesia*, cit., pp. 39-40.

³⁰ Si veda quanto Piromalli dichiara nel presentare il proprio metodo critico applicato all'analisi della poesia di Albino Pierro: «Questo mio studio su Pierro si inquadra in un metodo serrato intorno ad alcuni temi fondamentali – storicismo integrale, formazione degli intellettuali nel quadro del rapporto della società e della cultura, storicizzazione della geografia della cultura in diversi tempi e luoghi, rapporto tra culture locali e cultura nazionale, relazione fra dialetti e lingua – e sorretto da discipline sussidiarie (come il folklore, la sociologia, l'antropologia). Nel metodo si riflette, nel caso specifico, una componente autobiografica attraverso la quale ho ritrovato la mia contemporaneità locale-generazionale con Pierro, almeno fino a un certo punto» (Cfr. A. PIERRO, *Ci uèra turnè*, cit., p. 86).

MACRAMÈ

Studi sulla letteratura e le arti

a cura di

ROSA GIULIO, DONATO SALVATORE e ANNAMARIA SAPIENZA

Introduzione di Rosa Giulio, Donato Salvatore e Annamaria Sapienza, I volti di Medea da Euripide a Lars von Trier: mito letteratura cinema di Alberto Granese, Una proposta per Barthélemy d'Eych, pittore francese a Napoli al seguito di Renato d'Angiò di Donato Salvatore, L'Ariosto a Sibari con "La Cassaria" in versi di Pina Basile, Petrarchismo e antipetrarchismo nel "Canzoniere" di Paolo Pacello di Novella Niccodemi, Giovanni da Falgano, "Libro della altezza del dire" (Per l'edizione del volgarizzamento del "Peri ýpsous" di Ps. Longino) di Angelo Cardillo, Dalla traduzione al volgarizzamento: il caso di Giovanni da Falgano di Maria Catapano, Isabella Andreini, una "stella" ante litteram di Nunzia Soglia, Dal teatro cavoto alla farsa cavaiola: percorsi, forme e lingua di un genere di periferia di Rosa Troiano, Il "visibile narrare": la drammaturgia del vedere nella teatralità gesuitica di Domenico Cappelluti, Epica ed emblemata: figura e motto in un poema del Settecento di Rosa Giulio, Franz Schubert e la "Didone abbandonata" di Pietro Metastasio. La "Didone abbandonata" di Metastasio: la forza del mito e l'urgenza del moderno di Renato Ricco, Luigi Rossi e il pensiero visivo di Milena Montanile, Un melodramma nella Milano di Napoleone: "La congiura pisoniana" di Francesco Saverio Salfi di Loredana Castori, Liricità e asimmetria. Versificazione e forma musicale nel "Falstaff" di Boito e Verdi di Massimiliano Locanto, Lungo viaggio di Turandot di Emma Grimaldi, Le arti "nobilissime" nella poetica di Luigi Settembrini di Nunzia D'Antuono, "L'albergo" nell'officina poetica di Giovanni Pascoli di Ilaria Ponticelli, Laboratorio pascoliano: "Il poeta degli Iloti" di Aida Apostolico, Giovanni Pascoli, Pensieri di Renato Aymone, L'opera di Salvatore Di Giacomo: letteratura, teatro e musica di Antonia Lezza, Intuizione lirica e sguardo cromatico: Paul Klee - Aldo Palazzeschi di Maria Luisa Luciano, Viaggio nella Follia: l'"Enrico IV" (da Luigi Pirandello a Glauco Mari) di Carmela Citro, "Nella mia carne viva e con tutto lo strazio dell'anima", "L'altro figlio" e "La vita che ti diedi". Un'ipotesi diittologica per lo stilema della maternità in Luigi Pirandello di Antonio Biagio Fiasco, La cultura fotografica in Pirandello. Un percorso di lettura attraverso le "Novelle per un anno" di Raffaele Messina, "Grecità" e "Umanità" in Salvatore Quasimodo di Gabriella Carrano, Per una dialettica letteraria delle arti e dei mezzi di comunicazione. Gli spazi e le voci di Gadda di Gaetano Fimiani, "Il Signor Dudron" di Giorgio de Chirico: dall'immagine alla parola di Roberta Delli Priscoli, Letteratura e cinema negli anni Trenta: "Passaporto rosso" di Sebastiano Martelli, Italo Calvino e Vittore Carpaccio. «Il disegno dietro il disegno» di Epifanio Ajello, Teatro del testo e teatro dell'attore a Napoli negli anni Cinquanta di Annamaria Sapienza, Scritture verbali e messaggi visivi nella "civiltà dell'immagine": l'«Almanacco Letterario Bompiani 1963» di Antonia Marchianò, Ser Cecco e amico Faber. Tra poesia e musica, l'incontro virtuale di due spiriti liberi di Vincenzo Dente

Liguori editore

Interventi

PERCORSO METODOLOGICO DI LETTURA E DI SCRITTURA CRITICA SU UN TESTO POETICO

Si vuole esemplificare, con questo articolo, un approccio metodologico all'analisi e alla scrittura critica, proposto nei Corsi di "Letteratura italiana contemporanea" e di "Laboratorio di scrittura" nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Foggia.

L'itinerario si sviluppa in fasi successive di avvicinamento al testo poetico (in funzione della conclusiva scrittura critica) secondo una metodologia di indagine articolata su quattro piani: primo inquadramento, denotazione, connotazione, contestualizzazione storico-letteraria (rapporto tra l'intertestualità interna e quella esterna o extratestualità) e valutazione critica.

Non mi soffermerò sui primi due livelli riguardanti le operazioni preliminari, che pure sono indispensabili alla comprensione del testo, e del contesto della sua realizzazione. Nella parte iniziale esse sono relative al primo inquadramento, cioè all'individuazione biografica dell'autore, del periodo storico, della situazione e delle circostanze in cui si è realizzata l'opera, della corrente poetica, delle funzioni e degli scopi della comunicazione poetica, ed, inoltre della tipologia (poesia lirica, epica, realistica, ecc.) e del genere della composizione (schema metrico-ritmico: sonetto, ballata, versi liberi, ecc.). Nella seconda fase le operazioni si riferiscono al profilo denotativo (senso superficiale o primario), riguardante l'analisi e il riordinamento logico-sintattico, l'esplicitazione lessicale, le ipotesi circa l'argomento principale e i motivi parziali (e, per la poesia epico-narrativa, l'individuazione delle micro e macrosequenze, delle strutture narrative, del ruolo dei personaggi, secondo le indicazioni della narratologia¹), il riconoscimento della voce lirica (in prima o terza persona).

Mi fermerò poco, talmente è evidente la sua importanza, anche sulla quarta parte, quella in cui si esamina il testo poetico in rapporto al contesto storico-culturale-sociale-ideologico-filosofico-religioso-artistico, alla tradizione letteraria, alle correnti poetiche ed ai testi del periodo e si valuta l'originalità, l'innovazione, l'efficacia e la pregnanza tematico-stilistica (e la idoneità di attualizzazione tematica) della composizione inserita nel macrotesto e rapportata al panorama intertestuale.²

¹ Cfr. G. PRINCE, *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984 e S. CHATMAN, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche, 1981.

² Sul concetto di macrotesto, cfr. M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 145-146, e E. TESTA, *Il libro di poesia*, Genova, il Melangolo, p. 11 e ss.

Insisterò soprattutto sulla terza parte metodologica, che ha bisogno di una maggiore puntualizzazione: quella relativa alla connotazione (il cui concetto è ripreso da Hjelmslev³) che riguarda gli aspetti profondi, nascosti del testo poetico, non individuabili ad una lettura superficiale.

Ogni significazione implica un rapporto tra un Significante ed un Significato (concetto di Segno), e tale processo insiste su un piano di Denotazione. Ma se tale sistema di significazione diventa il significante di un secondo processo di significazione si entra nel campo della Connotazione. La letteratura è un sistema di connotazione o secondo di senso, di cui debbono essere esplicitati i meccanismi e i significati di fondo.

La connotazione, nella mia ipotesi interpretativa, abbraccia dieci livelli, dei quali i primi quattro riguardano la «forma dell'espressione» e gli ultimi sei la «forma del contenuto»:⁴

A) Livello iconico che riguarda l'elaborazione visiva, la disposizione e l'organizzazione spazio-tipografica del testo.

Diverso può essere il grado di iconicità (ossia il segno che rimanda all'oggetto o la rappresentazione per somiglianza) dal Futurismo a Ungaretti, alla poesia visiva:⁵ in Ungaretti lo spazio bianco è l'equivalente visivo del silenzio in cui galleggiano le parole, che si staccano isolate nel verso, apparendo come grumi semantici che realizzano la massima intensità comunicativa.

Nelle tavole parolibere di Marinetti e dei Futuristi (e nella più recente poesia visiva o concreta) si produce la percezione simultanea, insieme al significato, di diverse sollecitazioni visive e sensoriali, mediante il rad-

Per quanto riguarda l'intertestualità, interna ed esterna, e l'extratestualità, cfr. J. KRIESTEVA, Σημειωτική, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 209, C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 103-117, A. MARCHESI, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 126-127 e 92-93.

Si veda anche l'analisi di P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 24: il testo è «luogo di confluenza e di trasmutazione globale degli elementi di una cultura: sociali, intellettuali, estetici, persino tecnologici».

³ Sull'argomento, cfr. L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 122-134, R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966, pp. 79-83 e U. ECO, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, pp. 58-64.

⁴ Cfr. L. HJELMSLEV, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, cit., *passim*, R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, cit., p. 38; M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., 1976, pp. 138-142.

⁵ Sulle operazioni delle avanguardie del Novecento e della poesia visiva e concreta, cfr. L. PIGNOTTI e S. STEFANELLI, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra poesia e immagine*, Roma, Espresso strumenti, 1980, *passim*.

doppiamento del significante:⁶ grafemi + segni iconici (sul piano visivo) e fonemi + onomatopee (sul piano auditivo), modalità spesso combinate. Nella Tavola parolibera omonima, il *Pallone frenato turco* (in *Zang Tumb-Tumb*) è disegnato con le parole disposte circolarmente. Le vibrazioni del pallone sono indicate con l'intersezione di linee oblique (segno iconico) che compongono le parole "vibbbrrrrrrrrrrr" (segno verbale) con l'accentuazione onomatopeica per moltiplicazione della /b/ (3 volte) e della /r/ (10 volte). Sempre in *Zang Tumb Tumb* sono anche da notare i caratteri tipografici di corpo diversificato, che evidenziano differenze concettuali, e il ricorso ad altri codici (segni matematici: + - x : →) per velocizzare e sintetizzare il discorso.

B) Livello ritmico-metrico che si riferisce ai fenomeni della versificazione relativi al ritmo (la successione ad intervalli di ictus-accenti metrici; pause, cesure, interpunzione; scarto tra ictus e accento tonico; spezzatura: *enjambement* o inarcatura) e al metro (numero di sillabe metriche o posizioni nel verso; figure metriche: sinalefe, dialefe, sineresi, dieresi, ecc.⁷).

Tale livello che può sembrare puramente tecnico (ma la tecnica è, comunque, importante per l'elaborazione del tessuto della poesia) è spesso rivelativo di significati più profondi, è la spia della poetica di fondo. Per es., in *A Zacinto* il livello ritmico – metrico evidenzia: 1) la rivoluzionaria dissonanza tra la forma istituzionale (schema metrico ritmico) del sonetto e la sua realizzazione sintattica, per cui il primo periodo si prolunga per 11 versi; 2) il travalicamento dei confini di strofa e verso per cui non si realizza la coincidenza verso-frase e strofa-periodo (per l'introduzione di numerose inarcature); 3) l'esordio in *medias res* («Nè più mai») che presuppone il non detto, il flusso non registrato dei pensieri precedenti. Tali modalità compositive rivelano, quindi, la violenta, inquieta spirale della passione.

Pertanto, la forma istituzionale appare come il terreno di lotta, l'espressione di una bipartizione o dialettica tra spirito neoclassico (le figure e le forme della classicità) e (pre)romantico, evidenziate anche nelle duplicazioni tra poeta classico (Omero) e preromantico (Foscolo), sottolineate da «Cantò» – «canto», e tra eroe classico (Ulisse) e preromantico (lo stesso Foscolo) in rapporto al Fato: «acque fatali» e «il fato prescrisse a noi».

⁶ Cfr. il mio libro *Invito alla lettura di Marinetti*, Milano, Mursia, 1977, pp. 154-157.

⁷ Si propongono alcuni esempi di combinazione di figure metriche: «Di/cias/cu/na/vir/tù*/al/ta_e/gen/ti/le» (Petrarca) ù* = dialefe; a_e = sinalefe «L'aura sO/A/ve che dal chiaro viso» (Petrarca) = dieresi; «Pien di filoso/fia*/ la lin/gua e il/ petto» (Petrarca) ia* = sineresi; a_e il = sinalefe

C) Livello fonico che concerne le figure di suono: rima, allitterazione, assonanza, assonanza consonantica, paronomasia, anagramma, onomatopea, fonosimbolismi.

Mentre le prime tre figure presentano omofonie, rispettivamente, complete o vocaliche o consonantiche nelle parti finali di due parole, l'allitterazione è la reiterazione dei fonemi all'inizio o nel corpo di una parola, come avviene con la ripetizione delle cellule foniche /mi/ e /me/ (in *Mattina* di Ungaretti: «M'IlLuMIIno/ d'IMMEInso») che trasferisce e sottolinea anche sul piano fonico «la posizione tolemaica dell'io» (Bàrberi-Squarotti)

La paronomasia, ossia l'accostamento di parole analoghe per suono, e il meccanismo simile dell'anagramma, ossia la permutazione delle lettere, determinano associazioni (o anche opposizioni) semantiche, come è evidente nella gremita trama fonica di *Cigola la carrucola* di Montale, in cui le paronomasie «Trema un ricordo nel ricolmo secchio» e «appartiene ad un altro [...] atro fondo» e l'anagramma «ruota» «atro» realizzano, rispettivamente, l'identificazione o l'associazione metaforica tra il tremore dell'acqua e il ricordo della donna, tra la dissolvenza memoriale e il buio del pozzo, e tra il negativo dell'azione della discesa e dell'oscurità dello spazio profondo.

L'anagramma leopardiano «Silvia – salivi» suggella e rafforza, nella prima strofa di *A Silvia*, lo sciame allitterativo del fonema /t/, cellula fonica del pronome di seconda persona, che rivela l'ossessione memoriale del Leopardi.

Il fonosimbolismo si differenzia, pur nell'ambito della stessa fenomenologia sonora, dall'onomatopea (l'imitazione linguistica di un suono naturale: «c'è un breve gre gre di ranelle»; «Don... Don... E mi dicono, Dormi!», *La mia sera* del Pascoli) poiché il significante fonico non è strettamente legato al significato, o, comunque, ad una sonorità naturale, assumendo un valore autonomo, come in *Merigiare pallido e assorto* di Montale il verso: «Che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» in cui le aspre dissonanze appaiono come il correlativo fonico dell'acutezza tagliente dei vetri (e, in proiezione metaforica, delle asperità e del «travaglio» della vita).

D) Livello sintattico (e morfologico) nel quale rientrano le strutture sintattiche (di cui è esempio precipuo l'accanita proliferazione delle subordinate nei sonetti foscoliani e in particolare in *A Zacinto* che, in interazione con gli elementi ritmico-metrici sopra individuati, designa, come si è detto, la curva appassionata del sentimento del poeta) e le figure sintattiche: ripetizioni a contatto (*geminatio*) e a distanza, a inizio dei versi (anafora) alla fine dei versi (epifora) e con la disposizione incrociata dei termini semantici o/e sintattici (chiasmo). Una straordinaria partitura delle forme reiterative è rappresentata

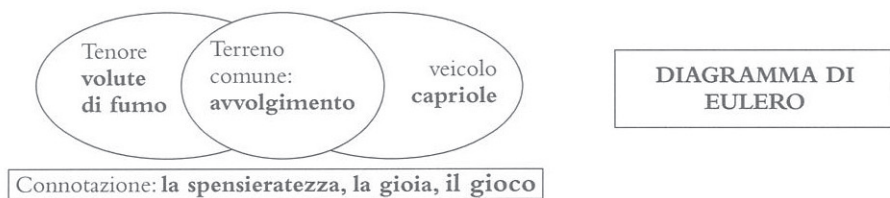
dalla poesia di Rebora *Dall'immagine tesa*, in cui l'accanito ritorno delle frasi in epifora «non aspetto nessuno» (per tre volte) ed in anafora «verrà» (per sei volte) appare come una commossa insistente, martellante implorazione perché si realizzi la miracolosa apparizione dell'ospite misterioso.

Anche gli elementi morfologici possono acquistare un grande valore. Esempiare è la ricorrenza dei dimostrativi «questo» e «quello» nell'*Infinito* leopardiano che prospettano l'alternanza vertiginosa della presenza e dell'immaginazione del poeta, nello squadernarsi dei luoghi e dei tempi.

E) Livello semantico-figurativo che riguarda le figure semantiche: similitudine, metafora, sinestesia, metonimia, sineddoche, ecc.

In particolare, è necessario definire gli elementi costitutivi della metafora (e della similitudine) la quale si realizza con la sovrapposizione dei campi semici di due termini (uno proprio e l'altro traslato) appartenenti a campi associativi diversi. Richards⁸ ha proposto le definizioni di tenore (ciò di cui si parla), veicolo (il nuovo argomento introdotto), terreno comune o tratti comuni (gli elementi di somiglianza tra veicolo e tenore) e gli effetti di senso, o connotazione (le diverse idee associate al tenore per la presenza del veicolo). Per esempio nella metafora «quattro capriole di fumo» (*Natale* di Ungaretti) i tratti comuni sono l'arrotolamento, l'avvolgimento su se stesso, e gli effetti di senso si riferiscono alla spensieratezza, alla gioia, al gioco del mondo infantile)

I quattro elementi della metafora possono essere visualizzati col diagramma di Eulero:



È da ricordare anche la teorizzazione di Albert Henry,⁹ per cui la metafora si fonda su un rapporto analogico a 4 termini di cui si propone un doppio esempio tratto dal *Cimitero marino* di Paul Valéry: «Ce toit tranquille

⁸ I. A. RICHARDS, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 92: il tenore è «l'idea sottesa o il soggetto principale che il veicolo o immagine trasmette». L'enunciazione dello studioso è complessa (ed ambigua), ma viene semplificata quando egli dichiara, a proposito del verso dell'*Otello* di Shakespeare: «Tuffarmi nella miseria fino alle labbra», che «la miseria, il tenore [...] mentre il veicolo – il mare o la tinazza in cui Otello verrebbe tuffato» (p. 100). Cfr. anche p. 112.

⁹ Cfr. A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 97-146.

où marchent des colombes» («Quel tetto tranquillo dove camminano delle colombe»), in cui solo i metaforizzanti (tetto e colombe) sono espliciti e gli altri termini sono impliciti:

tetto	mare	colombe	vele	→	metaforizzante	metaforizzato
-----	-----	-----	-----	→	-----	-----
tegole	onde	tetto	mare	→	complementare del metaforizzante	complementare del metaforizzato

A seconda del tipo di collegamento tra gli elementi analogici le figure prendono denominazioni diverse, andando da un massimo a un minimo di chiarezza e di esplicitazione, inversamente proporzionale alla vaghezza e alla suggestione (ed anche all'identificazione) metaforica: comparazione: le sue guance rosse come due rose; metafora copulativa: le sue guance sono due rose; metafora appositiva: le sue guance, due rose; metafora prepositiva: le rose delle guance; metafora verbale: le sue guance 'rosseggianti', «s'annuvolano i corvi» (Luzi); metafora massima (a un solo termine): sul suo viso due rose, «Non ho voglia di tuffarmi» (che è anche una metafora verbale).

È da sottolineare lo straordinario meccanismo del collegamento o dell'interazione di più metafore (e di altre figure): nella metafora massima «tuffarmi» è esplicito solo il veicolo mare, metonimia di tuffo, mentre il tenore è desunto per intersezione metonimica di «strade» = folla, e i tratti comuni appaiono la pluralità, l'ondeggiamento, ecc. (così che si stabilisce la proporzione tuffarmi : acqua = passeggiare : folla, secondo lo schema di Henry).

La sinestesia è una particolare forma di metafora che associa termini appartenenti a sfere sensoriali diverse, usata soprattutto dai poeti del Decadentismo e del Simbolismo. A seconda delle combinazioni dei diversi sensi si realizzano sinestesie tipologicamente diverse: visivo-acustica: rosso squillante; «urlo nero» (*Alle fronde dei salici* di Quasimodo); visivo-tattile: colore caldo/ luci fredde; tattile-acustica: gelida voce; tattile-gustativa: dolce tepore; visivo-gustativa: amara luce del giorno; tattile-acustico-visiva: «Luci fredde parlano» (Montale).

L'allegoria presenta due strati di significazione: il primo superficiale e apparente, il secondo profondo e nascosto, con la cancellazione o dissolvenza del significato di base che deve essere richiamato mediante il riferimento ad un codice sotterraneo (La selva oscura di Dante, rappresentata a livello referenziale e naturalistico, allude allegoricamente alla vita peccaminosa) L'allegoria si può avvicinare alla metafora assoluta o a un solo termine.

La sineddoche e la metonimia sono figure di trasferimento semantico in

base a una relazione di contiguità, di maggiore e minore estensione nella sineddoche: la parte per il tutto («i miei tetti saluto», in cui si realizza una doppia sineddoche: tetti sta per case e case per paese) e viceversa (l'uomo -la mano- accese la sigaretta), la specie per il genere (mortalità per uomini); il singolare per il plurale e viceversa, il significato più ampio per il più ristretto (macchina per auto); mentre nella metonimia i legami di contiguità sono di tipo logico, causale, materiale, spaziale: la causa per l'effetto («mi percosse un duolo»: lamenti causati dal dolore), l'effetto per la causa («sudate carte»: studi che fanno sudare), la materia per l'oggetto («itali acciai» per spade) il contenente per il contenuto («cittadino Mastai, bevi un bicchiere» → vino), l'astratto per concreto (sfuggito all'inseguimento → agli inseguitori) e viceversa (ha del fegato → coraggio), l'autore per l'opera (Leggo il Manzoni → *I Promessi Sposi*) ecc.

Jakobson¹⁰ ha evidenziato l'opposizione tra direttrici o poli metaforici e metonimici, ricordando la prevalenza del procedimento metaforico nelle scuole romantiche e simboliste e il predominio della metonimia nella corrente letteraria realistica.

Nelle poesie del Foscolo, in consonanza con la bipartizione o compresenza tra spirito classico e (pre)romantico, è evidente la dialettica tra polo metonimico («pietra» per sepolcro; «deluse a voi le palme tendo», «i miei tetti saluto») e metaforico («il fior dei tuoi gentili anni», «cure che al viver tuo furon tempesta», «nel tuo porto quiete»).

F) Livello logico al quale attengono le figure logiche: antitesi ed ossimoro (che configurano formulazioni di tipo oppositivo, in ambito sintattico più ampio e con costruzione più articolata e distanziata per l'antitesi, talvolta con l'introduzione di procedure di negazione, di reiterazioni anaforiche, come avviene in una famosa terzina dantesca: «Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran,

¹⁰ R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 41: «Nella poesia varie ragioni possono determinare la scelta fra le due alternative. Il primato del processo metaforico nelle scuole romantiche e simboliste è stato sottolineato più volte, ma non si è ancora compreso abbastanza chiaramente che il predominio della metonimia governa e definisce effettivamente la corrente letteraria cosiddetta "realistica" che appartiene ad un periodo intermedio fra il declino del romanticismo e il sorgere del simbolismo, pur essendo opposta ad ambedue. Seguendo la via delle relazioni di contiguità, l'autore realista opera digressioni metonimiche dall'intreccio all'atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio-temporale. Egli si compiace di sineddochi. Nella scena del suicidio di Anna Karenina, l'attenzione artistica di Tolstoj è incentrata sulla borsetta dell'eroina; e in *Guerra e pace* i casi di sineddoche come "peluria sul labbro superiore" o "spalle nude" sono usati dallo stesso autore per caratterizzare i personaggi femminili ai quali appartengono questi tratti».

ma stecchi con toscano» in cui l'antitesi appare rafforzata dal profilo sintattico e dalla simmetrica ripetizione di «non» e «ma»; mentre l'ossimoro mette a stretto contatto, giungendo alla fusione degli opposti, sostantivo e aggettivo o verbo antitetici: «la morte che vive», Montale, *Notizie dall'Amiata*), ironia (che presenta uno scarto tra il livello apparente dell'affermazione e il contenuto nascosto ed opposto, decifrabile per la linea intonativa e contestuale dell'enunciazione), litote (che deriva da un meccanismo, nella struttura sintattica, di negazione del contrario: «Don Abbondio non era nato con un cuor di leone», e l'attenuazione o la minimizzazione implicano, da parte del lettore, una speculare operazione di integrazione semantica).

G) Livello temporale che riguarda la funzione dei tempi verbali nel testo: illuminanti, soprattutto per la narrativa ma utilizzabili anche per la poesia, sono le definizioni di Weinrich¹¹ dei tempi commentativi (presente/passato prossimo/ futuro) e dei tempi narrativi di primo piano (passato remoto), di sfondo (imperfetto)¹² e di prospettiva del futuro (congiuntivo imperfetto e trapassato), mentre la metafora temporale¹³ scocca dalla collisione dei tempi narrativi e commentativi.

In poesia sono da sottolineare i fenomeni delle transizioni o opposizioni temporali, evidenti per esempio nella poesia *Natale* di Ungaretti (nella quale è ipotizzabile una metafora temporale per la collisione tra il presente della scrittura, l'allusione sotterranea al passato prossimo e al futuro, che designano la traumatica esperienza bellica, e la metafora del passato remoto dei giochi infantili) e nell'altro testo ungarettiano: *La Madre* (nel *Sentimento del Tempo*) in cui si realizza la straordinaria transizione tra il presente della scrittura, il passato memoriale e il futuro ipotetico.

Insistono sempre sul piano della gestione dei tempi verbali l'ellissi temporale e degli eventi (esemplare ancora in *Natale*) e la continuità e la discon-

¹¹ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 37-73.

¹² Nella narrativa, la transizione dai tempi narrativi di sfondo a quelli di primo piano è esemplare nella novella *L'uomo solo* di Pirandello. È la storia di quattro uomini che soffrono di solitudine e sono in attesa di una donna che possa liberarli dalla loro vita solitaria, ma la loro attesa è vana. Alla fine uno di loro, Groa padre, si toglie la vita. La novella è scritta quasi tutta all'imperfetto, tempo di sfondo, che è l'equivalente linguistico dell'attesa: nella vita dei quattro non accade nulla di importante, d'emozionante; essi si sentono spinti verso lo sfondo. Solo il finale drammatico fino all'idea del suicidio è coniugato al passato remoto: la decisione dell'uscita dalla vita inessenziale, anche se solo per entrare nella morte, unica soluzione definitiva, finalmente (e tragicamente) in primo piano. *Ivi*, p. 154.

Significativo è anche l'orizzonte temporale nel racconto di Andrea Zanzotto: *Augusta*, nel quale la vita dimidiata e insignificante della donna è resa con i tempi di sfondo, mentre l'inizio e la fine sono presentati coi tempi commentativi.

¹³ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus*, cit., pp. 249-287.

tinuità temporale (per esempio, nei *Preludes* di T. S. Eliot e nell'*Ascesa dell'F6* di Auden, nei quali si verificano dei salti nella linea cronologica¹⁴).

H) Livello topologico-culturale che si riferisce ai rapporti e opposizioni spaziali con cui viene rappresentato il mondo, secondo la teorizzazione del Lotman:¹⁵ spazio interno o IN *vs* spazio esterno o ES, basso *vs* alto, vicino *vs* lontano, chiuso *vs* aperto ecc.; i modelli spaziali hanno anche correlazioni con altre categorie oppostive: nativo-estraneo, caldo-freddo, sicuro-nemico (suono-silenzio, luce-colori-buio) e presentano le particolarità della frontiera e dell'eroe dinamico e dell'antieroe statico. Sono significativi i valori spaziali oppositivi dell'*Inferno* di Dante: la selva oscura (IN, basso, oscurità) e il colle illuminato (ES, alto, luce), dell'*Infinito* di Leopardi: «quest'ermo colle» (IN) e gli «interminati spazi» (ES), divisi dalla frontiera della «siepe», e di *Natale* di Ungaretti: la casa (IN), le strade (ES), l'antieroe statico (il poeta). È straordinario il meccanismo di opposizioni spaziali presente in *Cigola la carrucola* di Eugenio Montale: tra ES ed IN, alto e basso, luce e buio, correlati metaforicamente alle istanze psichiche del conscio e del preconcio, dell'affioramento e della dissolvenza memoriali.

La fluttuazione spaziale può essere proiettata anche nel mondo degli *Uccelli*, «stuolo che a volte trova pace/ e asilo sopra questi rami secchi./ E la schiera ripiglia il triste volo», come si legge nella memorabile poesia omonima di Mario Luzi (in *Onore del vero*).

I) Livello simbolico-archetipico e/o psicanalitico¹⁶ che contempla, sulla scorta di suggestioni junghiane, della psicologia del profondo e dell'antropologia culturale, le modalità o le istanze, appunto, simboliche e archetipiche, ossia le rappresentazioni inconscie di esperienze comuni a tutta l'umanità. Nell'*Allegria* ungarettiana, per esempio, è possibile individuare il sistema degli archetipi, appartenenti alla sfera superiore, del cielo, della

¹⁴ Sulle prospettive temporali nei testi di Eliot e di Auden, cfr. il mio saggio *I «Preludes» di T. S. Eliot: l'eclissi del tempo solare*, «Strumenti critici», gennaio 2000, 92, pp. 133-150.

¹⁵ Sui concetti di spazio interno (IN) e di spazio esterno (ES), cfr. J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, pp. 261-273, e Id., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J. M. LOTMAN, B. A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181.

¹⁶ Sull'argomento, si rimanda alle opere di Jung, e di studiosi della letteratura e dell'antropologia culturale (Dumézil, Bachelard, Durand, Lévi-Strauss) che hanno prospettato un universo immaginario e letterario gremito di simboli, archetipi e miti ricorrenti. Si ricorda il più acuto rappresentante della critica simbolica, Northrop Frye che in *Anatomia della critica* (Torino, Einaudi, 1969) e *Favole d'identità* (Torino, Einaudi, 1973) individua le modalità archetipiche presenti nella letteratura. Sulla critica simbolica (o archetipica) è utile leggere il profilo di E. RAIMONDI, in AA.VV., *I metodi attuali della critica in Italia* (a cura di M. Corti e C. Segre), Torino, ERI, 1970, p. 71 sgg.

luce del sole e del fuoco, e quelli, relativi alla sfera inferiore, della terra della vegetazione, dell'acqua, polarizzati sia sul versante positivo della vitalità e creatività, sia su quello negativo della distruttività o corruzione (sole e fuoco distruttivi, sul piano superiore, e terra desolata, deserto, vegetazione sregolata, acqua distruttiva, sul piano inferiore).

È evidente la grande importanza dell'acqua in *A Zacinto* – che si può quasi definire una poesia acquatica – sia a livello fonico per le rime in / onde/ e /acque/, sia per le immagini dell'acqua: referenziali («onde, mare, acque»), metonimiche («sponde, Zacinto, isole, Itaca») e metaforiche («limpide nubi»). Per l'antropologia, la psicanalisi (e la scienza) l'acqua è portatrice di vita. Pertanto nella poesia si realizza l'identificazione tra Zacinto, la madre del poeta (Diamantina Spathis) e Venere nel segno dell'acqua e si prefigura il ritorno al grembo materno.

Il simbolo antropologico e psicanalitico (e il correlativo oggettivo) dell'abbandono amoroso: l'aratro lasciato inoperoso nella terra, la quale simboleggia la fecondità non realizzata della donna, è presente in *Lavandare* del Pascoli

L) Livello tematico-ideologico-comunicativo in cui confluiscono, in connessione con i due precedenti livelli, le tematiche e le istanze comunicative a livello più o meno profondo, esplicito o implicito.

Nella *Divina Commedia*, per esempio, è possibile individuare una tripla stratificazione ideologica e comunicativa inerente alla visione del mondo del poeta, riferibile alla dimensione fisica e cosmologica (che è quella tolemaica, della terra, centro focale dell'universo, attorno alla quale si muovono nove cieli, mentre il decimo che tutti li domina è la sede di Dio, il motore immobile della creazione), a quella etica (desunta da San Tommaso, che configura l'amore naturale per il bene e per Dio come centro della vita morale dell'uomo) e a quella storica e di attuazione politica (della doppia guida spirituale e temporale, del Pontefice e dell'Imperatore, che egualmente hanno un ideale centro spaziale nella città di Roma). Tale prospettiva ideologica si riflette sull'articolazione dello spazio, di cui già s'è detto, nelle sue coordinate interne ed esterne, di basso ed alto, per cui l'Inferno, il regno del male, sprofonda al centro della terra, opponendosi specularmente al polo altissimo del sommo bene dell'Empireo, della Gerusalemme celeste (che si riflette anche sulla Gerusalemme terrestre).

Per quanto riguarda l'*Allegria* è possibile elaborare, sulla traccia teorica di Greimas,¹⁷ il quadrato logico-semantico (e semiologico) della raccolta

¹⁷ Il grande semiologo francese si è occupato soprattutto di narratologia, ma il quadrato logico semantico è utilizzabile anche per la poesia. Cfr. A. J. GREIMAS, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984, pp. 45-63, 131-149.

che ha come termini fondamentali i quattro elementi, due di segno positivo: PACE e VITA-Amore, e due di segno negativo: GUERRA e MORTE da cui si dirama la serie di rapporti di contrarietà: pace-guerra, e vita-morte (mediati e superati nella dimensione della fraternità umana, e in quella contraddittoria della comunione con la natura e dell'espansione nell'immenso o divino), di complementarità: pace-vita, e guerra-morte (che esprimono gli elementi contrari: da una parte di sicurezza, apertura all'ES e al futuro, e dall'altra, di precarietà, fissazione all'IN e al presente).¹⁸

L'esemplificazione di scrittura critica parte dalla lettura e dall'analisi, secondo la metodologia fin qui proposta, dei diversi livelli testuali della poesia *Natale* di Ungaretti, i quali vengono poi schematizzati nelle tre tavole di connotazione relativa agli aspetti:

- 1) iconico, metrico, ritmico, fonico
- 2) semantico-figurativo
- 3) logico, topologico, temporale, simbolico-archetipico e ideologico-comunicativo.

Dall'analisi e dalla schematizzazione della "stratificazione" della poesia si può quindi procedere all'elaborazione del saggio. Si possono ipotizzare almeno due percorsi nella realizzazione del testo di scrittura critica: o seguendo punto per punto la progressione dei livelli del testo poetico, o privilegiando e mettendo in primo piano alcune delle connotazioni che appaiono più rivelative della semantica e della stilistica della composizione esaminata, come avviene nell'esempio proposto in cui si è data maggiore importanza all'aspetto figurativo rispetto ai livelli iconico, fonico-metrico, topologico, temporale, simbolico-archetipico e ideologico-comunicativo che pure sono precisati in seconda battuta e aggiungono un ulteriore tasso di senso nell'interpretazione del testo poetico.

È quasi superfluo aggiungere che si danno per presupposti, almeno in parte, l'inquadramento, la denotazione e la contestualizzazione storico-culturale-letteraria della composizione presa in esame.

Naturalmente, tale metodologia per la scrittura può rivelarsi proficua anche come metodo di lettura di un saggio critico su un testo poetico, mediante l'inversione o il rovesciamento del percorso: partendo dall'approccio al saggio, individuando i vari livelli di analisi e procedendo poi alla schematizzazione degli stessi.

¹⁸ Sull'applicazione del quadrato greimasiano all'*Allegria*, cfr. il mio libro *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti*. L'Allegria, Firenze, Le Monnier, 2003, pp. 28-42.

Connotazione 1 > Livelli
 iconico-metrico-ritmico-fonico

Natale
 Napoli il 26 dicembre 1916

Non ho voglia
 di ruffar**MI**
 in un go**MI**folo
 di strAdE

Ho *tanta*
 stanchezza
 sulle spAllE

Lasciate**MI** cos'ì
 co**ME** una
cosa posATA
 in un
 angolo
 e di**ME**nticATA

Quì
 non si *sente* AltrO
 che il CAldO buono

Sto
 con le quAttrO
 capriole
 di fumo
 del focolArE
 G.Ungaretti

TAVOLA 1

- L. ICONICO** disposizione tipografica verticale
 spazi bianchi
- L.METRICO** versi liberi e brevi (anche
 - **RITMICO** mono e bisillabici)
 frantumazione metrica e
 variazione ritmica >
 lessemi brevi-lunghi
 ictus: - ossitoni
 - parossitoni
 - proparossitoni
 (gomitolo-angolo)
 (senso di stanchezza-fatica)
- L.FONICO** (correlativo o rafforzativo
 del livello semantico):
- Rime: cos'ì-quì
 posATA-dimenticATA
- Effetto eco: cosa-posata
- Omoteleuto: gomitolo-angolo
- Assonanze: strAdE-spAlLE-focolArE;
 AltrO -CaldO-quAttrO
- Consonanze: tanta-sente;
 sulle-spalle (interna)
- Allitterazioni:
 - alveolari / s / , / n / (“stanchezza”)
 - dentale / t / (“stanchezza”)
 - gutturali / k / , / q / , / g /
 (“valore positivo del caldo +
 stanchezza”)
 - spirante / f / (“senso di evasione”)
 /ME/-/MI/ (“posizione tolemaica
 dell’ IO”)

Connotazione 2 > Livello
semantico-figurativo

Natale
Napoli il 26 dicembre 1916

Non ho voglia
di TUFFARMI
in un GOMITOLO
DI STRADE

Ho tanta
stanchezza
sulle spalle

Lasciatemi così
COME UNA
COSA posata
in un
angolo
e dimenticata

Qui
non si sente
altro
che il caldo buono

Sto
con le quattro
CAPRIOLE
DI FUMO
del focolare
G.Ungaretti

TAVOLA 2

FIGURE SEMANTICHE

TUFFARMI (metafora massima)

- veicolo: mare
- terreno o tratti comuni: densità, pressione, ondeggiamento ecc.
- tenore: folla > metonimia di strade (connessione con altra metafora)
- connotazione: confusione, pericolo

GOMITOLO DI STRADE (metaf. prepositiva)

- veicolo: gomito; tenore: strade
- t.comune: strettezza, intersezione ecc.
- connotazione: pena, stanchezza, pericolo

COME UNA COSA (comparazione):

- ferite psichiche > disumanizzazione *vs* caldo buono (umanizzazione valore morale)

CAPRIOLE DI FUMO:

- tenore: volute di fumo
- veicolo: capriole
- t.comune: moto circolare
- connotazione: gioia spensieratezza, infanzia

SEMANTICA DEL PROFONDO:

guerra in absentia

- stanchezza, disumanizzazione ("cosa")
- ferite psichiche, desiderio di pace, di isolamento ("in un angolo, dimenticata") e della spensieratezza infantile
- caldo buono *vs* freddo della guerra

cfr. collegamento con livello fonico

Connotazione 3 > Livelli
 logico
 topologico-temporale
 simbolico-archetipico
 ideologico-comunicativo

Natale
 Napoli il 26 dicembre 1916

Non *ho* voglia
 di *TUFFARMI*
 in un gomito
 di strade

Ho tanta
 stanchezza
 sulle spalle

Lasciatemi così
 come una
 cosa posata
 in un
 angolo
 e dimenticata

Qui
 non si *sente*
 altro
 che il *CALDO* buono

Sto
 con le quattro
capriole
 di fumo
 del *FOCOLARE*
 G.Ungaretti

TAVOLA 3

LIVELLO LOGICO:

antitesi tra strade - guerra - casa
 (e tra freddo e caldo) proiettata anche sul

LIVELLO TOPOLOGICO: **antitesi**

ES1 (spazio esterno 1) = strade
 IN (spazio interno) = Qui (casa)
 ES2 (spazio esterno 2) = guerra

LIVELLO TEMPORALE

E IDEOLOGICO-COMUNICATIVO

Tempo presente: (*ho, sente, Sto*)

Passato prossimo ASSENTE
 (Rimozione del tempo della
 guerra)

Futuro: ASSENTE
 (guerra = nessuna prospettiva
 del futuro)

Allusione al Passato remoto:
capriole (desiderio di ritornare alla
spensieratezza dell'infanzia)

LIVELLO SIMBOLICO-ARCHETIPICO:

opposizione tra *ACQUA/TUFFARMI* (negativo) e
CALDO/ FUOCO / FOCOLARE (positivo)

Esempio di saggio critico sulla poesia in rapporto con i livelli analitici evidenziati

Nel testo della poesia *Natale* vengono attivati procedimenti di espansione nella doppia prospettiva della diffusione figurale e della stratificazione semantica, contemporaneamente alle procedure di condensazione compositiva realizzata con l'eliminazione dei passaggi narrativi, e delle ipotizzabili battute di dialogo (per esempio, viene sottaciuto l'invito dell'interlocutore-amico Gherardo Marone – che ospita nella sua casa napoletana il poeta in occasione di una breve licenza dalla guerra combattuta da Ungaretti sul Carso – a uscire nelle strade di Napoli), per raggiungere la massima concentrazione degli elementi emotivamente e poeticamente più intensi, che appaiono quasi come punte dell'iceberg psichico. La sintesi espressiva, inoltre, è fortemente evidenziata, per contrasto, dalla testura iconica e dallo sgocciolio metrico dei versi mono e bisillabi e dalla disarticolazione sintattica dell'articolo diviso dal nome («come una / cosa», «in un / angolo»).

I processi di condensazione e di diffusione che potrebbero apparire divergenti, in realtà, costituiscono le due facce, interconnesse e inseparabili, dell'operazione poetica ungarettiana, che obbedisce alla logica della economicità dei mezzi e dell'ottimizzazione dei risultati nel campo espressivo, per cui al massimo di concisione linguistica corrisponde il massimo di dilatazione del senso.

L'espansione figurativa, incentrata soprattutto nella prima strofa, deriva dall'intersezione (ed interazione) delle due metafore: «gomitolo di strade» (metafora prepositiva i cui tratti comuni al veicolo e al tenore sono rappresentati dal groviglio, dall'intersecazione, dall'arrotolamento delle strade-fili) e «tuffarmi» (metafora verbale massima che presenta, in restrizione metonimica, solo il veicolo, o metaforizzante: l'acqua o il mare, mentre il tenore, o metaforizzato,¹⁹ ossia il referente reale: la folla, si desume solo in connessione con la prima realizzazione metaforica, in quanto è richiamato – ancora in modo dissimulato, per la metonimia di «strade» – e convogliato a sotterraneo compimento della metafora «tuffarmi») per cui le caratteristiche dell'elemento acquatico (la densità, la pericolosità, la pluralità dei componenti-gocce, l'ondeggiamento, la peculiarità di circondare, premere, travolgere, sommergere ecc., che connotano il senso dell'insicurezza, del pericolo, del rischio)

¹⁹ Sui concetti di metaforizzante e metaforizzato, cfr. A. HENRY, *Metonimia e metafora*, cit., p. 101 ss.

vengono attribuite alla folla che circola nell'aggrovigliata matassa dei vicoli di Napoli.²⁰

La stratificazione semantica si rapporta al motivo della guerra *in absentia*: la guerra, mai nominata, è tuttavia il tema ossessivamente presente a livello profondo, in sottotraccia memoriale (e, si direbbe, biologica, oltre che psichica); essa è latente, quasi rimossa, ma le sue ferite e le sue emergenze si evidenziano attraverso la serie figurativa e locutiva:

1) «Ho tanta /stanchezza /sulle spalle» rivela il peso psicologico, ma anche quasi fisico, della guerra (la depressione dell'animo e la prostrazione del corpo), che ha il correlativo fonico nella sequenza allitterativa della dentale /t/ e della sibilante sorda /s/ ;

2) «Lasciatemi COsì /COme una /COsa /posata /in un /anGOlo /e dimenticiCata» fa affiorare l'estrema sensibilizzazione emotiva, le profonde ferite psichiche del conflitto subite dall'io lirico che è spinto in una spirale regressiva: quasi il desiderio della perdita della propria identità umana nella disumanizzazione dell'oggetto, nella chiusura spaziale («in un angolo») e psichica («dimenticata»), nella spirale di depressione correlata alla frantumazione metrica e all'inceppamento ritmico, quasi un balbettio di stanchezza, e alla serie allitterativa delle dure gutturali /k/ e /g/ (oltre che alla deriva della dentale /t/ e della sibilante sorda /s/) e all'effetto eco ed alla rima: «cOSA pOSATA dimenticATA»; tuttavia, nella serie fonica e semantica si insinua anche la vibrazione positiva del calore domestico che si manifesta appieno nella quarta e nella quinta strofa;

3) «Qui non si sente altro che il caldo buono» in cui il deittico «qui» sotterraneamente rinvia al là della guerra, ed «il caldo buono», correlativamente, allude in filigrana al freddo 'cattivo' (fisico e psichico) della vita in trincea;

4) «Sto con le quattro capriole di fumo del focolare»: la bellissima metafora prepositiva connota la spensieratezza, la gioia, i giochi dei bambini, o le evoluzioni dei giocolieri o dei clowns -assimilabili o riferibili al mondo infantile- in contrapposizione agli atroci 'giochi' della guerra.

Lo sciame fonico delle gutturali: /k/ e /q/ (a cui si aggiunge la sorda

²⁰ Secondo il modello di Henry, le metafore «tuffarmi» e «gomitolo di strade» potrebbero essere ricostruite nel seguente modo:

-	tuffarmi	(passeggiare)	Metafora ad 1 termine: acqua e folla si ricavano per deduzione metonimica da «tuffarmi» e da «strade»
>	(acqua)	(folla) <	
-	gomitolo	strade	Metafora a 2 termini
-	(groviglio)	(intersezione)	

spirante /f/ che suggerisce il movimento di liberazione o di evasione) si diffonde, dalla terza strofa, rivelando specularmente gli aspetti positivi del caldo e del focolare che, tuttavia, come si è detto, sono il rovescio allusivo del freddo e della guerra, di modo che i fenomeni allitterativi più rilevanti sono collegati al tema già individuato della stanchezza e a quello connesso del caldo, figura rovesciata del freddo.

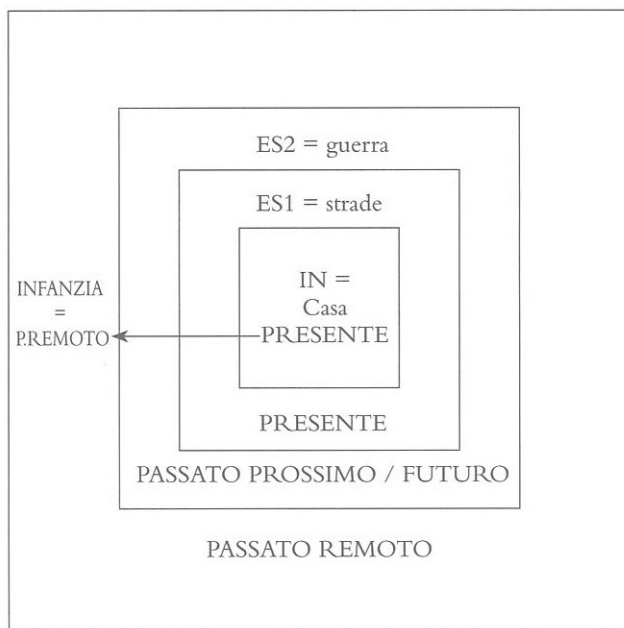
La staticità della situazione evidenziata dalla poesia è rappresentabile (utilizzando lo schema del Lotman relativo ai rapporti spaziali) con la chiusura in IN (nello spazio interno, protetto, nel caldo nido della casa) del soggetto lirico, che si manifesta con l'assoluta incapacità o volontà di uscire all'esterno (ES1: le strade di Napoli, la gente); ma c'è un altro spazio esterno (ES2) che - emotivamente e sotterraneamente - viene proiettato sul primo, non nominato, come si è detto, ma costantemente presente a livello profondo: quello della guerra da cui il soggetto lirico rifugge in modo totale, che viene allontanato e, forse, rimosso, da cui cerca *l'evasione all'interno della casa, della psiche*. In realtà il desiderio di non avventurarsi nello spazio ES1 nasconde e raffigura quello ben più profondo, ed allontanato ai margini della coscienza, di essere lontano dalla guerra; tra i due spazi ES (1 e 2) si stabilisce un rapporto di trasposizione figurale: in opposizione allo spazio interno che si collega al caldo, alla sicurezza e all'amicizia, lo spazio esterno viene connotato come freddo e nemico.²¹ Tutto il mondo si concentra nell'io che assume, appunto, una posizione tolemaica, sottolineata dalla ricorrenza dei fonemi /MI/ e /ME/ che riecheggiano sul piano fonico i pronomi di prima persona (così come avviene in modo più macroscopico nell'universo di *Mattina: M'ILLUMINO d'IMME*no, in cui si registra anche la specularità /IM/ - /ME/).

Tale situazione si proietta a livello logico nell'antitesi tra la casa, le strade (e la guerra) e a livello simbolico-archetipico nell'opposizione tra il negativo dell'archetipo dell'acqua (insinuato dalla metafora «tuffarmi») e il positivo del fuoco («il caldo buono», il «focolare»).

Lo scambio topologico si realizza anche sul piano dei rapporti temporali, egualmente visualizzati nello schema grafico: la poesia è rigorosamente coniugata al presente, manca qualunque riferimento esplicito al passato prossimo ed al futuro, che si identificano evocando la stessa situazione di

²¹ È da segnalare che i tre spazi sono correlati anche con i nessi omofonici: «così - qui, posATA - dimenticATA» (IN), «focolArE» (IN) «strAdE» (ES1), l'omoteleuto «angOLO» (IN) - «gomitOLO» (ES1), «stanchezza suLLE spaLLE» (eredità della guerra → ES2), «tanTa» (ES2) - «senTe» (IN).

guerra, con la sola variante della trasposizione temporale; è solo possibile ipotizzare, al di là del passato prossimo, una fuga nel passato remoto dell'infanzia, a cui si allude metaforicamente («capriole»).



Anche se (e proprio perché) gli effetti della guerra (stanchezza, depressione emotiva) perdurano nell'io lirico nel presente della scrittura, è evidente in lui il desiderio di dimenticare gli eventi del passato prossimo, quasi di rimuovere il trauma del tempo della guerra, nella proiezione metaforica nel passato remoto della fanciullezza, dei giocosi e lievitati paradisi infantili.

Pertanto, sul piano ideologico-comunicativo la lettura della poesia (e delle altre dedicate alla guerra) mostra chiaramente l'antibellicismo di Ungaretti (ancora più rimarchevole, per l'iniziale interventismo), del quale è quasi superfluo sottolineare il valore di attualità, in assoluto contrasto con la glorificazione marinettiana (e dannunziana) della guerra.

È da notare, a livello di extratestualità culturale, la concordanza dell'atteggiamento esistenziale del soldato evidenziato in *Natale* con le affermazioni di un acutissimo psicologo: Eugène Minkovsky il quale nel libro *Il tempo vissuto*,²² sviluppando le intuizioni di un lavoro iniziato nel 1918 (e quindi nella stessa atmosfera culturale ed esistenziale dell'*Allegria*) ma mai pubblicato: *Come viviamo il futuro (e non che cosa ne conosciamo)*, analizza

²² Cfr. E. MINKOVSKY, *Il tempo vissuto*, Torino, Einaudi, 1971, p. 84 e ss.

l'atteggiamento del soldato (Kern²³ parla di «fenomenologia della vita di trincea») rispetto al futuro: il blocco dell'attività, e la mancanza di attese e di prospettive creative che si trasformano nell'aspettativa catastrofica della morte, nel senso di precarietà vitale, come è evidente in *Soldati*: «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie» .

Per attuare l'operazione interpretativa, già avviata con i precedenti livelli, bisognerebbe valutare *Natale* all'interno del macrotesto²⁴ dell'*Allegria* (considerando le poesie di guerra come una doppia partitura) e nell'intertesto dell'opera ungarettiana (notando le differenze e le consonanze tematico-stilistiche con le composizioni del *Sentimento del Tempo* e con quelle del *Dolore* segnate dalla crudele irruzione della tragedia nell'ambito delle vicende personali del poeta: la morte del figlio Antonietto, e collettive: gli eventi della seconda guerra mondiale, le deportazioni, ecc.), con un'attenta disamina dei rapporti intertestuali interni.

È fruttuoso il raffronto tra le poesie dell'*Allegria* in cui la guerra appare insinuata *in absentia* (come accade oltre che in *Natale*, in *C'era una volta*, in *Dormire*, ecc.) e quelle in cui la dichiarazione si fa esplicita, in cui il tema bellico è coniugato *in praesentia* (come in *San Martino del Carso*, *In dormiveglia*, *Soldati*, *Fratelli*, *Veglia*, ecc.).

In *Natale* e nelle altre poesie 'allusive', il grido contro la tragedia della guerra risulta implicito, sottotraccia, «un grido taciuto, un silenzio», per dirla con Pavese, ma non per questo perde la sua carica dirompente o appare meno lancinante perché un elemento è messo maggiormente in luce proprio dalla sua latenza nello spazio del preconsciouso (e del testo).

La visione ungarettiana del mondo, rappresentabile secondo lo schema del quadrato logico-semanticamente elaborato da Greimas, si sviluppa coerentemente nelle diverse opere del poeta. I quattro poli dell'*Allegria*, due sul versante positivo: pace e vita-amore, e due di segno negativo: guerra e morte, restano sostanzialmente invariati nelle raccolte successive, con la sola (parziale) sostituzione della vicenda soprapersonale della guerra (che, come si è già detto, appare nella prima opera come un elemento talvolta traumaticamente rimosso nella doppia pagina della coscienza e della scrittura) con il dissidio e la lacerazione interiori del peccato e del dolore dichiarati, per contrasto, nel modo più aperto ed esplicito.

Infine, per quanto riguarda la contestualizzazione storico-letteraria (o

²³ Cfr. S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, pp. 117-140.

²⁴ Sui concetti di macrotestualità, intertestualità, interna ed esterna, ed extratestualità, si veda la nota 3.

intertestualità esterna o extratestualità) e la valutazione critica, basti solo far cenno a D'Annunzio (in posizione contrastiva) e a Rebora, in particolare alla poesia *Viatico*, nel senso della concordanza ideologica ed anche formale, per cui le modalità stilistiche, le emergenze espressionistiche²⁵ e le istanze antibellicistiche, che si ritrovano con la stessa carica nei due poeti, contrassegnano la grande originalità e la vitalità estetica e, inoltre, la possibilità di dilatazione e di attualizzazione tematica, di riconducibilità agli eventi del tempo presente, delle loro composizioni.

La rivoluzione linguistica e poetica dell'*Allegria* è attuata con la fusione o l'innesto, o la collisione, appunto, della violenza espressionistica²⁶ e dell'evocazione simbolista: l'attenzione indirizzata agli oggetti, che subi-

²⁵ Sulla poetica e le operazioni dell'espressionismo visto nella globalità delle manifestazioni e nel collegamento delle diverse arti (letteratura, pittura, musica, teatro ecc.), cfr. L. MITTNER, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, pp. 153. Per quanto riguarda il rapporto tra l'io dell'artista e la realtà, è illuminante l'affermazione riferita all'espressionismo pittorico, ma estensibile alle altre arti, di Jolanda Nigro Covre, nella monografia, *Espressionismo*, Firenze, Giunti, 1997, p. 6: «Il termine espressionismo indica, innanzi tutto, la centralità del problema dell'espressione, ossia del "trarre fuori" gli elementi costitutivi del quadro dall'interiorità dell'individuo. Questa urgenza di comunicazione, peraltro proporzionale alla difficoltà di comunicazione manifestata dagli artisti, a un disagio esistenziale, a un rapporto conflittuale con la società contemporanea, è prioritaria in tutti i centri dell'espressionismo, dove semmai è diversa l'impostazione del linguaggio e la traduzione in strutture formali».

²⁶ Sul piano dell'intertestualità interna dell'*Allegria*, è da rimarcare l'originalissima dialettica (e l'arditissima sintesi) tra l'esplosivo espressionismo, suscitato dalla disumanità della guerra (evidente in *Veglia*: «compagno massacrato», «bocca digrignata» «congestione delle sue mani», e in quasi tutti i testi della raccolta), e il simbolismo e il folgorante balzo cosmico (di tante poesie tra cui *La notte bella*: «sono ubriaco/ d'universo» e *Mattina*: «M'illumino/ d'immenso»).

La distruttività della guerra e l'incombente presenza della morte sono collegate alle connotazioni negative della durezza e della refrattarietà della pietra, caratteristiche dilatate al massimo dell'espressività (e dell'espressionismo) in *Sono una creatura* in cui anche il pianto appare prosciugato e la morte si paga con la dilungata agonia dell'esistenza.

L'espressionistica violenza della trama lessicale, l'innesto dissonante delle percussive figure di lacerazione («feriscono / come fulmini», la «blasfema preghiera» di strazio e di ribellione fanno di *Solitudine* - con tutte le cautele dovute al passaggio dall'arte verbale a quella pittorica - l'equivalente del *Grido* del pittore Edvard Munch, precursore dell'Espressionismo.

È evidente che la situazione e la tragedia della guerra agiscono in Ungaretti come elementi catalizzatori e di realizzazione espressiva della visione e della poetica espressionistiche, così come accade anche per Clemente Rebora. Pertanto, l'arte espressionistica fermenta, a livello più o meno consapevole, la ricerca e la rivoluzione poetica dei due massimi poeti italiani del periodo della prima guerra mondiale.

scono una straordinaria deformazione o esasperazione figurativa, connesse alla violenza della partecipazione emotiva ed esistenziale dell'esperienza del soggetto lirico, si lega al moto di espansione, diffusione, comunione (ed interrelazione) cosmica, con effetti di originalissima dialettica, o interazione, tra microcosmo e macrocosmo, tra io ed oggetti, tra finito ed infinito, tra IN ed ES, e ciò rappresenta il segno distintivo, ed eccezionale, dell'operazione poetica ungarettiana nell'ambito della letteratura italiana del Novecento.

LUIGI PAGLIA

DUE ANTOLOGIE DI POETI CONTEMPORANEI

Il miele del silenzio di Pontiggia¹ e *Le api dell'invisibile* di Napoli² sono due libri speculari perché, se letti insieme, offrono una visione inclusiva della poesia italiana.

Gli ultimi decenni del ventesimo secolo sono stati il palcoscenico del trionfo del pensiero debole e di conseguenza della comparsa di un "io debole" in poesia, dove per io debole si intende un io prigioniero delle sue stesse costruzioni simboliche, incapace di "dire" in maniera classica e legato alla dimensione privata della memoria. Nei giovani poeti si nota l'impegno di trovare un nuovo spazio per l'io stesso, "spazio debole", lontano dagli stereotipi del Novecento e dall'impossibilità di una restaurazione poetica, che porterebbe alla perdita del travaglio di questi anni.

Si parla molto della poesia come forma di resistenza, come volontà di imporre un'etica alla vita. Se lo scrivere versi deve essere di per sé un tentativo di comprendere e di "includere", cioè, di rispecchiare il difficile rapporto di un io che cerca di pensare il reale e la struttura labirintica del dato, la poesia italiana come è stata raccontata da *Le api dell'invisibile* di Adriano Napoli appare "canonica", impegnata a liberarsi delle "congetture" del Novecento. Il fulcro dell'analisi del critico ruota intorno all'asse portante del concetto di labirinto e di altri mitologemi, tipici del secolo passato.

Ma, se ci si perde nel labirinto, allora, si possono solo seguire le tracce di un sentiero. Non si affronta il labirinto stesso, ci si limita a dare delle visioni parziali, che sono troppo diverse da "quel cattivo infinito", di cui parlava Hegel a proposito di Fichte, che forse tanto "cattivo" non era.

I poeti dell'antologia (Umberto Piersanti, Fernando Baldini, Dario Bellezza, Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Franco Loi, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Rosita Copioli, Roberto Mussapi, Giancarlo Pontiggia, Valerio Magrelli, Umbro Fiori, Antonella Anedda, Sauro Damiani) sono caratterizzati da un ridimensionamento dei poteri dell'io, dal recupero di un rapporto con la realtà. Si tratta di una forma di poesia più o meno realista, priva di una visione filosofica, concentrata sul rapporto con la realtà dei consumi.

Molti degli archetipi del Novecento sono usati per descrivere situazioni

¹ G. PONTIGGIA, *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana*, Novara, Interlinea, 2009.

² A. NAPOLI, *Le api dell'invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Milano, Medusa Edizioni, 2010.

esemplari, modelli di “adattamento” del poeta alla vita. La tecnica di rappresentazione ricorda la combinazione del mito con la realtà quotidiana, sperimentata dal primo T. S. Eliot.

L'analisi del testo di Adriano Napoli, che si vuole proporre, sarà articolata in due punti: 1) una breve introduzione, mirante a descrivere l'approccio ermeneutico usato; 2) l'analisi dei poeti più significativi dell'antologia. Lo studio sarà, così, “influenzato” dalle categorie di base.

Non ci si sente di recuperare l'immaginario del Novecento. La poesia di questi anni abbraccia il primo decennio del secolo successivo. Si dovranno vedere queste esperienze non come semplici tentativi di contestualizzare delle “storie”, ma come spunti, tracce che la Poesia lascia alle future generazioni.

Si vuole, poi, puntualizzare che la modernità finisce, quando tramonta la visione della storia. Se quanto accade non può essere più riassunto in una trama, non significa che non esista più il futuro. Se la storia è il racconto della vita degli uomini, allora è destinata a continuare, perché gli uomini sono ancora in “cammino”.

Molta poesia sembra non accettare il compromesso con la vita, allora diventa meta-poesia.

Il concetto di flusso, di continua tendenza della forma a cambiare la sua stessa sostanza, l'accelerazione di un mondo, che non riesce più ad essere pensato, perché è troppo più veloce del lento passo del poeta, danno l'idea dello scontro fra due forze. Si combattono il mondo nuovo e il poeta, che appartiene al passato. È giusto che ne faccia parte in un momento, in cui chi scrive dovrebbe inventarsi una filosofia, perché non può più attingere al repertorio tradizionale, dato dalle “mode” del Novecento.

Se qualcuno ha vinto la scommessa del secolo passato, questi è stato l'uomo comune, quell'uomo decente e quotidiano, di cui parlava Montale, che ha creato sulla cenere del Romanticismo una terra desolata. Ma non si può rimpiangere il passato. Se non altro provare a pensare questi anni, come l'esaurirsi di un genere. Una lunga tragedia, quella della poesia, che termina nella commedia, nel paradosso di Maurizio Cucchi.

Il punto di partenza è, appunto, il concetto di decenza, che sembra soffrire di un certo egoismo, un voler salvare il mondo dei propri vecchi ricordi. Così, questa stessa autorità morale ha qualcosa di estraniante. Lautréamont aveva aperto le porte dell'inferno, alludendo al pericolo di andare oltre le barriere naturali della “pensabilità” umana. Per lo scrivente, “ciò che è pensabile”, non deve per forza essere “decente”. Si crede che questa presunta verginità nasca da una forma di pensiero debole, ma non

ha il retrogusto comico de *La condizione postmoderna*, che lo stesso Lyotard ha successivamente “corretto”.

Sembra che la fine del Romanticismo (anche se si vuole sottolineare che non si comprende bene quale “momento” del Romanticismo sia coinvolto) abbia generato la tendenza del poeta ad identificarsi con la sua memoria, che non è, esattamente, la memoria del reale. Si tratta di un rimprovero alla vita di non essere sufficientemente razionale, a chi continua a vivere il suo stesso “trascinarsi” per i sentieri dell’esistenza.

Si prenda l’esempio di Cucchi. Questa poesia è “ossessionata” dal recupero di un passato che non esiste, ma che vive nel ricordo. Così, il poeta non è mai tragico, ha semplicemente sostituito al paradigma vitalistico dell’unicità, che tanto male ha fatto alla poesia italiana, trasformandola in retorica, il paradigma della *mediocritas* etica. Si è originali nell’atto di salvare la memoria, ma per salvare il passato, che a parere dello scrivente è sempre un mito, bisogna diventare un John Doe qualsiasi. Se si è mediocri e deboli, allora si capirà meglio la debolezza della vita. Con Cucchi questo assunto trova pieno compimento. Finisce un genere assoluto non nella “Memoria”, di cui parlava anche Luzi e di cui Adriano Napoli ha colto bene il significato. La nuova memoria è una memoria di “mele, veicoli, luoghi di Milano”, che, poeticamente, non sono essenziali alla comprensione di una verità forte, cioè, di sopravvivenza. In questo modo tutta l’esperienza dei milanesi è “parodistica”. Può essere compresa solo nella gabbia concettuale del labirinto. Ma lo stesso Sanguineti non voleva immergersi nella palude per purificarsi? Alla poesia di Cucchi, ispirata dalla “fine”, manca il concetto di “tempo finale”. Si è di fronte ad una esperienza “crepuscolare”. Il poeta insegue esperienze minime, ha chiuso il suo giardino. Sembra difendersi dal vento. La poesia si è fatta lirica e privata. Così, ci si sente di rimproverare a questa lirica la volontà di “invecchiare”, di non accettare la condizione di vertigine, che “questo nuovo mondo” sembra dare. Inutile resistenza di una forma di pensiero lirico, non di un pensiero liricamente pensato.

Ma Napoli sa bene che questo modo di essere era già di Montale. Forse Montale non ha fatto altro che distruggere i suoi libri precedenti, rinunciando. Così, l’esperienza capitale del secondo Novecento è la lunga palinodia di Montale, che, per il tramite prima di Raboni, poi, di Cucchi, porta alla definitiva vittoria dell’“uomo tanto decente”. L’esistenzialismo si fa vulgata.

Il paradigma John Doe sembra funzionare per molti dei poeti dell’antologia. Si ravvisa una mitologia privata, una forma di introflessione della

lirica, che, tuttavia, resta lirica. Paradossalmente, la lirica non dice, si impegna a comprendere meglio, perché dice. Questo è il caso di Magrelli, che svetta nell'antologia, perché i suoi versi rimandano a sensazioni precise, ad un disegno esatto di una struttura, che non viene descritta, ma, di cui si fa parte con la nascita.

Ma accanto alle visioni, agli "attimi" di Magrelli, veri e propri brani di una fenomenologia, alla piccola memoria di Cucchi si nasconde la potenza di Giuseppe Conte. Si potrebbe argomentare che per questi il paradigma di John Doe non valga, ma, se ci si addentra meglio nella sua produzione, si crede di toccare la potenza di questo nuovo uomo postmoderno. Forse, si tratta più di un'allusione alla dicibilità della natura che di una vera e propria fusione, perché la nuova natura si è fatta astratta. L'occhio, la più potente delle nostre facoltà, ha sgominato gli altri sensi e in tal modo ha privato delle dimensioni gli oggetti della rappresentazione. Si vuole dire che la seconda natura è artificiale. La poesia di Conte affascina per il tentativo di recuperare la poetica della visione, all'interno del perimetro ristretto, del secondo Novecento. Si tratta di un'esperienza vera. Il poeta dice, ma riesce a dire solo, rendendosi conto del suo stesso stato di privazione. Conte dipinge una "cosmogonia", nel momento in cui il mito non ha più il suo valore religioso.

Allora, si è portati a pensare al lirismo di questa poesia, che non sente la minaccia della morte, che lo stesso Montale aveva profetizzato. Sarà una poesia "novella", connotata anche da momenti passeggeri di prepotente impulso.

Ci si chiede, leggendo le *Vite* dei poeti se il moralismo non sia la segreta aspirazione dell'uomo comune, che, spaventato dal suo piccolo orizzonte, vuole uniformare la stessa possibilità di esperire la realtà.

La poesia di questi anni non ha un disegno "poematico" classico: narrare in una storia esemplare una vicenda che possa ricordare un archetipo. In quanto lirica, è figlia di quello stesso diletto Romanticismo, che aveva fatto della lirica e della musica i suoi supremi organi di conoscenza.

Ma resta una domanda? Gli uomini fuggono la poesia o la poesia fugge l'uomo? L'"eccesso di verità", di cui parla Pontiggia, è reale o è solo un desiderio, la sublimazione di quella condizione "comune", che sembra dominare in poesia?

Non è facile rispondere. Un genere letterario non tramonta, mai, a causa della sua stessa mediocrità. Sono i tempi a volere la morte della poesia, genere aristocratico e sentito alieno in una realtà che si crede democratica?

Neanche questa volta si può dare una risposta. Forse la situazione è più complessa e la poesia dovrebbe provare a riprendersi la sua aura. Se non

quella della tradizione, almeno, quella, della quale si è cinto Baudelaire. Si vuole dire che nella fede, nell'amore, nell'arte, nella morte, per pochi istanti, si può essere "eroi", si può ritornare ad una situazione primigenia, che è quella di tutte le epoche, di tutte le nascite sotto il sole. Così, anche le "figure incomplete" di Mussapi non rendono l'idea del miracolo. Il poeta sente il bisogno di abbassare il tono e nella creazione della metafora sente il bisogno di introdurre termini "estranei", non per una reale necessità di scrittura, ma per conformarsi al modernismo, alla "maniera inglese".

Si può provare a tratteggiare un bilancio. La poesia italiana segue due vie. Il recupero della "parola sacra", come accade a Luzi, il "rimpianto" universale di Zanzotto, esperienze correlate fra di loro; poi, una diffusa volontà di "maniera". Si intende per "maniera" solo quell'accentuare certi gesti, recuperare certi ricordi, certi motivi esistenziali. Il manierismo è anche la pittura di Tintoretto e di Veronese. Fra questi due spazi letterari si muovono i poeti degli ultimi quarant'anni, lambendo l'una o l'altra di queste costellazioni, vivendo in una sorta di limbo, che, forse, è la condizione, che la "nuova modernità" ha assegnato alla poesia.

Occorre ricordare Heaney, come fa lo stesso Napoli, per dire che in una temperie storica così difficile il poeta irlandese ha saputo salvare un modo di dire quasi profetico, che nasce dalle sue sensazioni, corporalmente, vissute. Questo sensismo, che non è mai materialismo, ci ricorda che è ancora possibile la poesia e che in questo bilancio, tratteggiato da Napoli, si può avvertire la sofferenza della poesia, più che dei poeti.

Rilke nelle sue elegie aveva riconosciuto all'uomo la capacità di conoscere il mondo, proprio, perché il mondo muta ed è soggetto al divenire. Sarà la creatura più mutevole, l'uomo stesso, a coglierne il segreto.

La poesia italiana si accosta al nuovo Millennio, portando sulle proprie spalle la paura, la speranza, il senso di isolamento da una comunità di lettori. I problemi, che la nuova poesia deve affrontare, sono enormi. La rivoluzione industriale ha portato alla ribalta una natura terza, la vera essenza dell'artificiale; il pensiero debole ha sgretolato il senso tradizionale della poesia. Così, ci si trova di fronte al difficilissimo compito di "ricostruire", inventarsi una poesia, che sia figlia del tempo e che obbedisca al senso insito del fare versi: arricchire l'immaginario, sia, da un punto di vista tematico, che stilistico. C'è un filo che collega il libro di Napoli ad altri libri, più interessati alla poesia dei giovani. Se i poeti del secondo Novecento si riferiscono ad un io debole, i nuovi, pur non recuperando quella dimensione dell'io, come ineffabile mistero, si impegnano in una ricerca, che ha tratti "metafisici".

Giancarlo Pontiggia ne *Il miele del silenzio* coglie bene il desiderio della poesia di reinventarsi, all'ombra di esperienze più legate alla lunga durata della poesia stessa, spesso radicate nel turbamento della fine dell'Ottocento europeo, quando la poesia nella ricerca di parole autentiche ha cominciato un'avventura disperata, che l'ha portata a lambire la teologia, la visione, ad affrontare la storia corpo a corpo, solo, per amore di "troppa verità".

Alla volontà antagonista della lirica si ascrive *Poesia del dissenso*, a cura di Erminia Passannanti (Joker, 2006). Sembra di essere di fronte ad un travaglio interpretativo. La lirica, nel momento in cui è la voce dell'io, si assume il compito di razionalizzare il mondo "vero".

Nel *corpus* del volumetto si coglie una volontà agonistica, ma le premesse sono affini a quelle dell'antologia di Pontiggia. Si ha l'impressione che questo tempo sia "decisivo".

Si può fare violenza sulle parole, non per dire una verità, ma quella verità, che deve appartenere ad una comunità. Il poeta non sarà più il vate, che dispensa profezie, ma ha la rabbia di chi ha visto il suo mondo finire e nello stesso tempo ha visto il moltiplicarsi di nuovi campi esperienziali, e, forse, delle possibilità, che aprono nuovi sentieri di conoscenza. La violenza di Adriano Padua è "necessaria". Nel momento, in cui si deve dire la realtà, bisogna ferirla, lasciarla sanguinare, per permettere alle stesse cose, brutalmente, distorte, dalla violenza dell'io, di indicare un sentiero. In questo caso, è un "io", di una natura diversa da quella tradizionale, né debole né trascendentale, che ha conosciuto il peccato originale, a "fare violenza" sulla realtà. Questo, forse, è il messaggio di *Poesia del dissenso*.

Nella antologia, curata da Pontiggia, sembra che i poeti, nell'attesa dell'evento epocale, di cui si è detto, si impegnino a descrivere questo nuovo io, un io "non copernicano", ma "post-copernicano".

Si tratta della stessa esperienza di sbalordimento e di ricomposizione, che era toccata a Donne.

La poesia di Maurizio Marota (*Federiciae*, Periferia, 2002), poi, si impegna in questa difficilissima opera di ricostruzione, che è anche un processo di razionalizzazione del mondo. Si tratta di trovare le corrispondenze delle cose, le tracce, i simboli che possano ridare il senso di un disegno architettonico, dove, per architettura, si intende spazio umano razionale, e, quindi, abitabile. Capire il reale, sarà un modo per capire la storia ed impegnarsi nella ricostruzione della voce poetica, di cui la tradizione porta testimonianza. Ne nascerà un terribile conflitto fra la stessa tradizione e la possibilità di dire la natura, perché, se è cambiato il modo di avvicinarsi alla tradizione, si è assistito ad un progressivo distacco dalla natura. La vista, il più potente

dei sensi, ha vinto la secolare battaglia con il tatto. Quando si è sommersi da immagini, è difficile dire della vita naturale. Si tratta o di usare questa stessa natura, come un emblema, o, di salvarla, legandola alla percezione.

Nello stesso libro, curato da Pontiggia, colpisce la posizione di Giuliano Rinaldini (*Sequenza del fico*, Joker, 2008). Questi lega i frammenti emblematici dell'esperienza a sensazioni, facendo del suo libro un tentativo di dire la verità sull'io, attraverso i gangli delle sensazioni, recuperando così quella purezza del sentire che è anteriore all'analisi della coscienza. È un modo diverso di dire, "io", perché è la coscienza, che fa il male e che è colpevole delle secche della storia. Analizzando i dati, prima che essi diventino appercepiti, sarà possibile avvicinarsi al soggetto, seguendo un itinerario diverso.

Il miele del silenzio appare come un tentativo nuovo di accostarsi alla verità della coscienza, che nella sua fenomenicità ha perso il duello con la storia ed è svanita nelle cose. Eroina della narrazione poetica è la coscienza che appartiene al mito. Accanto al binomio storia-tradizione, è comparso un terzo termine, l'io del mito, nostalgia di un paradiso perduto, che dovrà essere tradotta in un modo di dire moderno.

Questa poesia sarà religiosa, si nutrirà di un sapere intuitivo e secolare, per evitare di pietrificarsi nella tradizione, che altro non è che il modo, in cui il mito sembra apparire e cambiare di forma durante le varie "epoche" della letteratura. La nuova poesia sarà guidata dalla tradizione, novello Virgilio, ma comincerà un cammino personalissimo, il cui scopo ultimo è, come si è detto, la possibilità di rinominare il reale.

In questo senso, si può parlare per tutti i poeti dell'antologia (Maurizio Marota, Roberta Bertolozzi, Daniele Piccini, Isabella Leardini, Vincenzo Frungillo, Francesco Filia, Adriano Napoli, Andrea Temporelli, Matteo Veronesi, Mariarita Stefanini, Federico Italiano, Alessandro Rivali, Matteo Munaretto, Guglielmo Aprile, Davide Brullo, Pietro Montorfani, Giuliano Rinaldini, Franca Mancinelli), di una volontà di scrivere una nuova antropologia, che sia anche un modo di dire la parola "assoluta".

Quanto è "divino", sarà sentito e vissuto solo sullo sfondo di questo slancio umanistico.

L'albero di Giuda, presentato da Sandro Montalto, per i tipi di Joker nel 2003, è un tentativo di fare poesia potente, lontano dalla paura dell'io, che è uno dei tratti salienti della poesia italiana del secolo scorso. Il poeta dice e nell'atto di dire attinge alla forza del mito.

Così, se la linea antagonista a quella portata avanti dai lombardi e da Cuchi era stata avversata dalla "teologia" di Luzi, per Adriano Napoli ci troviamo di fronte ad un tentativo di natura diversa. Nell'epoca, in cui non si può più

fare “teologia”, si può dire una verità che trova giustificazione nella stessa natura dell’uomo, che può essere interpretata con un codice di sensazioni. Se ci sono ancora tracce di pensiero debole, questo è solo un promemoria, atto a ricordare il senso del limite, della possibilità dell’espressione.

La nuova poesia appare delineandosi, come una forma di antropologia, orientata all’“amore di sapienza”, priva di quel rapporto con la natura che potrebbe rispecchiare e così ridare l’immagine dell’uomo.

Stilisticamente, si assiste a diverse tecniche di montaggio, che evidenziano la vera supremazia della vista, senso così potenziato dalla tecnologia, che permette di chiudere tutto il mondo in uno sguardo. La nuova poesia è legata alle immagini, al modo, in cui un’immagine si muta in un’altra.

L’apparato simbolico del secondo Novecento, fatto delle sue piccole sensazioni, dei suoi “labirinti”, delle sue “mele”, dei suoi “ricordi”, appare superato.

Gli enervati di Jumièges di Roberta Bertozzi hanno una voce tragica, modulata sul linguaggio del sogno e della eco. La poesia, ispirata alla leggenda medievale sui figli di Clodoveo II, coglie la situazione dell’uomo contemporaneo, che vive in uno stato di limbo, ma ha finito con l’adattarsi a questa modalità dell’esperienza, rinunciando al passato e al futuro. Ma il senso vero del poemetto (colpisce, come i giovani poeti riscoprono un genere, “il poemetto”, considerato, a volte, periferico) è dato dalla potenza della visione, perché la materia, trattando un contenuto ancestrale, affine alla paura dell’evirazione, può essere intuita, ma non capita, come la vera natura dell’uomo.

In Francesca Mancinelli (*Mala kruna*, Manni, 2007) ritornano i movimenti di acqua, aria e fuoco. Le scene sono colte nel loro dinamismo, in questo costante movimento, che riempie il nuovo secolo di inquietudine. Per cogliere l’immagine, il poeta deve prenderne l’anima, e, forse, questa non è il soffio della vita?

Se la poesia ha distrutto se stessa nel confronto con il pensiero debole, nel tentativo di rincorrere la società, per essere più veloce dei cambiamenti antropologici, adesso sembra che quella presenza greve, pensosa, che ha caratterizzato da sempre la poesia, genere elitario, ma umanissimo, sia ancora tra di noi.

Non si sa, se la frattura, con quanto è avvenuto nel 1968 e dopo, sia stata sanata. Resta il problema della *koinè* poetica, in un momento, in cui l’uomo sente distante il tempo delle stagioni, proiettato, com’è in un mondo, sempre, più astratto, ma non per questo meno dispotico.

Edisud Salerno
Forum Italicum Publishing
Stony Brook, New York

Leucò va in America

Cesare Pavese nel centenario della nascita

An International Conference
Stony Brook, NY, 13 - 14 Marzo 2009

a cura di
Mario B. Mignone



NUOVI PARADIGMI
Collezione di Studi e Testi
oltre i confini

Note e Rassegne

ALVARO NEGLI ANNI DI GENNARO MERCOGLIANO

I. Con la raccolta di saggi *Alvaro negli anni* di Gennaro Mercogliano,¹ la bibliografia alvariana si arricchisce di un contributo notevole per l'originalità della rivisitazione dell'opera dello scrittore sanluchese e per la passione con la quale lo studioso conduce il discorso, col rischio, a volte, di smarrire quel distacco – che non dev'essere freddezza – necessario all'indagine critica.

Noto per i contributi sulle *Epistole entomologiche* del Gozzano (1985); sulla *Ginestra* del Leopardi (1989; n. ed. riv., 1991); su Spagnoletti, Pontiggia, Maffia; dotato di una cultura non comune, Mercogliano è un critico 'passionale', che riesce, tuttavia, a documentare, quasi sempre persuasivamente, le sue intuizioni, per offrirle al lettore quasi indiscutibili. Tale è la partecipazione con la quale avvia l'esplorazione del mondo alvariano, e si cala talmente nel personaggio che interpreta, che dà l'impressione di scrivere una pagina autobiografica. Il titolo del libro, *Alvaro negli anni*, non poteva essere più esplicito in tale direzione, avendolo, com'egli scrive, «lo studio di Alvaro accompagnato durante la vita in modo sempre più intenso e coinvolgente».² Mercogliano parla esplicitamente di “amore” per Alvaro, trasmessogli dal padre quand'era ancora fanciullo, essendo “una passione di famiglia”:

Il primo impulso ad amare lo scrittore di San Luca mi venne da mio padre quando ero ancora fanciullo.

Egli non possedeva una grande cultura, ma certo aveva avuto modo di apprezzare ed amare a sua volta quel libro di formazione, *Calabria. Libro Sussidiario di cultura regionale*, che lo aveva accompagnato negli studi elementari e che custodiva come cosa sacra, prendendolo tra le mani e raccontandocelo quando gli capitava di farlo.³

Proprio quando il suo discorso critico si fa più serrato e coinvolgente, tale “passione di famiglia” lo porta a ‘denunciare’, quasi come rimprovero, una presunta scarsa attenzione da parte degli studiosi per l'opera di Alvaro,

¹ G. MERCOGLIANO, *Alvaro negli anni*, Corigliano Calabro, Editrice Aurora, 2008.

² *Ivi*, p. 157.

³ *Ivi*, pp. 154-155.

a partire dal 1986 ai giorni nostri, come se si trattasse di evitare la voce di uno dei protagonisti scomodi del Novecento letterario europeo dalla forte tensione morale. Presenza, ancora, ineludibile in un tempo in cui la sua lezione di uomo e di scrittore votato al vero, al bene e al bello, avrebbe potuto sortire straordinari effetti positivi su una condizione culturale e civile, nazionale ed europea, inquietante per il progressivo degenerare, anche nelle istituzioni, di quei valori nei quali dovrebbe reggersi ogni civile convivenza umana. Mercogliano lamenta che il trentesimo anniversario della morte di Alvaro, «non abbia segnato alcun aumento del prestigio di Alvaro né un incremento degli studi critici destinati a rilanciare l'opera»; che «per dieci anni [...] di Alvaro non si è quasi più praticamente parlato», e che «questo debito lo abbiamo contratto più colpevolmente noi, suoi conterranei, che non abbiamo rivendicato nulla della sua grandezza e della sua missione». E auspica – in ciò, opportunamente – «una stagione di studi alvariani più generosa di quanto non sia stata sinora».⁴

Certo, se non è stato un ventennio che abbia registrato 'mirabilia' sul versante degli studi alvariani, occorre prendere atto che, a partire dal convegno alvariano – che ha avuto in Umberto Bosco l'animatore impareggiabile – svoltosi a Reggio Calabria dal 4 al 12 novembre 1978, i cui Atti sono apparsi nel 1982,⁵ l'attenzione degli studiosi della sua opera non solo non si è allentata, ma, avendo provocato la ristampa di tanta parte delle sue opere, ha aperto una nuova, feconda stagione di studi.

Del 1983 è la forte, ma civile stroncatura di Armando Balduino all'ingeneroso saggio di Enzo Misefari *Alvaro politico* (1981);⁶ del 1995 è il volume di rilevanti contributi critici di Ada Ruschioni;⁷ nel 1997, vede la luce il volume degli Atti del convegno, svoltosi a San Luca il 19 e 20 aprile 1995, su *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo*,⁸ col quale la Fondazione Culturale "C. Alvaro" avviava l'attività di rilancio degli studi su Alvaro e

⁴ *Ivi*, rispettivamente alle p. 61, 68 e 156.

⁵ AA.VV., *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981. Comprende, nell'ordine, contributi di U. Bosco, G. Pampaloni, L. Reina, R. Scrivano, A. Ruschioni, F. Contorbia, E. Villa, S. Raffaelli, P. Coli, G. Cingari, A. Palermo, P. Tuscano, G. Luti, A. Piromalli, P. Boero, A. Barbina, E. Mazzali, M. Ursino.

⁶ A. BALDUINO, rec. a E. MISEFARI, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento* (Soveria Mannelli, Rubbettino, 1981), «Studi novecenteschi», X, 1983, 25-26.

⁷ A. RUSCHIONI, *Alvaro critico e altri saggi*, Milano, Ed. Vita e Pensiero, 1995.

⁸ AA. VV., *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo*, Regione Calabria, Comune di San Luca, 1977. Contiene, nell'ordine, le relazioni di G. Pampaloni, S. De Fiores, M. I. Tancredi, P. Crupi, G. Polimeni Jr., P. Tuscano, F. Sicilia, W. Mauro, M. De Gaudio, A. M. Morace, O. Marcucci, L. Tallarico, L. Reina.

la diffusione dei suoi scritti. Al 1999 e al 2003, risalgono le edizioni de *Il viaggio* e di *Viaggio in Turchia*, curate da Anne-Christine Faitrop-Porta;⁹ nel 2001, Aldo Maria Morace, Presidente della Fondazione 'C. Alvaro', ripropone, nella sezione *Alvariana* del volume *Orbite novecentesche*, i suoi contributi su Alvaro;¹⁰ del 2003 è l'edizione, curata da Antonio Delfino, del ricordato sussidiario regionale *La Calabria* e del testo della conferenza fiorentina del 1931, *Calabria*.¹¹ Infine, un'autentica svolta nel campo degli studi alvariani ha segnato il convegno internazionale, tenutosi nella Pro Civitate Christiana di Assisi dal 6 al 9 marzo 2003, sul tema *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, con le relazioni di A. Palermo, *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*; F. Tuscano, *Alvaro e la Russia*, F. Montesperelli, *Corrado Alvaro e la letteratura inglese*; M. Lumachi, *Corrado Alvaro e la cultura tedesca*; M. Manetta, *Corrado Alvaro e la cultura francese*; V. Gonzalez Martín e P. Matas Gil, *La traduzione di 'La Celestina' di Corrado Alvaro*; A. M. Morace, *Itinerario teatrale di Alvaro*.¹²

Era, finalmente, giunto il momento perché l'opera vasta e solida di Alvaro, testimone, attore e operatore culturale tra i più pensosi e incisivi del XX secolo, e tra i più aperti verso orizzonti europei e mondiali, venisse esplorata entro tali coordinate.

II. Mi è sembrato opportuno richiamare tali contributi perché questo del Mercogliano si registra, autorevolmente, in questa nuova, e rinnovatrice, stagione degli studi alvariani. Ad esempio, per richiamare qualche tema posto con forza dallo studioso, viene riproposta, con puntuali riferimenti ai testi, la 'modernità' dell'opera dello scrittore sanluchese; l'importanza del suo soggiorno berlinese; il rapporto "tra gloria e miseria del mondo", nel quale Alvaro evoca l'odissea umana e poetica di Torquato Tasso, ch'egli, a differenza del poeta della *Gerusalemme Liberata*, attraversa con la fiducia, pur velata di amaro scetticismo, nella speranza in un futuro, quando che sia, migliore del presente – siamo nel 1926! – deprimente, ipocrita e vile.

Mercogliano dimostra, col supporto di numerosi e autorevoli riferimenti testuali, quanto sia storicamente inoppugnabile e feconda la 'modernità' di

⁹ C. ALVARO, *Il viaggio*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 1999 e *Viaggio in Turchia*, *ivi*, 2003, con introduzione e a cura di A. C. Faitrop-Porta.

¹⁰ A. M. MORACE, *Orbite novecentesche*, Napoli, ESI, 2001.

¹¹ C. ALVARO, *La Calabria e Calabria*, con introduzione e a cura di A. Delfino, Reggio Calabria, Iiriti, 2003.

¹² AA.VV., *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, a cura di F. Tuscano, Assisi, Cittadella editrice, 2004.

Alvaro operatore culturale e narratore originale e accattivante, pur quando egli richiama, ora in filigrana, ora apertamente, i miti e i riti ancestrali della Magna Grecia, che costituiscono, in buona misura, l'ordito della struttura mentale e sentimentale della sua gente, della quale va fiero, anche quando ne colpisce duramente gli atteggiamenti pietistici, o di violenza gratuita e insensata, che con quella visione del mondo e della storia hanno poco da spartire. La sola 'violenza', di cui va superbo, è quella che esplose in difesa della propria dignità, capace di rigettare qualsiasi forma di "prepotenza".

Pur rimanendo legato alla terra d'origine, Alvaro partecipa al dibattito culturale europeo, con non effimeri aggiornamenti anche tecnici e formali. Oltre all'Alvaro maestro d'umanità, la sua opera di scrittore, che offre più spazio d'indagine e di riflessione, è quella che, dall'Aspromonte, proietta la sua cognizione del mondo e della storia verso l'Europa. Ritengo che sia, con Silone, il solo autore che, senza bisogno di alcuna mediazione, abbia saputo *leggere, interpretare e descrivere* l'Europa nel non facile decennio 1930-1940, tenendo presenti nei suoi viaggi, da autentico figlio della Magna Grecia, usi, costumi, tradizioni popolari, da attento scrittore-antropologo. Di qui, come scrive Mercogliano, «lo spessore etico della sua scrittura»,¹³ quell'«insegna dell'etica e dell'utile sociale cui l'arte per Alvaro è intimamente congiunta».¹⁴ Com'è certamente indubitabile che «Alvaro si fa testimone della decadenza senza conformismi né perbenismi, in percorso di narrazione riflessa scevra dal gusto dello scandalo e lontana da una irriguardosa poetica della meraviglia applicata agli individui o al sesso».¹⁵

Nel capitolo *Alvaro a Berlino*,¹⁶ Mercogliano ricorda, opportunamente, che, negli stessi anni del soggiorno forzato di Alvaro, esule antifascista (novembre del 1928 - maggio del 1929, viveva a Berlino la stessa condizione il ventenne scrittore bulgaro Elias Canetti. Probabilmente non si conobbero personalmente. Tuttavia,

Berlino, col suo brusio e con le sue velleità, nel processo di americanizzazione montante, si presenta identica sia agli occhi di Canetti che a quelli di Alvaro, che ne sono due finissimi e profondi esploratori.

Pur se da punti di osservazione diversi [...], essi nondimeno com-

¹³ G. MERCOGLIANO, *Alvaro negli anni*, cit., p. 20.

¹⁴ *Ivi*, p. 29.

¹⁵ *Ivi*, p. 25.

¹⁶ Su tale argomento rimane fondamentale il contributo di Monica Lumachi dell'Università di Bonn, *Corrado Alvaro e la cultura tedesca*, in AA.VV., *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, cit., pp. 101-144.

prendono, di Berlino, lo stesso mutamento profondo, anche nel ruolo che la città ha ormai conquistato di nuova e libera capitale europea (dopo Madrid, dopo Parigi), volta ai destini ingloriosi della modernità postbellica e del consumismo fagocitante.¹⁷

Particolarmente stimolanti sono i due capitoli, tra loro interdipendenti, *Alvaro e la stanza del Tasso* e *Per una pedagogia delle lettere*. Richiamano entrambi una delle pagine più care allo scrittore, quindi tra i suoi 'racconti' più significativi. Apparsa su «La Stampa» il 3 maggio 1926, col titolo *La stanza del Tasso*, la comprese, con qualche variante poco significativa e con lo stesso titolo, in *Cronaca (o fantasia)* (1934); quindi, ancora con qualche variante, come quinta parte di *Vedute di Roma*, in *Itinerario italiano* (1941).

La stanza del Tasso, si sa, si trova nel convento di Sant'Onofrio sul Gianicolo, dove il Poeta morì. L'aria della descrizione dell'ambiente è, inequivocabilmente, crepuscolare, di un crepuscolarismo, però, tutto alvariano. È assente il filtro dell'amara ironia gozzaniana che domina gli oggetti e gli ambienti di *La Signorina Felicita* e de *L'amica di nonna Speranza*. Nelle "stanze morte" (I, v. 27) di Vill'Amarena, abbandonata all'azione distruttrice del tempo, dove trionfa un "odore d'abbandono desolato" (I, v. 29), e un confuso repertorio di oggetti ridotti a "ciarpame reietto", fanno bella mostra le "stampe di persone egregie" (IV, v. 26), tra le quali, "incoronato delle frondi regie / v'era 'Torquato nei giardini d'Este" (IV, vv. 27-28). Di fronte a quelle "figure sognanti in perplessità" (*L'amica di nonna Speranza*, I, v. 10), Gozzano ride e, "ridendo pensa questo pensiero:/ Ohimé! La Gloria! Un corridoio basso,/ tre ceste, un canterano dell'Impero,/ la brutta effigie incorniciata in nero/ e sotto il nome di Torquato Tasso" (*La signorina Felicita ovvero la Felicità*, IV, vv. 32-36). E gli sovviene il pensiero della morte, l'*Eguagliatrice* (IV, v. 55), che rende vane e illusorie le ansie di conquiste, la ricerca di ricchezze, la sete di gloria. Ecco, allora, che, per Gozzano, è "meglio fuggire dalla guerra atroce/ del piacere, dell'oro, dell'alloro" (IV, vv. 65-66). Anche perché, e specificatamente la gloria, sono sempre premio riservato agli sfacciati, ai cortigiani, ai ciarlatani: "L'alloro... Oh! Bimbo semplice che fui, / dal cuore in mano e dalla fronte alta! / Oggi l'alloro è premio di colui / che tra clangor di buccine s'esalta, / che sale cerretano alla ribalta / per far di sé favoleggiare altrui..." (IV, vv. 67-72).

L'idea di Alvaro circa il riconoscimento dei meriti individuali non coincide perfettamente con questa gozzaniana. Nel ritratto di Torquato Tasso che

¹⁷ G. MERCOGLIANO, *Alvaro negli anni*, cit., p. 39.

si conserva a Sant'Onofrio, nel quale "una corona di alloro sul capo della immagine del Poeta si disfa come una treccia",¹⁸ Alvaro legge, nel volto del Poeta, il destino di *tristezza* e di *solitudine* che lo circondò, la persuasione che, oltre la cattiveria degli uomini – che, ovviamente, ha un peso non poco rilevante – la felicità e la gloria rimangono chimere, orizzonti sperduti e illusorii, sorgenti di amarezze e di frustrazioni. Lo scrittore di San Luca rievocava certamente nella memoria il momento precario della breve felicità dell'episodio di Rinaldo e di Armida nel canto XVI della *Gerusalemme Liberata*; l'appello struggente, perché lo togliessero da una condizione disperata, *A le signore Principesse di Ferrara*, dell'omonima canzone, alle quali "piega il suo affanno" e narra della sua pena "n parte piangendo, acerba istoria" (vv. 30-32).

In quella tela, dove "è difficile vedere una immagine d'uomo che serbi con maggior tenacia i lineamenti infantili",¹⁹ Alvaro ritrova se stesso:

Qui sorride la nostra adolescenza, il nostro viso di allora liscio e imberbe si affaccia nello specchio nero del Poeta. Ad essa sorrisero prime, lecite e santificate, le bellezze di Clorinda e di Erminia, e quella tizianesca di Sofronia. Ritroviamo queste illusioni e queste prime creature che amammo, in questa stanza su cui passò la tempesta, cresciute con noi, invecchiate con noi.²⁰

Lo coglie una profonda malinconia nel constatare che un luogo così significativo per la cultura, sacrario della Poesia, se non deserto, è poco frequentato:

Qui sono i suoi libri e i suoi manoscritti. Un quaderno su un tavolo si copre lentamente di firme. Non più di cento pagine dal 1923, e l'ultima firma è quella del brigadiere oggi di servizio.²¹

Siamo nel 1926. Il museo tassesco era stato inaugurato da nove anni. Da noi non si respirava certamente aria di trionfo della cultura. E i tempi sarebbero precipitati in peggio, come profetizzava per il suo tempo già Leopardi, proprio riferendosi a Torquato Tasso, dal momento che imperveravano la noncuranza per ciò che era bello e grande, e il freddo egoismo, perché si "ascoltava" "più de' carmi il computar" (*Ad Angelo Mai*, v. 149), cioè l'amore viscerale per il guadagno.

¹⁸ C. ALVARO, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1967⁵, p. 25.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ivi*, pp. 25-26.

²¹ *Ivi*, p. 26.

In tutti i tempi di crisi – come lo è anche il nostro –, è destino inesorabile che la Poesia non sia tenuta in gran conto. Si prepara, così, il terreno per le tirannidi. Consapevole di essere uno dei tanti inascoltati, “buon allievo della gloria”,²² Alvaro è ben consapevole di tale scadimento della nostra cultura. Mercogliano lo dimostra, testi alla mano, sottolineando, con forza, il fatto ineludibile che lo scrittore di San Luca, già dal *pamphlet* giovanile *Polsi nell'arte, nella leggenda, nella storia* (1912), senza soluzione di continuità, sia andato “progressivamente approfondendo i termini della questione del rapporto tra gloria e miseria del mondo con ripercussioni interiori di risentita tristezza personale”.²³

La tristezza che stringe lo scrittore visitando la stanza del Tasso a Sant'Onofrio sul Gianicolo si traduce, come scrive Mercogliano, “in un diverso recupero memoriale”²⁴ nella visita a Sorrento, visita che segna un momento esaltante dei *Paesaggi napoletani*, compresi sempre in *Itinerario italiano* (1941). Con una puntuale nota di commento alla poetica del Tasso, Alvaro scrive:

È facile dire che Tasso il sentimento dei suoi orti e dei suoi giardini, rischiaranti tanto soavemente il suo poema, li avesse da una reminiscenza di questi luoghi, e tutta la sua pastorelleria, capricciosa alle soglie del Barocco, e i suoi canti agresti, gli strumenti rustici che si sentono nelle sue selve, che hanno un timbro miracolosamente salvo da ogni convenzionalità, li abbia tratti da qui. E anche le mollezze e i piaceri dei suoi giardini incantati appartengono a quest'ozio.²⁵

Ora lo scrittore respira *en pleine aire*. Si ritrova nel suo Sud. Sorrento, un po' come San Luca, “illumina le presenze, la natura, gli uomini col suo fascinioso modo di sentire e di scrivere”.²⁶

Le considerazioni alvariane su Tasso, sulle quali Mercogliano richiama giustamente l'attenzione degli studiosi, non sono di poco momento se si vogliono cogliere, non solo degli aspetti decisivi dell'indole dello scrittore sanluchese, ma le stesse preoccupazioni per il clima culturale, politico e civile, che si respirava in quegli anni. Tra ‘cronaca’ e ‘fantasia’, egli sentiva sue le delusioni e le sconfitte tassesche, anche se era persuaso, a differenza del Tasso, del prezzo che doveva fatalmente pagare, data la precaria condi-

²² *Ibidem*.

²³ G. MERCOGLIANO, *Alvaro negli anni*, cit., p. 80.

²⁴ *Ivi*, p. 97.

²⁵ C. ALVARO, *Itinerario italiano*, cit., pp. 208-209.

²⁶ G. MERCOGLIANO, *Alvaro negli anni*, cit., p. 98.

zione del suo punto di partenza: «Dicevo che è anche troppo quello che sono riuscito a combinare con tutti gli inconvenienti con cui sono partito: meridionale, povero, scrittore». ²⁷ Non solo. È stato l'animo dell'uomo del Sud, del calabrese autentico, a spronare la sua gente a liberarsi dall'avvilente senso cupo, tragico o patetico, amaramente fatalistico, della vita e degli eventi, ribadendo la necessità di non lasciarsi andare, di non lasciar correre, di non accontentarsi, ma di lottare tenacemente per una vita degna di essere vissuta, coadiuvata dalla speranza salvifica, perché soltanto «la perdita della speranza è la vera dannazione dell'uomo». ²⁸ 'Speranza' che non dev'essere fideistica attesa, ma che deve concretizzarsi, anzitutto, nella forza della cultura, diritto di tutti, non più privilegio di alcuni. Perché,

quando si dice cultura, si dice vita intera di una società; i fenomeni di miseria d'una società corrispondono ai periodi di declino della cultura, poiché è la cultura a scoprire la vita associata coi suoi bisogni e le sue riforme. ²⁹

E lo sentiamo nostro sodale particolarmente vicino quando, con la schiettezza che gli è propria, rimprovera le classi egemoni di aver fatto del 'compromesso' la ragione della propria esistenza. Scrisse, nel 1945, nell'introduzione al *Fantasma liberale* di Giulio Colamarino:

Il compromesso [...] ha dominato la vita italiana fin dalle sue origini risorgimentali, il compromesso della libertà col nazionalismo, della democrazia con le esigenze retoriche di grandezza, del repubblicanesimo e del federalismo con la monarchia militare, della rivoluzione, da cui nascono tutte le solide civiltà nazionali, con il trasformismo, parola italianissima. ³⁰

È l'Alvaro, questo rivisitato da Mercogliano, che lo ha accompagnato negli anni, e che lo sente, come chi scrive, fraterno come uomo e come impareggiabile affabulatore di un mondo che ci è familiare, e nel quale ci è dolce, malgrado tutto, ritrovarci e riconoscerci.

PASQUALE TUSCANO

²⁷ C. ALVARO, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1959, p. 83.

²⁸ C. ALVARO, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea*, Milano, Bompiani, 1959³, p. 48.

²⁹ *Ivi*, p. 266.

³⁰ S. COLAMARINO, *Il fantasma liberale*, con introduzione di C. Alvaro, Milano, Bompiani, 1945, pp.V-VI.

NATA IL SETTIMO GIORNO DELLA CREAZIONE:
IL *CANTO DELL'AMORE ASSENTE* DI SAURO DAMIANI

La poesia per me è luce e sorriso; e riposo.
Si potrebbe dire che è nata il settimo giorno della creazione,
non per essere fuori di essa, ma per illuminarla totalmente.

Il riposo di Dio dopo la creazione è il riposo
della creazione in Dio.

Sauro Damiani, lettera a Giancarlo Pontiggia¹

L'intransigenza stilistica con cui Sauro Damiani ha finora coltivato i suoi versi non deve apparire un segnale di chiusura in un compiaciuto esperimento formalistico dello scrivere, ma piuttosto la ricerca quasi ascetica di un centro (non a caso parola-chiave, declinata anche per mezzo di sinonimi, del suo avvertito lessico poetico, e pregnante immagine mistica evocante il luogo della luce e della pace)² nel quale la distanza tra mondo e poesia possa essere colmata e ridotta in armonia, e la seduzione del nulla, delle ombre insensate che contrassegna e infelicemente sazia troppi ingegni della nostra epoca possa essere nuovamente trasmutata in tensione verso un mondo significativo, che parli il linguaggio domenicale³ della bellezza e della verità.

A questa tensione Damiani ha consacrato ogni suo sforzo, con un esercizio strenuo di lavoro certosino sulla pagina, che ce lo fa immaginare come un orafo toscano del XIV secolo, artefice di complesse architetture, intento ad animare (nel senso latino di "vivificare") in miniature ricche di ori la complessa armonia del cosmo, a potenziarne mediante la ricerca di un linguaggio esatto e irradiante, la realtà stessa.

Ne è formidabile monumento l'architettura poemica del *Canto dell'amore assente* (Moretti & Vitali, 2006), costruito su schemi metrici rigorosi e sistemi strofici nobilitati da una tradizione viva, in cui predomina la

¹ S. DAMIANI, *Canto dell'amore assente e altre rime*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2006, p.93.

² «Comanda pure, ché intorno al tuo perno/semprè mi muoverò, e nudo e spoglio/m'affiderò, obbediente, alle tue mani», è scritto nell'ottava 43, p. 51, laddove "perno" è sinonimo di "centro".

³ "domicale", altra parola auratica dell'idioletto di questo poeta, campeggia non a caso in una lettera a Giancarlo Pontiggia, che ha il valore di una limpida confessione di poetica, ed è stata opportunamente pubblicata da Pontiggia nella sua postfazione al *Canto dell'amore assente e altre rime*, cit.

forma circolare dell'ottava, corrispettiva della figura del centro, e ci sembra, ricca anch'essa di implicazioni mistiche eletta a spazio concentrato e nel contempo vitalmente aperto alla drammatizzazione di una dantesca luce intellettuale in cui consiste Amore, che, grazie a forti contrapposizioni cromatiche⁴ e ad un simbolismo numerico di ascendenza pitagorica, unifica le cose in una fissità numinosa, con bagliori e accenti di eternità.

Poeta *unius libri*, orafo devoto delle parole, Damiani ha costruito dunque il suo poema come una miniatura, un mondo che ricrea in piccolo la vastità del cosmo e delle sue leggi, restituendone la forma attraverso una sequenza di cinquanta ottave, in cui la ricorrenza del 5, simbolo di ordine, si intreccia alla completezza del 10 e all'eternità dell'8.⁵ All'altezza dell'ottava 26 è evidente il ripetersi del primo verso identico a quello dell'ottava inaugurale;⁶ dunque il poema in questo punto segna la sua divisione in due parti simmetriche di venticinque ottave (il fatidico 5 moltiplicato per 5), a demarcare lo spazio di un universo di armonia e di ordine in cui all'interno del tempo spazializzato si manifesti la rosa⁷ intatta di un tempo eterno, nel quale il divino si svela restando irraggiungibile e segreto, prossimo e remoto.

Non è mia intenzione indugiare nella serie dei numeri e dei loro infiniti sovrasensi; solo il tempo di soffermarmi ancora sulla valenza emblematica del 5, per rispondere a un quesito forse non del tutto ozioso: se sia possibile e produttivo, cioè, osservando in filigrana i testi in cui ricorra il 5 ed i suoi multipli, far coincidere il nostro sguardo con quell'unico, formidabile angolo di visuale da cui, come in una complessa architettura barocca costruita con la tecnica dell'anamorfosi, ogni altro angolo della struttura ne risulti illuminato a figura intera. Ciò ai fini dell'intelligenza di un poema estremamente ricco di sovrasensi, citazioni, *topoi* spesso radicati in profondità, sfuggenti (anche per un lettore sensibile ed allenato) ad una visione di superficie. Proviamo dunque ad intraprendere, tra i molti sentieri praticabili, quello scandito dall'ordine e dall'armonia insita nel 5.

Proprio l'ottava corrispondente al numero fatale ci offre una visuale

⁴ Dal fondale di oro che impreziosisce la filigrana dei versi inaugurali al grigio della cenere, lo spettro è alquanto variegato, si cfr. l'ottava n.1: «Amore d'oro, luce degli dei» e ancora «e di cenere è l'anima, avvilita», p. 9.

⁵ I Padri della Chiesa parlano dell'"ottavo giorno" della creazione, quello della resurrezione di Cristo.

⁶ «Amore assente, amore, dove sei?», cit., p. 34.

⁷ Nell'ottava 29 nella mistica cornice del giardino assistiamo al trionfo proprio delle rose: «Nel giardino fioriscono i narcisi / e già trionfano le prime rose» (p. 37).

duplice di Amore: forza generatrice gioiosa e vitale nella prima parte della strofe («Tu hai ordito il cosmo, per te brilla il sole/ridono l'onde, ruotano le sfere/ per te inneggiano e infuriano parole»); forza spietatamente e fulmineamente distruttrice nell'*explicit* («terremoti eruzioni segnan l'ore / del mondodove imperi, solo, Amore»), con tragici accenti lucreziani, si direbbe. Questa duplicità pertanto si rivela nel contempo una *coincidentia oppositorum* (la qual cosa rientra pianamente nelle sorprendenti prerogative ascrivibili a un dio degno di tal nome) in cui si afferma l'ambiguità di Amore.⁸

Nell'ottava 10 (p.18) è ancora Amore che signoreggia, ma il suo profilo, non più duplice, si amplifica in una cifra di totalità: è «assai più grande dell'immaginato / più lontano dei cieli del pensiero»; non vi è mente umana che possa tentare di circoscriverlo in un limite senza incorrere in uno scacco «chè ricco di sorprese è il dio Amore».

Saltando all'ottava 15 (p. 23) Amore appare vittorioso nella sua missione suprema: raggiungere il cuore dell'"assente amata" per dirle "in dolce suono" che un altro cuore, quello dell'amante, ad essa consacrato "splende come porcellana". Nessun dolore né l'assenza della donna potranno prostrare il poeta-amante, che, in quanto fedele di Amore, tutto consacrato al dio, ne condivide l'invincibilità.

Quest'ultima strofe si concentra in un discorso riecheggiante il *topos* degli *envoi* che chiudevano le antiche canzoni («Amore, tu che hai vita sovrumana / va' dall'assente amata, e in dolce suono / dille»): è un elemento importante, a mio parere, di concretezza.

L'ottava, ereditando lo spazio conclusivo del più nobile sistema strofico della tradizione lirica, quello in cui la poesia, esaurite nelle strofe precedenti le analisi teoriche e le astratte riflessioni dottrinali, si ipostatizza e diventa umana messaggera di Amore, volgendo dritta al cuore dell'amata, anima e centro di tutta l'esperienza vitale, ne sussume pertanto il tono e la prerogativa di scongiuro, di preghiera, di ricerca incessante e perentoria, in una parola: di avvenimento. Ecco, per Damiani la poesia non si circoscrive soltanto nel dominio dell'indagine intellettuale, per quanto profonda e illuminante, ma trova il suo compimento in una parola-avvenimento che sappia abbracciare, carnalmente, la forma del reale, giungendo a parlare dal suo interno. Fermiamoci qui per un momento. Abbiamo assistito, attraverso questa breve carrellata di visioni a una costante intensificazione del tono lirico e del discorso su Amore, in un crescendo di rimandi sapientemente

⁸ Tema presente fin sulla soglia del poema, nel finale dell'ottava 2: «Mi hai partorito, e mi riduci in niente» (p. 10).

meditati e rielaborati dalla coscienza poetica dell'autore, e per conseguenza della figurazione del dio quale emblema possente della totalità dell'Essere nella sua pienezza.⁹

Amore congiunge il cielo e la terra; dimensione umana e divina (non a caso è scritto ora con lettera maiuscola, ora con la minuscola); attrazione ancipite dell'oltremondo, tra abbandono sensuale e smarrimento sacrale, e nostalgia della dimensione terrena; a cui l'esperienza amorosa restituisce verità e profondità attraverso il lievito del desiderio. Con drammatica tensione visionaria il poeta espande come un affresco il suo linguaggio fondandone la prospettiva su di un consolidato paradosso della lirica di ogni tempo: è possibile giungere ad Amore attraverso la percezione di un'assenza (la creatura amata lontana, presente e viva nella mente e nella lingua, eppure nel contempo irraggiungibile).¹⁰

Ma l'esperienza di sbigottimento e di un disperante sentimento di perdita di destino che ne consegue produce una tensione che non implode in sé, ma si volge alla conoscenza, alla ricerca nei territori dell'alterità che quell'assenza ha scavato. È questo l'insegnamento drammatico e liberatorio dell'esperienza amorosa, che spingendoci a cercare ciò che è assente, e diventando "altro", ci obbliga a cercarne le tracce partendo da noi, dalla nostra memoria, passando attraverso la comprensione di noi stessi: *in interiore homini habitat veritas*, per riecheggiare le riflessioni di Sant'Agostino. Senza questo passaggio la visione di Amore resterebbe impura¹¹ e imperfetta, e quel centro di verità in cui unicamente la vita riscatta il suo senso, la sua pace resterebbe interdetto.

Memoria, dunque, come ambito di questa ricerca; antidoto alla fissità, spinta dinamica che presiede a una formazione – cioè al costituirsi d'una forma memoriale che si articola in visione – della realtà e della nostra stessa identità nella forma compiuta di questa realtà. Memoria come antidoto

⁹ Amore è un mare divino nel quale il poeta-amante annega con i tutti i sensi: «Lei è lì, lo sento, la potrei toccare, / e potrei finalmente aver la grazia / di sciogliermi nel vasto del suo mare» (13, p. 21).

¹⁰ «Se è vero» come ricorda Francesco Bruni, «che il *tu* letterario al quale l'*io* lirico si rivolge non può rispondere, come invece avviene nella realtà. In compenso il *tu* può essere anche una persona dell'altro mondo, come la Beatrice e la Laura ormai morte di Dante e Petrarca, ai quali risale questa vera e propria scoperta della letteratura occidentale», in *Vaghe stelle dell'Orsa. L'io e il tu nella lirica italiana*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. VII-VIII.

¹¹ Infatti dall'ottava 31 si inaugura il motivo determinante della purezza di Amore, della sua gratuità, che indirizza la ricerca del poeta-amante nella direzione giusta: «Amami, ma il tuo sia un amore puro. / Non devi amarmi per la bocca o gli occhi. / Senza perché è l'amore, ed è maturo / se nulla teme e rifiuta balocchi», p. 39.

inoltre all'immediatezza, al contatto diretto, illusorio e semplificante, che rischia di ridurre in polvere la complessità del reale. Abita dunque nella memoria quella categoria del lontano per mezzo della quale l'Amore ci induce a cercarlo, ed è l'intervallo tra la fuga del dio e il desiderio che ci spinge sulle sue orme che delinea la cartografia millimetrica e infinita dell'interiorità, dell'anima. Nei ritmi, nelle scansioni equilibrate, nei rimandi e nei rispecchiamenti dotti eppure sorprendentemente ingenui (s'intenda il termine nella sua radice etimologica di senso) del "Canto dell'amore assente" di Sauro Damiani il pensiero si configura in immagine significativa, in visione coerente e armonica di un processo complesso di correlazioni interiori.

Per avverare questa tensione ardua della memoria, estrema, che rende "alati" («Venisti, sorridesti. E liberato / io fui dal chiuso me: divenni alato», 3, p. 11) è necessario che l'amante abbia in sé una radice inestirpabile di follia, che lo induca a tramutare il desiderio in sguardo presago (e prensile) sul mondo. Questa follia acquista nel poema gli accenti della "santa pazzia" del grande poeta umbro Jacopone da Todì («Amore, in te si muove tutto il mondo. / Amore, d'ogni cosa sei la trama / sei un abisso tanto fondo / che chi si perde più, più e più ti brama. / Amore, sempre vuoto ed errabondo», 45, p. 53), la cui esuberanza espressiva si alterna nella compagine dei testi con la corda più dolce ma non per questo meno drammatica, della concezione stilnovistica, e in particolare cavalcantiana («Ma poi m'accorgo che immagine falsa / è quella mia. M'afferra la gelata / e ricado di nuovo su me stesso. / Uomo non sono più, ma morto gesso», 11, p.19).

Il lessico, intessuto di parole contemporanee, dell'uso vivo (a parte qualche macchia, rara, di colore arcaico), acquista una straordinaria dinamicità e pronuncia universale, grazie ad una sintassi dal tono e la struttura biblico-liturgica,¹² icastica e solenne, riscontrabile in ogni zona testuale del poema, con cui l'autore scandisce il suo monologante fluire poetico.

Il divino si manifesta nella pienezza delle parole fedeli all'esperienza totale dell'amore, ma è nell'oro, il cui fondale campeggia in molte liriche

¹² In cui domina supremamente il modello del *Cantico dei Cantici*, il libro dell'Antico Testamento che contiene il tema profano della "passione amorosa", e particolarmente evidente nell'ottava 27: «Eccola, viene, salta per i monti, / balza come lievissima gazzella, / l'amore mio la inebria, ed i racconti / ricorda in cui era lei la sola e bella; / è già alla porta. Tenetevi pronti / occhi miei stanchi; cuore mio, stornella. / Pazzo! pazzo! Ancora non lo sai / ch'ella è lontana e non tornerà mai?», p. 35.

Sacro e profano, celeste e terrestre, giova ricordarlo, abitano insieme nelle pagine del "Canto".

del poema, che esso si rispecchia e invera la sua essenza di splendore, come nell'ottava 28, tutta felicemente contesta di splendori bizantini.¹³

Ed era tanto bella, che anche l'oro
di fronte a lei fuggiva per paura. (p. 36).

Questa luce è splendore radiante, rivelazione, ma per l'ambiguità in-nata nel dio ed insita nelle cose che da esso si diffondono, nell'atto della rivelazione Amore conserva il suo velo: si svela, per così dire, velandosi, restando nel suo segreto, come si desume dall'ottava 7:

E più mi carezzavi, più era muta
l'anima tua per me, che, tutto fuoco,
mi spegnevo, smarrito, nel tuo gelo.
La lontananza è il tuo mai sciolto velo. (p. 15).

Il poema, ad uno sguardo d'insieme, ci appare dunque come un giardino composito, nel cui centro il poeta-amante giunge attraverso la diramazione di sentieri molteplici; a noi preme evidenziare, per concludere, la trama narrativa che si interseca orizzontalmente con la linea verticale, fin qui sommariamente ripercorsa, del canto lirico: un percorso in cui il poeta diventa dantescamente¹⁴ personaggio-*viator*, impegnato strenuamente in una ricerca avventurosa dell'oggetto amato che, dilatandosi nel tempo e nello spazio,¹⁵ attraverso il metodo conoscitivo del viaggio iniziatico ne tempera la mente e ne affina il sentire, fino a condurlo a quell'apice di purezza in cui Amore si manifesta, come si è detto, nella sua luce di pienezza vitale.

ADRIANO NAPOLI

¹³ Giancarlo Pontiggia nella postfazione al poema, cit., riferendosi in particolare all'ottava inaugurale, sottolinea «l'energia numinosa [...] il cui fulgore pare attinto da certe tavole d'oro del Trecento umbro-toscano».

¹⁴ Per citare il modello letterario più flagrante, ma tanti altri esemplari narrativi e lirici, appartenenti alla tradizione sacra e profana, di ogni tempo, possono visitare la memoria del lettore: penso anche alle vicende erotico-avventurose dei protagonisti del *Filocolo* boccacciano, e andando a ritroso nel tempo, agli intrecci delle *fabulae* ellenistiche e del romanzo latino di età imperiale.

¹⁵ Nel poema, il poeta-amante vaga in spazi sconfinati, non senza deviazioni e slittamenti, come quando nell'ottava 18 si ferma per interrogare maghe e cartomanti. Il suo viaggio si prolunga fino all'Oriente, acquisendo saperi importanti (la filosofia greca, platonico-pitagorica particolarmente, finanche il Buddismo aleggiano nella impressionante tessitura dottrinale di questi testi) ma non risolutivi, giacché, come già detto Amore non si rivela per esclusiva via di intelletto.

IL CALCIO NELL'IMMAGINARIO LETTERARIO
TRA "SHORT STORY" E "TEATRO".
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA (2005-2010)

Il verde è sommerso in neroazzurri.
Ma le zebre venute di Piemonte
sormontano riscosse a un hallali
squillato dietro barriere di folla.
Ne fanno un reame bianconero.

Vittorio Sereni

Il calcio, fenomeno centrale nella vita economica e sociale italiana – quello che Alessandro Baricco ha definito «un villaggio sotto l'assedio dei barbari»¹ perché sembra che abbia smarrito il suo vero spirito, il suo tratto più nobile – , nel corso degli anni ha suscitato la curiosità e l'attenzione degli scrittori che ne hanno parlato nelle loro opere, dando vita a un'interessante produzione letteraria che narra l'epopea calcistica, attraverso il racconto delle gesta leggendarie di squadre e di calciatori reali o immaginari.

Negli ultimi anni, poi, la produzione narrativa e teatrale sul calcio è numericamente aumentata, rivelando un'attenzione letteraria sempre crescente nei confronti di quello che è il gioco più popolare del mondo. Questa rassegna bibliografica prende in esame esclusivamente opere di carattere letterario (nello specifico il racconto breve e il teatro), escludendo però il romanzo e la poesia, nonché i contributi di critica letteraria,² gli

¹ A. BARICCO, *Calcio 1*, «la Repubblica», 8 giugno 2006, poi in Id., *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 48.

² Occorre precisare che nell'ultimo decennio la bibliografia critica italiana si è arricchita di studi fondamentali dedicati al rapporto tra sport e letteratura, che confermano l'attenzione recente della critica letteraria nei confronti del filone letterario-sportivo, verso il quale nel passato ha mostrato scarso interesse. Cfr. *Calcio*, a cura di Sandro Veronesi, numero monografico di «Panta», n. 16, 1998; *Drammaturgia dello sport*, a cura di Siro Ferrone, numero monografico di «Drammaturgia», n. 6, 1999; *Sport et Littérature*, a cura di Antonio Stäuble, numero monografico di «Versant», n. 40, 2001; A. BRAMBILLA, S. GIUNTINI, *Scrittura e sport. Primi sondaggi Otto-novecenteschi*, Verona, Libreria Editrice Universitaria, 2003; *Letteratura e sport*, a cura di Nicola Bottiglieri, Atti del Convegno internazionale su Letteratura e sport (Roma, 5-7 aprile 2001), Arezzo, Limina, 2003; *Corpi letterari. L'esperienza sportiva nella cultura contemporanea*, a cura di Giusi Baldissoni e Edoardo Tortarolo, Atti del Convegno su Sport e letteratura (Vercelli, 1-2 ottobre 2004), Novara, Interlinea, 2005; *Campioni di parole: letteratura e sport*, a cura di Giorgio Bàrberi

studi delle scienze storiche e sociali,³ gli scritti giornalistici,⁴ le biografie dei calciatori, le pubblicazioni umoristiche, i manuali di approfondimento tecnico e i cosiddetti “istant book”. La rassegna prende in considerazione soltanto i testi narrativi e teatrali la cui pubblicazione si colloca nel periodo compreso tra il 2005 e il 2010 in area italiana.

Aprire questo quinquennio bibliografico l'antologia *Il portiere caduto alla*

Squarotti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005; G. P. BARROCCU, *Le immagini letterarie nel calcio*, Cagliari, La Riflessione, 2007; *Sport e letteratura*, a cura di Davide Franzini, Oliviero Ponte di Pino e Matteo Lunardini, numero monografico di «Subway», maggio 2008; *Storie di sport*, a cura di Davide Franzini e Oliviero Ponte di Pino, numero monografico di «Subway», luglio 2010. Inoltre, l'*Enciclopedia Garzanti dello Sport* nelle schede di approfondimento “Letteratura” e “Teatro”, curate rispettivamente da Giorgio Cimbrico e Oliviero Ponte di Pino, dedica un'ampia e documentata analisi dei contatti tra la letteratura e il fenomeno sportivo (cfr. *Sport. Le Garzantine*, a cura di Claudio Ferretti e Augusto Frasca, Milano, Garzanti, 2008, pp. 780-782; 1411-1413).

Infine, va ricordato il medaglione *Sport e letteratura* nel volume G. PANICO, *Lo sport. Storia fotografica della società italiana*, diretta da Giovanni De Luna e Diego Mormorio, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 178-179.

³ Nella vasta letteratura storica e sociologica sul calcio sono da ricordare opere essenziali quali: A. GHIRELLI, *Storia del calcio in Italia*, Torino, Einaudi, 1954; G. BRERA, *Storia critica del calcio italiano*, Milano, Bompiani, 1975; A. PAPA, G. PANICO, *Storia sociale del calcio in Italia. Dai club dei pionieri alla nazione sportiva (1887-1945)*, Bologna, Il Mulino, 1993; M. VALITUTTI, *Storia del calcio italiano dalle origini a Francia '98*, Roma, Newton & Compton, 1998; A. PAPA, G. PANICO, *Storia sociale del calcio in Italia. Dai campionati del dopoguerra alla Champions League (1945-2000)*, Bologna, Il Mulino, 2000.

⁴ Di recente è stata pubblicata un'antologia che raccoglie i più intriganti scritti sul calcio di Gianni Brera, in cui si alternano resoconti di partite a ritratti di calciatori e ricordi autobiografici a rilievi teorici: G. BRERA, *Il più bel gioco del mondo. Scritti di calcio (1949-1982)*, a cura di Massimo Raffaelli, con una postfazione di Paolo Brera, Milano, Rizzoli, 2007.

Inoltre, nella collana “La memoria” la casa editrice Sellerio ha ristampato il volume *Ah! Il Mundial!* di Mario Soldati (apparso la prima volta come un fuori collana da Rizzoli nel 1986), che raccoglie le ventisette corrispondenze sagaci inviate al «Corriere della Sera» in occasione dei Campionati mondiali di calcio del 1982: M. SOLDATI, *Ah! Il Mundial! Storia dell'inaspettabile*, con una nota di Massimo Raffaelli, Palermo, Sellerio, 2008.

Tra gli scritti giornalistici va ricordato, poi, il volume di Massimo Raffaelli intitolato *L'angelo più malinconico. Storie di sport e di letteratura* (Ancona, Affinità elettive, 2005), in cui il critico ha raccolto i suoi articoli apparsi sulla pagina sportiva del quotidiano «Il Manifesto» e sul supplemento settimanale «Alias». Gli scritti, suddivisi in quattro sezioni (“Libri”, “Atlanti”, “Heroes” e “Per la boxe”), offrono non solo ritratti di campioni antichi e moderni, ma analizzano anche le pagine memorabili di autori quali Umberto Saba, Mario Soldati, Gianni Brera e Nanni Balestrini che nelle loro opere hanno parlato di calcio.

difesa. Il calcio e il ciclismo nella letteratura italiana del Novecento (2005), curata da Folco Portinari, che ha per titolo l'eroico *incipit* della celebre poesia di Umberto Saba (*Goal*).⁵ Nell'*Introduzione* in maniera provocatoria il curatore definisce il volume come un paradosso perché affronta due fenomeni inconciliabili come lo sport e la letteratura, in quanto per Portinari «non esiste né può esistere una letteratura sportiva contemporanea per la banalissima ragione che non esiste più lo sport, inteso come gioco gratuito. [...] oggi lo sport [...] è un mestiere lucroso a tempo pieno, privato d'ogni connotazione di gioco»⁶ e fortemente condizionato dal «dio denaro». In realtà l'antologia di Portinari, nell'offrire una campionatura eterogenea (comprendente pagine di narrativa, poesia, giornalismo e saggistica) ed esemplificativa dei modi in cui lo sport è entrato nell'immaginario letterario, con una palese sproporzione a favore del calcio nei confronti del ciclismo, conferma l'esistenza di una letteratura sportiva.

L'antologia curata da Portinari è una vera e propria *summa* della letteratura calcistica italiana del Novecento in quanto contiene i testi più celebri e di maggior rilievo che hanno assunto il calcio come tema specifico; pertanto raccoglie i componimenti poetici di Saba, Sereni, Giudici, Gatto, Raboni, Buffoni, Portinari e Bàrberi Squarotti; brani tratti dai romanzi sportivi di Arpino (*Azzurro tenebra*), Balestrini (*Ifuriosi*) e Benni (*Bar sport*), senza tralasciare l'interessante articolo di Pasolini che teorizza la distinzione tra «un calcio come linguaggio fondamentalmente prosastico e un calcio come linguaggio fondamentalmente poetico».

Tra le nuove acquisizioni bibliografiche che in sede di narrativa breve trattano la tematica del calcio si contano numerosi racconti brevi editi in forma di raccolte oppure di pubblicazioni singole. Le raccolte sono delle antologie di racconti sportivi di autori vari: *Il pallone è tondo* (2005); *Azzurri. Undici scrittori italiani raccontano il mito della Nazionale* (2006); *Una palla di racconto* (2006); *La matematica del gol* (2007); *Scrittori in curva. Nove storie d'amore per nove squadre di calcio* (2009); *Ogni maledetta domenica. Otto*

⁵ *Il portiere caduto alla difesa. Il calcio e il ciclismo nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Folco Portinari, Lecce, Manni, 2005.

Il volume raccoglie testi di Achille Campanile, Umberto Saba, Vittorio Sereni, Eugenio Montale, Gianni Brera, Antonio Ghirelli, Salvatore Bruno, Giovanni Giudici, Alfonso Gatto, Pier Paolo Pasolini, Stefano Benni, Giovanni Arpino, Giovanni Raboni, Primo Levi, Franco Buffoni, Folco Portinari, Giorgio Bàrberi Squarotti, Maurizio Cucchi, Nanni Balestrini, Cosimo Argentina, Alberto Garlini, Aldo Nove, Giuliana Oliviero, Franco Bernini, Alberto Bevilacqua, Mario Luzi.

⁶ F. PORTINARI, *Introduzione*, in *Il portiere caduto alla difesa*, cit., pp. 5-6.

storie di calcio (2010); *Per segnare bisogna tirare in porta. Tredici storie per tredici calciatori* (2010) e *Ho parato un rigore a Pelè. Gli scrittori italiani e il grande romanzo del calcio* (2010).

Il pallone è tondo,⁷ a cura di Alessandro Leogrande, è un viaggio composito ed eterogeneo nel calcio italiano del ventunesimo secolo. Attraverso vari punti di vista e diversi registri, i racconti dell'antologia non solo rappresentano una riflessione su quello che è lo sport più amato e più profondamente corrotto, ma individuano anche una via di fuga iniziando «da un modo di scrivere e di narrare il calcio che provi a rifiutare le menzogne, leedulcorazioni, gli abbellimenti dominanti. È esistita, e continua a esistere, una magia del calcio. Ma questa splende, di rado, sui prati verdi; sulla carta bisogna prendere atto delle infezioni che l'aggreiscono, pur non dimenticando la bellezza, l'allegria e le passioni autentiche che lo sport dei piedi ha saputo offrire».⁸ Il commiato è affidato alle riflessioni di Carmelo Bene,⁹ raccolte da Giuliano Capecehatro durante i Mondiali USA '94, che suggerisce una proposta estrema: azzerare tutto il calcio e ricominciare da zero (*Azzerare il calcio, azzerare se stessi*). L'antologia si articola in tre sezioni, ciascuna dedicata a un aspetto del regno del pallone: i testi della prima sezione ("La grande corruzione") mettono a nudo lo strapotere delle grandi squadre e soprattutto il fenomeno dei baby-calciatori; quelli della seconda ("Territori") focalizzano la loro attenzione sulla tifoseria e, in particolare, sugli *ultras* e sulle curve (da Roma a Napoli, da Palermo e Genova), infine, i racconti della sezione "Ritratti" sottolineano come la figura stessa del calciatore abbia subito un processo degenerativo nel corso degli anni.

Fa parte della sezione "Ritratti" un suggestivo racconto di Roberto

⁷ *Il pallone è tondo*, a cura di Alessandro Leogrande, Napoli, l'Ancora del Mediterraneo, 2005.

Il volume raccoglie testi di Andrea Di Caro, Sandro Veronesi, Pasquale Coccia, Mauro Valeri, Corrado Sannucci, Sandro Onofri, Maurizio Braucci, Matteo Di Gesù, Marco Ansaldo, Gianni Mura, Paolo Sellier, Alessandro Leogrande, Luca Rastello, Ornella Bellucci, Giancarlo Dotto, Roberto Saviano, Goffedo Fofi, Marco Martinelli, Stefano Laffi, Carmelo Bene.

⁸ A. LEOGRANDE, *Introduzione*, in *Il pallone è tondo*, cit., p. 10.

⁹ A proposito dell'interesse di Carmelo Bene per il calcio è assai interessante la sua intervista-racconto con Enrico Ghezzi, in cui Bene teorizza «l'immediato», dimostrando come soltanto il calciatore brasiliano Romario sia in grado di giocare «l'immediato», ossia per quel suo apparire quasi estraneo al gioco, per poi sbucare dal nulla e colpire la palla con grande precisione. Cfr. C. BENE, E. GHEZZI, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998.

Saviano, *Super Santos, pali e capistazione*, connotato da un chiaro e forte intento didascalico. Protagonisti del racconto sono quattro ragazzi (Dario, Antonio, Giovanni e Giuseppe) che vengono ingaggiati da un boss della camorra (Tonino Porcello) dell'area nord di Napoli perché giochino a pallone in una piazza di spaccio della droga e, mentre giocano, sorvegliano la zona avvertendo il boss dell'eventuale arrivo della polizia o di un personaggio sospetto. Il gesto e la frase concordata, a cui i ragazzi devono ricorrere se bisogna dare l'allarme, sono quelli di gettare il pallone in fondo alla strada e urlare «'o pallone, 'o pallone, 'o pallone». Naturalmente è un sistema che si rivela più veloce ed efficace di qualsiasi altro mezzo di comunicazione fino a quando un giorno, Dario, non curandosi dell'arrivo di un'auto della polizia, continua l'azione di gioco e viene meno al suo compito di vedetta; di conseguenza la polizia riesce a espugnare il fortino. Dario giustifica il suo comportamento al boss affermando: «Era troppo bella l'azione che stavo facendo [...] mi dispiaceva interromperla...».¹⁰ Per questo episodio Dario viene cacciato dal gruppo e trova così la sua salvezza, mentre gli altri tre componenti del gruppo in seguito muoiono in un agguato.

Saviano affida alla potenza comunicativa del linguaggio icastico la descrizione della quotidianità dei ragazzi che vivono nei quartieri e nelle periferie più disagiate del Sud, per i quali non c'è speranza di un futuro migliore. Eppure per uno dei quattro protagonisti del racconto, Dario, la passione per il calcio diventa proprio la via d'uscita per una vita non macchiata dal sangue. Nella parabola esistenziale raccontata da Saviano il calcio non è solo il sogno di una vita migliore, ma rappresenta una possibilità concreta di salvezza.

Dal racconto di Saviano, *Super Santos, pali e capistazione*, Mario Gelardi e Giuseppe Miale di Mauro hanno realizzato l'adattamento teatrale intitolato *Santos*.¹¹ Nel passaggio dal testo narrativo al teatro è interessante soffermarsi sul cambiamento del titolo che nella riscrittura teatrale è centrato esclusivamente sul pallone (il "Super Santos"), come se gli autori

¹⁰ R. SAVIANO, *Super Santos, pali e capistazione*, in *Il pallone è tondo*, cit., p. 191.

¹¹ Lo spettacolo teatrale *Santos* è stato presentato in anteprima nazionale il 1° ottobre 2010 al Teatro Bonci di Cesena, nell'ambito della rassegna "Passaggi Culturali"; mentre il debutto in prima nazionale è avvenuto l'8 ottobre ad apertura della sesta edizione del Palermo Teatro Festival al Nuovo Montevergini. Regia di Mario Gelardi. Interpreti: Ivan Castiglione, Francesco Di Leva, Giuseppe Gaudino, Giuseppe Miale di Mauro e Adriano Pantaleo. Produzione Compagnia "Gli Ipocriti" in coproduzione con "Nuovo Teatro" di Marco Balsamo.

volessero sottolineare ulteriormente la funzione simbolica del pallone. D'altronde nella narrazione vengono utilizzate due tipologie di pallone, il Super Santos e il Tango, che rappresentano il diverso ruolo che assume il pallone nella vita dei quattro ragazzi, dapprima occasione di gioco e poi strumento di lavoro; infatti, il Super Santos, arancione, «volante e leggero», viene utilizzato dai ragazzi quando dalla periferia nord di Napoli si recano con il bus a Piazza Plebiscito e giocano a calcio «proprio sotto il Palazzo Reale, sotto gli occhi delle statue dei sovrani di Napoli»;¹² mentre il Tango, con gli stessi colori e la superficie rugosa dei palloni di cuoio calciati in serie A, viene utilizzato quando vengono ingaggiati dal boss per giocare nella piazza di spaccio della droga. Anche la piazza nella trasposizione scenica assume connotati simbolici, scrive infatti Enrico Fiore: «La piazza in questione non è, come nel racconto di Saviano, aperta al mondo (le case circostanti, il traffico...), ma risulta chiusa da alti pannelli ferrigni, in cui s'aprono solo delle strette feritoie. Somiglia a una "plaza de toros". E nella corridoia, si sa, il toro viene immancabilmente ucciso».¹³

Grande protagonista della raccolta *Azzurri. Undici scrittori italiani raccontano il mito della Nazionale*,¹⁴ curata da Tommaso Pellizzari, è la Nazionale italiana di calcio, infatti, ogni racconto narra una partita della squadra azzurra, rievocandone le grandi imprese o gli episodi memorabili. Assai peculiare è la struttura della raccolta, in quanto ogni racconto in appendice è corredato della scheda tecnica della partita della Nazionale (schieramento in campo, arbitro, marcatori, spettatori, note) e della riproduzione della cronaca della partita apparsa sulla «Gazzetta dello sport». Si tratta di undici racconti di scrittori italiani che ripercorrono il mito della Nazionale a ritroso dallo scandaloso arbitraggio di Byron Moreno nei Mondiali di calcio in Giappone/Corea del Sud (2002), narrato nel racconto di apertura da Giuseppe Genna (*Forze oscure nello stadio di Daejeon*), alla vittoria italiana contro la Grecia in piena epoca fascista (1934), rievocata da Aldo Nove nel racconto finale (*25 marzo 1934 - XII*). Quest'ultimo è costruito con la tecnica del patchwork, con materiali/tessuti estratti dalla «Gazzetta dello sport», dalla

¹² R. SAVIANO, *Super Santos, pali e capistazione*, in *Il pallone è tondo*, cit., p. 184.

¹³ E. FIORE, *Il pallone di Saviano nella «plaza de toros» ma il sogno del calcio è una realtà di camorra*, «Il Mattino», 23 ottobre 2010.

¹⁴ *Azzurri. Undici scrittori italiani raccontano il mito della Nazionale*, Introduzione di Tommaso Pellizzari, Milano, Rizzoli, 2006.

Il volume raccoglie testi di Giuseppe Genna, Giancarlo De Cataldo, Giuseppe Culicchia, Eraldo Affinati, Melania G. Mazzucco, Alessandro Perissinotto, Dario Voltolini, Gian Luca Favetto, Raul Montanari, Paolo Di Stefano, Aldo Nove.

«Gazzetta della Domenica», da *La dottrina fascista per le reclute della III leva* e dal *Libro delle furie* (poi divenuto *Eros e Priapo*) di Carlo Emilio Gadda.

Anche la raccolta *La matematica del gol*,¹⁵ curata da Marta Trucco, presenta una struttura decisamente singolare perché i quattordici racconti sono racchiusi in una cornice costituita dalla conversazione di Edoardo Nesi e Sandro Veronesi sul calcio, che apre e chiude la raccolta (*Conversazione etilica in margine al calcio in Sudamerica* e *Conversazione a 90°*). Correda il volume il DVD contenente il film *Con la mano di Dio*¹⁶ di Umberto Nigri, che, prendendo spunto dal celebre goal di mano segnato da Diego Armando Maradona contro l'Inghilterra durante i Mondiali Messico '86, ripercorre le tappe del conflitto tra Argentina e Inghilterra per il possesso delle isole Falklands. Sempre al periodo della dittatura militare in Argentina è dedicato il racconto *La voce nel vento*, scritto da Darwin Pastorin,¹⁷ che, con toni gozzaniani, rievoca la scomparsa degli intellettuali avversi a quel regime: i *desaparecidos*, uccisi dopo essere stati torturati e umiliati.

Lo stragante titolo della raccolta è presto spiegato da Marta Trucco nell'*Introduzione*, in cui precisa come un gruppo di matematici inglesi della John Moores University di Liverpool abbia elaborato la formula del rigore perfetto, individuando una serie di numeri e di variabili per non sbagliare il tiro dal dischetto.¹⁸ I quattordici autori dell'antologia, narrando di calciatori, di bambini o di se stessi, dimostrano come il calcio in

¹⁵ *La matematica del gol*, a cura di Marta Trucco, Roma, Fandango, 2007.

Il volume raccoglie testi di Gianni Biondillo, Federico Calamante, Antonio Dipollina, Davide Enia, Pietro Grossi, Marco Lodoli, Umberto Nigri, Darwin Pastorin, Francesco Piccolo, Giorgio Porrà, Nicola Roggero, Andrea Scanzi, Walter Veltroni, Carlo Verdelli.

¹⁶ Il titolo del DVD trae origine dalla frase attribuita a Maradona dopo il famoso goal di mano all'Inghilterra: «Sapevamo che alle Malvinas erano andati a morire molti ragazzi argentini, che li avevano fatti fuori come passerì... Quel gol lo feci con la testa di Diego e la mano di Dio».

¹⁷ Darwin Pastorin è autore di numerosi volumi su calcio e letteratura, tra questi il più recente è la raccolta di racconti *I portieri del sogno*, dedicata alla figura del portiere, ossia a quello che è il ruolo più carismatico e letterario del calcio. Pastorin, giustamente, riflette come il portiere sia «al centro di molti versi, di molti racconti. E non poteva essere altrimenti: l'estremo difensore è, per ruolo, per atteggiamenti, per stile, un personaggio perfettamente a suo agio nell'universo della narrativa. Un eroe moderno: ora positivo, ora tragico». Cfr. D. PASTORIN, *I portieri del sogno. Storie di numeri 1*, Prefazione di Gigi Buffon, Torino, Einaudi, 2009, p.75.

¹⁸ La formula è « $((X+Y+S)/2) \times ((T+I+2B)/4) + (V/2) - 1$ », dove "V" è la velocità della palla; "T" è il tempo tra posizionamento e tiro; "S" i passi di rincorsa; "I" l'intervallo tra accenno di tuffo del portiere e tiro; "Y" la verticalità della palla e "X" l'orizzontalità; "B" l'angolazione del piede quando batte.

realtà non ammette calcoli, non ha logica e la stessa forma sferica della palla non dà alcuna certezza. Tuttavia, nonostante il fascino del gioco del calcio sia costituito proprio dalla sua imprevedibilità, è anche vero che c'è un rigore matematico che distingue alcuni aspetti del calcio, come ad esempio la questione dei numeri delle maglie dei giocatori ben spiegata da Federico Calamante nel racconto *Il piccolo Junior e il Grande Dino*, o le dimensioni del campo di calcio e delle porte rievocate da Nicola Roggero in *Un pallone e le traiettorie del destino*. Degno di nota è, senza dubbio, il racconto *La geometria della solitudine* di Davide Enia che, attraverso la storia del pescatore Gaspano Corella, sottolinea come «nella vita non c'è una logica matematica ed è inservibile qualsiasi calcolo. Ogni tattica è vana»¹⁹ e, inoltre, ribadisce « $1+1=2$. Nella matematica chisto è il risultato che si ottiene. Nella vita invece no. Nella vita $1+1$ non fa mai 2».²⁰ Non così sul campo di calcio in cui bisogna «cafuddàre la palla verso la porta. E fare golle», insomma « $1+1=$ la rete da sfondare. La matematica del gol».²¹

In *Scrittori in curva*,²² antologia ideata da Marco Ottaiano e promossa dalla Fondazione Premio Napoli, il mondo del calcio è raccontato dallo specialissimo punto di vista del “tifoso”, quindi, da una prospettiva poco oggettiva e fortemente condizionata dai sentimenti e dalla passione calcistica. D'altronde che il tifo calcistico sia l'aspetto centrale dei nove racconti appare evidente già nella premessa, in cui il curatore afferma che il calcio in Italia è «imprescindibilmente legato al tifo. [...] Il rapporto tifoso-squadra è davvero unico: costui s'innamora di una maglia molto presto, nei primissimi anni di vita, appena comincia a decifrare il mondo circostante. E poi è condannato a un amore perpetuo».²³

Nella silloge nove scrittori-tifosi dedicano un racconto alla propria squadra del cuore, tracciando nove diversi ritratti di tifoso: si parte con il piacevole racconto di Gianluca Morozzi²⁴ (*Riprendere San Siro*) che, attraverso la tecnica del racconto nel racconto (il protagonista narra ai tre nipoti una storia di calcio soprannaturale e romantica) e lo stratagemma

¹⁹ D. ENIA, *La geometria della solitudine*, in *La matematica del gol*, cit., p. 63.

²⁰ *Ivi*, p. 62.

²¹ *Ivi*, p. 73.

²² *Scrittori in curva. Nove storie d'amore per nove squadre di calcio*, a cura di Marco Ottaiano, con la prefazione di Sergio Ferrentino, Napoli, Marotta & Cafiero, 2009.

²³ M. OTTAIANO, *Nota semiseria del curatore*, in *Scrittori in curva*, cit., p. 7.

²⁴ È opportuno ricordare che Gianluca Morozzi, in collaborazione con l'ultrà Paolo Alberti, è autore della raccolta *Le avventure di zio Savoldi* (Ravenna, Fernandel, 2006). Si tratta di ventuno racconti dedicati alla squadra del Bologna, che danno vita a una vera e propria epopea del tifoso rossoblu.

letterario – assai efficace – dell’equivoco, racconta la promozione del Bologna in serie A nel 2008 grazie all’intercessione sovrumana di un tifoso redivivo; mentre Marco Civoli in *Ibra e Greta*, su uno sfondo amaro, rievoca il goal-scudetto di Ibrahimovic e la sua emozione nel sentirsi parte della festa collettiva interista; al racconto (*L’Eroi*) di Athos Zontini è affidato il ritratto della tifoseria juventina – ovvero la sua famiglia – descritta mediante una valida similitudine («orgogliosi della squadra come donne incinte della pancia»)²⁵ Ne *Le regole del gioco* Cristina Norante offre una descrizione storico-sociale della tifoseria calcistica alla fine degli anni Cinquanta quando lo stadio era frequentato quasi esclusivamente da uomini; inoltre, Norante nel descrivere l’irresistibile onda della tifoseria laziale, che colpisce come una febbre contagiosa, affronta un altro aspetto caratteristico del tifo: il culto, ossia la comunità dei tifosi che si ritrova allo stadio per celebrare il rito della partita. *Questioni di cuore, ovvero per non dimenticare* di Paolo Pasi tratta un altro momento cruciale della comunità dei tifosi, quello della trasferta, raccontando il turbolento viaggio in pullman della tifoseria rossonera, diretta a Roma per la trasferta con la Lazio. Ancora di una trasferta, quella dei tifosi napoletani nella Torino bianconera, parla Maurizio de Giovanni in *Io che c’ero*.²⁶ Nel coinvolgente racconto-monologo *Rosanero* Davide Enia ricorre a una similitudine attinta dalla natura siciliana – fortemente calzante – per spiegare che cosa sia il “rosanero”, ovvero il tifoso del Palermo: «in una terra riarsa e bruciata dalla calura, è semplicemente il rosanero che si impone come acqua sognata ed ora avuta tra due mani che sorridenti la portano a labbra assetate su cui sboccia adesso un sorriso che pare un golle. Rosanerolé».²⁷ Nel racconto *’Ncantame, schegge giallorosse* di Sara Ventroni Roma è la parola-mondo che se viene preceduta dall’articolo determinativo (*la* Roma) diventa la città-squadra a cui sono indissolubilmente legati i tifosi romanisti, ciascuno dei quali «s’inventa una propria Roma domestica, declinata secondo epoche, ricordi personali e stagioni».²⁸ Nell’ultimo racconto della silloge (*La buca di Maspero*) Steve Della Casa narra ciò che per i tifosi più che una partita è «uno stato d’animo»: il cosiddetto derby; qui nello specifico si celebra la «sacralità» del derby piemontese (Torino-Juventus).

²⁵ A. ZONTINI, *L’Eroi*, in *Scrittori in curva*, cit., p. 57.

²⁶ Questo racconto di Maurizio de Giovanni, apparso precedentemente con il titolo *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino* per la casa editrice Cento Autori, sarà analizzato in seguito in maniera più approfondita.

²⁷ D. ENIA, *Rosanero*, in *Scrittori in curva*, cit., p. 146.

²⁸ S. VENTRONI, *’Ncantame, schegge giallorosse*, in *Scrittori in curva*, cit., p. 151.

In conclusione *le file rouge* che lega i nove racconti è questa variegata fenomenologia del tifo: dalla dimensione personale di partecipazione alle vicende della propria squadra all'esperienza comunitaria del tifoso, fino al cosiddetto tifo organizzato (gli *ultras*).

L'antologia *Ogni maledetta domenica*,²⁹ curata da Alessandro Leogrande, deriva il titolo dall'omonimo film sul football americano di Oliver Stone perché – come si legge nella Prefazione – «nonostante la sua dispersione nell'ordinario e nei palinsesti televisivi, il calcio è ancora uno sport della domenica».³⁰ Gli otto racconti del volume indagano il mondo del calcio nei suoi vari aspetti: alcuni analizzano la violenza extrastadio, come *Gabriele uno di noi* di Tommaso Giagni, che è un omaggio alla memoria di Gabriele Sandri, il tifoso ucciso nei pressi di un autogrill mentre andava a vedere la partita Inter-Lazio, e *Quei binari davanti alla scuola* di Osvaldo Capraro, che ricorda il grave ferimento del vigile Luigi Schena, causato da un oggetto lanciato da un treno pieno di tifosi del Lecce. Al tifo organizzato è dedicato il racconto *Un pomeriggio allo Zini* di Andrea Cisi, che narra una irruente esperienza tra gli *ultras* della Cremonese allo stadio Zini, la cui curva Sud – come tutte le curve Sud del resto («Ogni curva Sud del mondo è un microcosmo di inimmaginabile valore scientifico»)³¹ – offre uno spettacolo folcloristico. Il racconto di Cisi è popolato da interessanti immagini retoriche, ecco che Töna, il capo degli *ultras* grigiorossi, è paragonato al celebre Capitano di Melville («Si muove col suo megafono come Achab nella tempesta»),³² mentre lo stadio Zini viene definito con una suggestiva metafora marina: «Lo Zini è una perla luminescente in fondo al mare scuro».³³ Altri racconti si soffermano sulle vite di calciatori, allenatori e talent scout: *Mario Balotelli: una visita guidata* di Francesco Pacifico racconta la favola collodiana del giovane calciatore dell'Inter, mentre *La geografia di Bora Milutinović* di Vittorio Giacomini narra la leggenda dell'allenatore serbo Milutinović, soprannominato «lo “zingaro” del calcio, l'allenatore giramondo, l'uomo delle missioni impossibili».³⁴ Nel racconto *Il cercatore d'oro* di Stefano Scacchi protagonista è l'universo del calcio giovanile e gli osservatori delle grandi squadre, che vanno alla scoperta di nuovi talenti sui campi di paesi

²⁹ *Ogni maledetta domenica. Otto storie di calcio*, a cura di Alessandro Leogrande, Roma, Minimum Fax, 2010.

³⁰ A. LEGRANDE, *Prefazione*, in *Ogni maledetta domenica*, cit., p. 11.

³¹ A. CISI, *Un pomeriggio allo Zini*, in *Ogni maledetta domenica*, cit., p. 31.

³² *Ivi*, p. 25.

³³ *Ivi*, p. 18.

³⁴ V. GIACOPINI, *La geografia di Bora Milutinović*, in *Ogni maledetta domenica*, cit., p. 252.

e villaggi sconosciuti tra *favelas* e periferia del mondo. Attraverso il celebre esploratore dell'Inter, Pierluigi Casiraghi, che «gira l'Europa come uno 007 del calcio»,³⁵ Scacchi illustra il difficile lavoro dei talent scout, descrivendoli come «oscuri Magellano del pallone» che sanno «poco delle boutique del centro, perché comprano all'ingrosso e preferiscono seminare».³⁶

I racconti di Luca Mastrantonio e Carlo Carabba propongono due interessanti analogie tra calcio e politica; il primo in *Se il diavolo si vende l'anima*, nel ripercorrere fasti e rovine del Milan di Berlusconi, individua un parallelo tra il *modus operandi* del presidente del Consiglio e quello del presidente della squadra di calcio: come «Berlusconi ha comprato il Milan nel febbraio del 1986, salvandolo dalla bancarotta e destinandolo a una gloria che sembrava infinita»³⁷ così nel 1994, dopo Tangentopoli, Berlusconi ha rilevato «un paese, legale e reale, a tratti surreale, sull'orlo del fallimento. Proprio come aveva fatto con il Milan. L'Italia così diventava un'associazione calcistica (a scopo di lucro politico) con l'azzurro come colore sociale».³⁸ Mentre Carabba in *Da quando Baggio non gioca più* sostiene che la tesi del «secolo breve» avanzata da Hobsbawm a proposito del Novecento può essere applicata anche al calcio: come il Novecento politico – secondo lo storico inglese – è racchiuso tra due date, il 1914 (l'inizio della Prima Guerra Mondiale) e il 1991 (lo smantellamento dell'URSS), così – per Carabba – il calcio va racchiuso tra il 1930 (anno della prima Coppa del Mondo per Nazioni) e il 1992 (quando la Coppa Campioni viene trasformata in Champions League).

A un anno di distanza da *Scrittori in curva*, Marco Ottaiano cura un'altra antologia sul mondo del calcio dal titolo lapalissiano *Per segnare bisogna tirare in porta*,³⁹ questa volta però il tema portante non è l'innamoramento per i colori della propria squadra, ma protagonisti sono gli eroi del calcio, quei giocatori che hanno segnato l'immaginario letterario dei tredici scrittori della raccolta.⁴⁰ Come in una galleria di ricordi la silloge passa in

³⁵ S. SCACCHI, *Il cercatore d'oro*, in *Ogni maledetta domenica*, cit., p. 44.

³⁶ *Ivi*, p. 53.

³⁷ L. MASTRANTONIO, *Se il diavolo si vende l'anima*, in *Ogni maledetta domenica*, cit., p. 133.

³⁸ *Ivi*, p. 134.

³⁹ Il titolo dell'antologia trae ispirazione da una risposta proverbiale dell'allenatore Vujadin Boškov a un giornalista che gli chiese di commentare lo zero a zero della sua squadra («Io penso che per segnare bisogna tirare in porta»), posta a epigrafe della raccolta. D'altronde di Boškov, apprezzato allenatore di diverse squadre italiane (Sampdoria, Roma e Napoli), sono celebri alcuni suoi modi di dire in un italiano approssimativo (basti pensare a «Rigore è quando arbitro fischia»).

⁴⁰ *Per segnare bisogna tirare in porta. Tredici storie per tredici calciatori*, a cura di Marco

rassegna i grandi miti del calcio italiano, descritti attraverso un linguaggio epico: il portiere della Juventus Dino Zoff (il divino «Odinoooo»); il difensore del Milan Karl-Heinz Schnellinger (detto «Volkswagen»); il capitano della Roma Agostino Di Bartolomei (l'«eroe timido»); l'attaccante del Napoli Ezequiel Ivan Lavezzi («che ha il potere di far cambiare l'umore della [...] città»);⁴¹ l'attaccante della Sampdoria Roberto Mancini («quella creatura con la faccia da schiaffi»);⁴² il centrocampista dell'Inter Sandro Mazzola («un eroe moderno, senza armi e col pallone fra i piedi»);⁴³ l'attaccante del Torino Paolino Pulici («un marcantonio dai capelli castani»);⁴⁴ il bomber dell'Inter Roberto Boninsegna («che spaccava reti come fossero legna, che si buttava su ogni pallone»)⁴⁵ e il dio del calcio Pelusa/Maradona («il nano col dieci»);⁴⁶ L'intensa galleria di ricordi, impreziosita dai disegni di Giancarlo Covino, è popolata anche da quegli eroi per un giorno, quale il centrocampista del Bologna Sergio Volpi, o da un outsider del calcio come il rocker Alexi Lalas («con un torace da lottatore e due occhi di ghiaccio che sembra uscito da una storia di Corto Maltese»)⁴⁷ nonché da quegli eroi per sempre come Valentino Mazzola e il Grande Torino al completo («sono morti insieme come hanno giocato insieme»);⁴⁸ L'ultimo racconto di *Per segnare bisogna tirare in porta* ha per protagonista la squadra del Barcellona che è riuscita a vincere sei titoli nella stessa stagione, compiendo un'impresa eroica che nessuna squadra di calcio aveva mai realizzato prima. In questo modo il Barcellona, che fino a quel momento era stato «un dio minore», si è trasformato nella squadra che ha stupito il mondo, «spremendo la palla fino a estrarne poesia e a vincere tutto».⁴⁹

L'intreccio fra testo letterario e fenomeno calcistico è al centro del

Ottaiano, Caserta, Edizioni Spartaco, 2010.

Il volume raccoglie testi di Sergio Ferrentino, Paolo Pasi, Athos Zontini, Sara Ventroni, Gianluca Morozzi, Silvio Perrella, Lara Vecchio, Nicola Oddati, Steve Della Casa, Maurizio de Giovanni, Marco Civoli, Giusi Marchetta, José Vicente Quirante Rives.

⁴¹ S. PERRELLA, *Di Lavezzi non so nulla*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 99.

⁴² L. VECCHIO, *Verde*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 102.

⁴³ N. ODDATI, *I baffi di Mazzola*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 118.

⁴⁴ S. DELLA CASA, *La riserva di Facchin*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 127.

⁴⁵ M. CIVOLI, *Lilly e Bobo*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 147.

⁴⁶ M. DE GIOVANNI, *La palla del Negro*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 136.

⁴⁷ A. ZONTINI, *You can't always get what you want*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 45.

⁴⁸ G. MARCHETTA, *Valentino Mazzola*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 158.

⁴⁹ J. V. QUIRANTE RIVES, *Uomini e cocodrilli*, in *Per segnare bisogna tirare in porta*, cit., p. 178.

volume *Ho parato un rigore a Pelé*, una raccolta di conversazioni in forma di racconto realizzate da Giuseppe Aloe, Giorgio Nisini e Paolo Di Paolo con tredici scrittori contemporanei di diverse generazioni.⁵⁰ Attraverso la loro esperienza di giocatori, di tifosi o di non-tifosi, i tredici scrittori parlano del calcio focalizzando la loro attenzione sul rapporto tra calcio e letteratura e se per Ugo Riccarelli «lo sport, e soprattutto il calcio, è la nostra epica moderna, i calciatori e gli sportivi sono i nostri eroi, coloro ai quali affidiamo i nostri sogni, le nostre speranze, i nostri dolori, le nostre gioie di riscatto»,⁵¹ il calcio quindi è epica, è letteratura, per Gianluca Morozzi «il calcio è tutto: è metafora, è romanzo popolare, è antologia, è psicodramma».⁵² Per Errico Buonanno poi il calcio possiede un'epicità squisitamente letteraria in quanto «ha in sé tutti gli ingredienti del *feuilleton*: ci sono i buoni e i cattivi, c'è il popolo che giudica e interviene, c'è il riflesso dei tempi che cambiano, e infine ci sono le storie, tante storie che si annidano fuori e dentro il perimetro rettangolare del campo».⁵³ Inoltre, Raffaele La Capria propone un'originale analogia tra una squadra di calcio e uno scrittore, affermando che hanno una comune strategia: «Si tratta alla fine di conquistare il goal. Il goal per lo scrittore è la conquista dell'emozione e per i giocatori è la vittoria su un'altra squadra».⁵⁴ In sintesi nelle tredici conversazioni, da Gianrico Carofiglio ad Antonio Tabucchi, emerge questo interessante e continuo accostamento del calcio alla letteratura, a conferma che il calcio in Italia è il grande romanzo popolare.

A conferma del costante interesse verso il calcio occorre segnalare il volume *Una palla di racconto*,⁵⁵ che è il risultato di un concorso letterario

⁵⁰ *Ho parato un rigore a Pelé. Gli scrittori italiani e il grande romanzo del calcio*, a cura di Giuseppe Aloe, Paolo Di Paolo e Giorgio Nisini, Roma, Giulio Perrone Editore, 2010.

Il volume raccoglie le conversazioni di Gianrico Carofiglio, Ugo Riccarelli, Walter Mauro, Dario Voltolini, Antonio Pascale, Roberto Perrone, Alberto Garlini, Gianluca Morozzi, Errico Buonanno, Raul Montanari, Gian Paolo Serino, Raffaele La Capria, Antonio Tabucchi.

⁵¹ U. RICCARRELLI, *Il racconto come moviola*, in *Ho parato un rigore a Pelé*, cit., p. 22.

⁵² G. MOROZZI, *Quando segnano gli avversari, io non voglio guardare*, in *Ho parato un rigore a Pelé*, cit., p. 81.

⁵³ E. BUONANNO, *Che fine ha fatto quella bandiera della Roma*, in *Ho parato un rigore a Pelé*, cit., p. 92.

⁵⁴ R. LA CAPRIA, *Non ho mai tifato per Maradona*, in *Ho parato un rigore a Pelé*, cit., p. 118.

⁵⁵ AA.VV., *Una palla di racconto. Il campionato 2006 di Scuola Holden e Catersport*, Roma, Fandango, 2006.

Il volume raccoglie, nella sezione *Le storie della spugnosa*, testi di Cristiano Cavina,

riservato a racconti che avessero come tema il gioco della palla in ogni sua possibile forma e varietà (da calcio, da pallavolo, da rugby, da tennis o da golf), in sport praticati oppure immaginari. Si tratta di un'iniziativa promossa, nel dicembre 2005, dalla "Scuola Holden" (presieduta da Alessandro Baricco) in collaborazione con la trasmissione sportiva Radio2-"Catersport". L'antologia si articola in due sezioni: *Le storie della spugnosa*, che raccoglie cinque racconti di allievi del Master Holden, e *La formazione di "Catersport"*, costituita da venticinque racconti, selezionati tra quelli arrivati alla redazione di "Catersport" tra gennaio e marzo 2006.

Nell'ambito della narrativa breve emerge una scrittura sportiva dominata indiscutibilmente dalle "gesta" della squadra del Napoli e dal mito del suo calciatore più rappresentativo, Diego Armando Maradona. A questa produzione appartengono i racconti pubblicati, nella collana "Leggere Veloce", dalla casa editrice napoletana Cento Autori: le "Storie Azzurre" di Maurizio de Giovanni *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino* (2008), *Ti racconto il dieci maggio* (2008) e *Miracolo a Torino. Juve-Napoli 2-3* (2010) e i racconti dedicati a Maradona *Cuba Libre!* di Giuseppe Montesano (2007) e *Volevamo essere Maradona* di Rosario Cuomo (2010).

Le "Storie Azzurre" di de Giovanni rievocano le più grandi imprese calcistiche del Napoli, in particolare il primo volume della trilogia, *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino*, narra la vittoria assolutamente inaspettata del Napoli allo Stadio Comunale di Torino, il 9 novembre del 1986. Attraverso la tecnica cinematografica del "fermo immagine", de Giovanni racconta il viaggio di quattro tifosi azzurri (Salvatore, «l'Entusiasta»; Raffaele, «il Disfattista»; Luigi, «il Sofferente» e l'io narrante, «l'intellettuale»), legati unicamente dalla comune passione per il Napoli («quattro innamorati disperati e sofferenti con in comune la luce diversa della settimana in caso di sconfitta»),⁵⁶ che a bordo di una Fiat Regata partono da Napoli diretti al Comunale di Torino per assistere alla partita.

Come accade spesso nella letteratura calcistica, anche nel racconto di

Pietro Grossi, Costanza Masi, Jacopo Masini, Andrea Mosconi; nella sezione *La formazione di "Catersport"*, testi di Francesco Baldi, Martino Baldi, Paola Bergamelli, Fabrizio Bianchini, Marco Biazetti, Paolo Ricci Bitti, Rosa Buonanno, Paolo Cacciolati, Roberta Casasole, Giuseppe Catalano, Piero Cavallotti, Mauro Criscuolo, Paolo Crovella, Anna De Marziani, Alessandro De Santis, Piero Fabbri, Arnaldo Greco, Marco Maffei, Antonio Marfella, Giorgio Olmoti, Massimiliano Piantini, Aldo Quario-Paola De Stefani, Andrea Sgariglia, Serena Vernesi, Abe Yri.

⁵⁶ M. DE GIOVANNI, *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino*, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2008, p. 11.

de Giovanni la vittoria è narrata come un'impresa epica, in cui la partita assume i connotati di una battaglia combattuta da eroi-calcatori. Il campo dello scontro (il Comunale) vede schierati da un lato i campioni di sempre (la Juventus) e dall'altro coloro che sono abituati alle sconfitte (il Napoli); i primi sono descritti secondo lo stereotipato punto di vista della tifoseria napoletana («loro, che avevano la Grande Fabbrica alle spalle, loro che anche la sorte aveva paura a fargli uno sgarbo. Loro, con la erre moscia e gli armadi pieni di coppe e medaglie, loro che non avevano nemmeno bisogno di colori, che tanto alla fine vincevano lo stesso e lo vedevano tutti. In bianco e nero»),⁵⁷ non privo di una mordace ironia: «Insomma, loro erano la Juventus. Juventus, gioventù: ma che gioventù, se stavano in mezzo da sempre e non c'era mai modo di liberarsene? Decrepitus, dovevano chiamarla».⁵⁸ Al contrario i calciatori del Napoli appaiono raffigurati come gli eroi dell'epica classica, in particolare la similitudine usata per descriverli richiama alla mente Ettore che combatte cosciente di affrontare un nemico invincibile: «Ci andavamo con lo spirito con cui si presenta all'esame uno che ha studiato cinque pagine su duecento: perché può sempre capitare che ti chiedano proprio quelle cinque pagine».⁵⁹ Ma, a differenza dell'eroe omerico, i calciatori napoletani riescono a compiere un'impresa straordinaria nelle condizioni più avverse, dopo aver subito un goal rimontano gli avversari con tre reti, insomma «come se i barbari per una volta fossero venuti da sud».⁶⁰ Gli eroi azzurri sono guidati da un capitano-dio (Maradona) che nel racconto non viene mai nominato ma sempre indicato con l'appellativo «Lui» perché nominandolo, scrive l'autore, «ci sembrerebbe di sminuirlo, dandogli una connotazione anagrafica come se, assurdamente, si trattasse di un semplice essere umano. E umano non fu mai».⁶¹

Alla fine della narrazione i toni epici diventano fiabeschi così la Fiat Regata, che nel viaggio di andata era «un cavallo di Troia» che «andava incontro alla Storia»,⁶² nel viaggio di ritorno si trasforma in una carrozza con le ali («una Regata che era stata una zucca e ora era una carrozza alata»)⁶³

Dal racconto *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino* lo stesso de Giovanni ha

⁵⁷ *Ivi*, p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 10.

⁶⁰ *Ivi*, p. 36.

⁶¹ *Ivi*, pp. 28-29.

⁶² *Ivi*, p. 15.

⁶³ *Ivi*, p. 44.

tratto un esilarante monologo teatrale, che conserva *in toto* il plot narrativo e i toni epico-comici.⁶⁴ Nell'adattamento teatrale, rispetto al racconto, si rivela ancora più efficace e simbolica la presenza delle canzoni d'epoca (*Il ballo di Peppe* e *Anima mia* dei Cugini di Campagna), che diventano la surreale colonna sonora della teatro-cronaca della "storica" partita, dall'inizio del viaggio («Un passo indietro e un altro avanti, cantarono metallici i Cugini di Campagna») fino alla fine («Anima mia, torna a casa tua, implorava il Cugino»).

In *Ti racconto il dieci maggio* de Giovanni in un'appassionata lettera-racconto narra al figlio, che all'epoca non era ancora nato, un giorno memorabile per la squadra del Napoli: la conquista del primo scudetto il 10 maggio del 1987. Qui ritroviamo i quattro tifosi azzurri, protagonisti del racconto precedente, insieme con altri personaggi pittoreschi: Nando, Mario, Luca, Cristoforo, don Peppe e Robertina. Ancora una volta l'impresa della squadra azzurra è collocata in una dimensione storico-epica, definita da immagini retoriche assai pertinenti («Io non so come si sentissero i garibaldini partendo da Quarto, ma credo più o meno così: si entrava nella Storia e da lì non si sarebbe usciti mai più»;⁶⁵ «Sembrava la penultima scena di *Mezzogiorno di fuoco*, quando si attende l'arrivo del cattivo per il duello finale»⁶⁶). Nel racconto di de Giovanni uno spazio significativo è riservato alla descrizione della Città in festa spiegata in maniera efficace dal confronto «Rio a carnevale sembra Stoccolma il due novembre»,⁶⁷ senza tralasciare le scritte presenti sulle facciate dei palazzi nei quartieri più popolari, citando la più celebre quella che i tifosi scrissero sul muro del cimitero di Poggioreale: "Vuie nun sapite chillo ca' vi site perso". Infine, una invitante metafora culinaria esprime l'esaltazione e la passione dei tifosi: «il sapore della vittoria e del trionfo è quello della pizza frita con ricotta e pepe».⁶⁸

⁶⁴ Lo spettacolo teatrale *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino* ha debuttato il 24 febbraio 2009 all'Auditorium del Teatro Bellini di Napoli, nell'ambito della rassegna "Nuovi Sentieri 8 - Sguardo Contemporaneo". Regia di Massimo De Matteo. Interprete Peppe Miale. Produzione "Le pecore nere srl".

Di *Juve-Napoli 1-3. La presa di Torino* è stato realizzato anche un adattamento televisivo per la trasmissione *Raitre Palco e Retropalco* (puntata del 20 marzo 2010), con la regia televisiva di Barbara Napolitano.

⁶⁵ M. DE GIOVANNI, *Ti racconto il dieci maggio*, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2008, p. 10.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 28-29.

⁶⁷ *Ivi*, p. 42.

⁶⁸ *Ivi*, p. 43.

Chiude la trilogia *Miracolo a Torino. Juve-Napoli 2-3* che racconta il Napoli nuovamente vincitore a Torino, a distanza di ventitré anni dall'epica vittoria del 1986. È interessante scoprire come il trionfo del Napoli questa volta venga descritto da Maurizio de Giovanni come un evento soprannaturale, un vero e proprio miracolo, opera di una tifosa napoletana (Margherita) che possiede dei poteri speciali, del resto Margherita è originaria di Benevento, «la città delle streghe».

Di recente, sulla scia della grande fortuna editoriale della collana “Leggere Veloce”, i tre racconti “azzurri” di Maurizio de Giovanni sono stati ripubblicati in un unico volume intitolato *Storie azzurre*,⁶⁹ in quest'antologia è stato aggiunto anche il racconto *La lunga storia del gol più bello del mondo*, che parte dal precedente racconto intitolato *La palla del Negro*, pubblicato nella raccolta *Per segnare bisogna tirare in porta*, dedicato al leggendario goal di Maradona segnato contro l'Inghilterra ai Mondiali Messico '86.

Protagonista indiscusso dei racconti *Cuba Libre!* di Giuseppe Montesano e *Volevamo essere Maradona* di Rosario Cuomo è Diego Armando Maradona – il calciatore argentino grande ispiratore di una vastissima gamma di rappresentazioni non solo nel panorama letterario ma anche nel cinema⁷⁰ e nella musica⁷¹ – di cui si legge una singolare descrizione nell'*Enciclopedia Garzanti dello Sport*: «Un'altezza risibile, una faccia che sa di infanzia stentata e della polvere dei campetti della metropoli argentina. E un piede sinistro che riesce a fare con un'arancia quello che a molti grandi del calcio non riesce neanche con il pallone».⁷²

⁶⁹ M. DE GIOVANNI, *Storie azzurre*, Prefazione di Francesco Pinto e nota introduttiva di Aldo Putignano, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2010.

⁷⁰ Sicuramente un'opera cinematografica memorabile dedicata a Maradona è il film-documentario *Maradona by Kusturica* (2006) del regista serbo Emir Kusturica, presentato al Festival di Cannes nel 2008 e pubblicato nella collana “Real Cinema” della Feltrinelli. Cfr. *Maradona by Kusturica*, Milano, Feltrinelli – “Real Cinema”, 2008 (DVD con libro *I piedi in testa* con interviste a Emir Kusturica e Ciro Ferrara e contributi di Maurizio Crosetti, Luca Mosso, Darwin Pastorin e Dario Voltolini).

⁷¹ Ad esempio diversi omaggi a Maradona sono contenuti nel cd-audio *Fútbol* del trio italo-argentino Peppe Servillo, Javier Giroto e Natalio Mangalavite. In particolare delle tredici canzoni del cd, che si ispirano alla raccolta *Fútbol. Storie di calcio* di Osvaldo Soriano, tre sono dedicate al calciatore argentino: *Per fare un gol*, *No te mueras nunca* e anche la celebre *Maradona era meglio 'e Pelé*. Cfr. SERVILLO-GIROTTO-MANGALAVITE, *Fútbol*, Il Manifesto cd, 2009.

⁷² Cfr. *Sport. Le Garzantine*, cit., p. 843.

Occorre ricordare che a Maradona e alla sua storia ha dedicato pagine memorabili lo scrittore uruguayano Eduardo Galeano nel celebre volume: E. GALEANO, *Splendori e miserie del gioco del calcio* (Nuova edizione aggiornata), Milano, Sperling & Kupfer, 2009.

Cuba Libre! narra il difficile compito che è stato affidato ad alcuni rappresentanti del “Club Napoli Original Maradona”, quello di uccidere Maradona affinché l’amministrazione comunale possa dedicargli lo stadio napoletano, cambiando il nome allo Stadio San Paolo e ribattezzandolo Stadio Maradona. Dal momento che gli stadi non si possono dedicare ai vivi, ecco che i tifosi giungono a una sofferta decisione: «Ah, sì? Lo stadio si intitola a Dieguito solo se lui muore? E allora Diego Armando Maradona lo sapete che deve fare? Deve morire». ⁷³ *Cuba Libre!* racconta le avventure del «commando *El pibe libre*» a Cuba per uccidere il loro idolo. È interessante scoprire come la risoluzione dell’intreccio sia data da un tipico meccanismo letterario, quello del travestimento. La tipologia di travestimento utilizzata da Montesano è un vero e proprio mascheramento, il personaggio si traveste, indossa un costume, per assumere un’altra identità; qui i protagonisti del travestimento sono Maradona e Fidel Castro: «Maradona si è travestito da Castro: barba da rivoluzionario, divisa militare, aria paterna; e Castro si è travestito da Maradona: camicia a fiori, collana d’oro massiccio sulla pancia, smorfia infantile e schifata». ⁷⁴

In *Volevamo essere Maradona* il “pibe de oro” è il protagonista di un episodio indimenticabile nella storia di un piccolo borgo campano: il dottor Emilio Acampora, medico sociale del Napoli, conduce Maradona nel suo paese di origine per sottoporlo, in gran segreto, a una miracolosa terapia alla caviglia, approntata da un esperto guaritore del paese (un «incarnatore»). L’episodio è narrato da Salvatore *ciàciàcià* (così soprannominato per la sua balbuzie), collaboratore domestico di Acampora, che riveste un ruolo fondamentale nell’intricata spy-story dell’incarnatura in quanto ha il privilegio di portare Maradona sul sedile posteriore della sua Fiat 127 blu, nascosto da una coperta. Naturalmente Salvatore *ciàciàcià* diventa l’eroe del paese!

C’è un interessante riferimento a Maradona anche in *Ma quale amore*, l’ultimo romanzo di Valeria Parrella, in cui un intero capitolo è dedicato al mito di Maradona, dal titolo *Ah, Maradona*. La protagonista del romanzo è in viaggio a Buenos Aires e scopre come Napoli venga immediatamente accostata al calciatore argentino, infatti, ogni volta che le chiedono la sua provenienza si ripete per ben tre volte lo stesso scambio di battute: «Di dove siete?» «Di Napoli» «Ah, Maradona». Per l’autrice «Maradona è stato trasversale», ⁷⁵ è un mito che ha catturato l’attenzione di tutti, tifosi e non

⁷³ G. MONTESANO, *Cuba Libre!*, Napoli, Edizioni Cento Autori, 2007, p. 8.

⁷⁴ *Ivi*, pp. 22-23.

⁷⁵ V. PARRELLA, *Ma quale amore*, Milano, Rizzoli, 2010, p. 89.

(«a quell'omino riccioluto che rotolava in campo ci abbiamo guardato tutti»).⁷⁶ Nel romanzo, inoltre, Maradona diventa l'elemento di paragone di un'affascinante similitudine calcistica: «Mi stendo un po' sotto la Bandiera, che svetta, bianca e azzurra come la maglia di Maradona quando partì prima della metà campo nella partita contro l'Inghilterra e scartò tutti, toccando il pallone con il piede undici volte, e andò in gol, come se fosse stato normale».⁷⁷

Sempre a Maradona e alle sue prodezze calcistiche è dedicato l'intenso racconto *Elogio del Pibe* di Mimmo Carratelli, una vera e propria orazione aperta da un *incipit* di grande effetto che è un susseguirsi di perifrasi encomiastiche del calciatore argentino: «Ode, elogio, epinicio e carne per Diego Armando Maradona, il pibe, il pelusa, la mano di Dio, il re dei re del dribbling, il re magio del gol, la befana con la gerla di tutti i pallonetti, angelo dell'area di rigore e demonio dell'area della vita».⁷⁸

Nella stessa originale collana "Elogi" dell'editore Tullio Pironti sono pubblicati altri due racconti dedicati a due celebri figure del calcio italiano, Helenio Herrera e Josè Mourinho: *Elogio di Helenio Herrera* di Giancarlo Dotto (2010) e *Elogio di Mourinho* di Mimmo Carratelli (2010). Se in *Elogio di Helenio Herrera* Giancarlo Dotto narra che «In principio era il Verbo e il Verbo era Helenio Herrera. C'è un calcio avanti H.H. e un calcio dopo H.H.»,⁷⁹ in *Elogio di Mourinho* Mimmo Carratelli, in un ideale dialogo diretto, ripercorre e commenta la carriera dell'allenatore portoghese, descritto come un «meraviglioso Giano bifronte simpatico-antipatico»⁸⁰ che in una sola persona incarna «la Callas e la Tebaldi, Coppi e Bartali, un Capuleto e un Montecchi».⁸¹

Infine, nell'ambito della narrativa breve s'impone il richiamo al racconto-reportage *Giocarsi è tutto* di Roberto Saviano, dedicato all'attaccante argentino del Barcellona, Lionel Messi.⁸² Saviano racconta la storia di Messi

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 39.

⁷⁸ M. CARRATELLI, *Elogio del Pibe*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2005, p. 5.

Di recente Carratelli ha pubblicato il libro *Caro Diego... 50 anni di Maradona* (Napoli, VeleBianche editori, 2010), che, in un immaginario e avvincente dialogo, racconta la vita romanzesca del calciatore argentino.

⁷⁹ G. DOTTO, *Elogio di Helenio Herrera. Il romanzo di una vita*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2010, p. 7.

⁸⁰ M. CARRATELLI, *Elogio di Mourinho*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2010, p. 10.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² R. SAVIANO, *Giocarsi è tutto*, in Id., *La bellezza e l'inferno. Scritti 2004-2009*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 71-80. Il racconto è apparso precedentemente sul quotidiano «la

come una favola moderna, ricordando come questo campione abbia vinto la sfida più grande, quella contro il suo stesso corpo, contro quella rara forma di nanismo di cui era affetto. Nel racconto-reportage Saviano cita i tre nomignoli che sono stati attribuiti a Messi (la Pulce, il Messia, Messidona), che sembrano scandire, in un climax ascendente, le varie fasi della parabola del fuoriclasse del Barcellona: Messi è detto la Pulce per la sua statura, ma è soprannominato il Messia per «lo stupore quasi mistico che suscita il suo gioco»,⁸³ mentre l'ultimo soprannome, Messidona, sottolinea la sua somiglianza con Maradona: «In uno sport che la fase epica sembra essersela lasciata alle spalle, le prodezze di Messi somigliano al reiterarsi di un mito, e non di un mito qualsiasi, ma di quello che più fortemente è in contrasto con il nostro tempo: Davide contro Golia».⁸⁴ Numerose sono le similitudini utilizzate da Saviano per descrivere le imprese calcistiche di Messi, ma, senza dubbio, quella più commovente è la leggenda del calabrone: «Si dice che il calabrone non potrebbe volare perché il peso del suo corpo è sproporzionato alla portanza delle sue ali. Ma il calabrone non lo sa e vola. Messi con quel suo corpicino, con quei suoi piedi piccoli, quelle gambette, il piccolo busto, tutti i suoi problemi di crescita, non potrebbe giocare nel calcio moderno tutto muscoli, massa e potenza. Solo che Messi non lo sa. Ed è per questo che è il più grande di tutti».⁸⁵

Inoltre, il calcio ha ispirato tanta recente drammaturgia, basti pensare che la terza edizione del Napoli Teatro Festival Italia (4-27 giugno 2010) ha presentato in programma due spettacoli sul calcio: *El Diego - Concerto n. 10* di Roberto De Simone e *Football, Football* di Haris Pasovic.

La bibliografia teatrale (nel quinquennio preso in esame dalla rassegna) si è arricchita di opere interessanti dedicate al gioco del calcio, quali *Italia-Brasile 3 a 2* di Davide Enia e *Quando cade l'acrobata, entrano i clown. Heysel, l'ultima partita* di Walter Veltroni.

Il monologo *Italia-Brasile 3 a 2* di Davide Enia, esemplato sul genere teatrale del *cunto*, racconta la storica partita del 5 luglio 1982, che portò la squadra italiana verso la conquista del titolo mondiale.⁸⁶ La narrazione del

Repubblica»: R. SAVIANO, *Lo scrittore e il campione. Saviano e Lionel Messi*, «la Repubblica», 15 febbraio 2009.

⁸³ *Ivi*, p. 77.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ivi*, p. 80.

⁸⁶ D. ENIA, *Italia-Brasile 3 a 2*, in Id., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 13-55. Il testo, poi, è stato ristampato nella collana «La memoria» della casa editrice Sellerio (D. ENIA, *Italia-Brasile 3 a 2*, Palermo, Sellerio, 2010).

cunto inizia rievocando i principali avvenimenti di quell'anno (dalla politica all'economia, dall'elettronica al cinema, dalla musica al lotto fino al calcio), quasi come se venisse sfogliato il "libro dei fatti". La leggendaria vittoria dell'Italia contro il Brasile ai mondiali di Spagna è raccontata attraverso gli umori e il tifo di una famiglia siciliana riunita davanti a un televisore a colori (un «Sony Black Trinitron»), acquistato per l'occasione. Emerge un tifo caratterizzato da un preciso rituale scaramantico, con amici e parenti che si dispongono davanti al televisore secondo una logica bizzarra ma propiziatoria («quando i giocatori trasèvano in campo e si disponevano: a me casa scattava subito un'altra disposizione, parallela a chidda dei calciatori ma altrettanto importante: chidda di noiàutri tifosi!»);⁸⁷ pertanto, lo zio Peppe indossa gli stessi vestiti che ha messo per tutte le partite dell'Italia («mai lavati: "perché asinnò 'a fortuna si nne rimane in lavatrice"»),⁸⁸ Gianfranco Di Stefano è seduto su una sedia rossa («ca si portò da casa "perché porta bbùono!"»),⁸⁹ mentre Bruno Curcurù fuma «una nazzionàle senza filtro appresso all'altra», ripetendo lo stesso gesto che fece quando Bruno Conti segnò il primo goal dell'Italia al *Mundial*. Insomma si tratta di un vero e proprio rito che è ben espresso dal paragone con l'orchestra: «noiàutri siamo come un'orchestra: ognuno hàve 'a sua partitura e suona ddà cosa ca si chiama "armonia"... mentre io col mio girovagare continuo sono come il solista, che cància continuamente la melodia che noiàutri stiamo suonando».⁹⁰ In questo cerimoniale la figurina Panini del calciatore Paolo Rossi viene usata come un santino!

Anche nel monologo di Enia ricorre il sistema dei personaggi tipico di tanta letteratura calcistica: da un lato c'è la squadra italiana sfavoritissima, con giocatori come Paolo Rossi che è «scarso... che arriva a giocare sta partita con la media del 3 nelle precedenti partite»,⁹¹ mentre dall'altro lato c'è la squadra del Brasile potente e imbattibile, con gioca-

Lo spettacolo teatrale *Italia-Brasile 3 a 2* ha debuttato allo Stadio San Siro di Milano il 22 maggio 2002, in occasione del Festival "Teatri dello Sport". Regia di Davide Enia. Interpreti: Davide Enia, Settimo Serradifalco (chitarra) e Riccardo Serradifalco (chitarra). Produzione Associazione culturale "Santo Rocco & Garrincha".

Di *Italia-Brasile 3 a 2* è stato realizzato anche un adattamento televisivo per la trasmissione *Raidue Palcoscenico* (puntata del 3 giugno 2006), con la regia televisiva di Rinaldo Gaspari.

⁸⁷ D. ENIA, *Italia-Brasile 3 a 2*, cit., 2005, p. 21.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ivi*, p. 22.

⁹⁰ *Ivi*, p. 23.

⁹¹ *Ivi*, p. 26.

tori-marziani «perché chisti giocatori ccà erano considerati, giustamente, degli extraterrestri calati dal cielo nella Terra a insegnare 'u giuoco del pallone a noiàutri comuni mortali». ⁹² Ma nel racconto di Enia, nella sua telecronaca epico-comica della partita, i giocatori della squadra italiana diventano eroi di un'impresa cavalleresca, azione dopo azione i calciatori italiani si trasformano in paladini ottenendo una vittoria che va contro ogni aspettativa. Ecco che Paolo Rossi, autore delle tre reti, diventa «un novello Lazzaro arrisuscitàto», ⁹³ mentre Antonio Cabrini viene descritto come un paladino del pallone di una battaglia combattuta fino all'ultimo sangue: «sporco di sangue... pare un eroe partigiano caduto per difendere la patria». ⁹⁴ Nell'assolo narrativo di Enia l'epopea azzurra prende vita attraverso un'abile contaminazione linguistica tra lingua italiana e dialetto palermitano, un dialetto che possiede una tale valenza simbolica da consentire alla materia narrata di diventare epica e mitica. Il monologo di Enia presenta una lingua teatrale fortemente connotata dalla musicalità e dalla struttura sintattica del dialetto palermitano, basti pensare ai numerosi casi di dislocazione a sinistra, in un registro tendenzialmente comico. Non mancano degli straordinari virtuosismi linguistici, come avviene quando illustra teoricamente le regole del fuorigioco o il tiro "di punta" («puntazza arraggiàta»).

Quando cade l'acrobata, entrano i clown. Heysel, l'ultima partita di Walter Veltroni rievoca, venticinque anni dopo, la tragedia dello stadio dell'Heysel a Bruxelles, dove il 29 maggio 1985 morirono trentanove tifosi poco prima della finale di Coppa Campioni tra Juventus e Liverpool. ⁹⁵ Il testo teatrale è nato da un'idea di Stefano Valanzuolo, direttore del Festival di Ravello, che ha chiesto a Walter Veltroni di scrivere un monologo sulla strage dell'Heysel per l'edizione 2010 del Festival dedicata al tema della follia. Il libretto, scritto da Veltroni e musicato da Riccardo Panfili, si presenta articolato in blocchi di cinque frasi, caratterizzati da una ricorrente struttura anaforica con triplice similitudine. Il meccanismo narrativo scelto da Veltroni per raccontare la strage dell'Heysel è quello della confessione:

⁹² *Ivi*, p. 18.

⁹³ *Ivi*, p. 35.

⁹⁴ *Ivi*, p. 54.

⁹⁵ W. VELTRONI, *Quando cade l'acrobata, entrano i clown. Heysel, l'ultima partita*, Torino, Einaudi, 2010.

Lo spettacolo teatrale *Quando cade l'acrobata, entrano i clown* ha debuttato l'8 luglio 2010 al Belvedere di Villa Rufolo, nell'ambito del Festival di Ravello. Voce recitante: Daniele Formica. *Ensemble InCanto* diretto da Fabio Maestri. Produzione Ravello Festival.

un uomo svela alla moglie un segreto che si porta dentro da dieci anni, quando alla vigilia del loro matrimonio le aveva detto che sarebbe andato a Londra per l'addio al celibato e invece andò a Bruxelles per vedere la finale di Coppa Campioni Juventus-Liverpool. La moglie non verrà mai a conoscenza di questa bugia, perché, durante la confessione del marito, lei dorme. Inizia così il racconto della carneficina, dell'assurda mattanza di tifosi che si consumò a Bruxelles. Spesso nel monologo si avverte la volontà di denunciare l'inefficienza che originò la strage, dalla scelta dello stadio fatiscente («Questi cancelli sembrano colabrodo. / E lo stadio un austero dagherrotipo / Di uno stadio moderno»)⁹⁶ alle agenzie che avevano venduto i biglietti senza pensare alle conseguenze catastrofiche, fino alla totale inadeguatezza della polizia belga («Caricature di poliziotti, automi travestiti da uomo»)⁹⁷.

Il titolo del monologo, *Quando cade l'acrobata, entrano i clown*, riprende la frase pronunciata da Michel Platini per giustificare l'esultanza del goal nonostante si fosse appena consumata una strage. Nel testo, poi, con evidente riferimento al titolo, ricorre due volte la similitudine del circo: la prima volta per spiegare lo stato d'animo dei tifosi juventini di fronte all'attacco degli hooligans del Liverpool («Noi siamo come spettatori di un circo con le porte sbarrate / Che vedono i leoni che sfondano la rete. / E il domatore che fugge ridendo. / E hanno i bambini con le caramelle in mano»)⁹⁸, mentre la seconda volta per spiegare l'entrata in campo dei giocatori nonostante i trentanove morti («È la verità, siamo al circo. / Uno dei luoghi più tristi della vita. // Uno dei posti nel mondo dove nessuno è libero. / Le belve nelle gabbie, i pagliacci che devono far ridere per contratto. / I trapezisti che non possono sbagliare. / Il presentatore con quel vestito da buffone. / E il tendone che non può volare via. // Come è successo qui»)⁹⁹.

⁹⁶ W.VELTRONI, *Quando cade l'acrobata, entrano i clown*. Heysel, l'ultima partita, cit., p. 21.

⁹⁷ *Ivi*, p. 56.

⁹⁸ *Ivi*, p. 36.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 57-58.

Conclusioni al Novantesimo

Le voci bibliografiche passate in rassegna, inerenti alla narrativa breve e al teatro italiano degli anni 2005-2010, sicuramente dimostrano una forte e interessante presenza del filone letterario-sportivo nella letteratura italiana del primo Duemila. Le numerosissime “short stories”, la conversazione, il racconto-reportage, il *cunto*, il monologo sono indiscutibili riprove delle suggestioni esercitate dal calcio nella scrittura contemporanea e, soprattutto, testimoniano come il connubio tra letteratura e calcio è tutt’altro che insolito, tanto che questo sport diventa spesso metafora per tratteggiare aspetti storico-sociali.

NUNZIA ACANFORA

Recensioni

PAOLA DANIELA GIOVANELLI (a cura di), *Goldoni a Bologna*, Roma, Bulzoni, 2008.

Il volume raccoglie i contributi della giornata di studi su Goldoni a Bologna che ha inaugurato in Italia i numerosi Convegni del 2007, organizzati in tutto il mondo, per celebrare il trecentesimo anniversario della nascita del commediografo. Al Convegno bolognese, che si è svolto nella suggestiva cornice di Palazzo Albergati, hanno partecipato alcuni tra i maggiori studiosi dell'opera goldoniana che hanno evidenziato il rapporto tra Goldoni e Bologna, soprattutto a partire dal 1752 che rappresenta una data significativa rispetto alla fortuna spettacolare ed editoriale della drammaturgia goldoniana. Bologna è la patria del marchese Francesco Albergati Capacelli, appassionato cultore di teatro e mecenate, per il quale Goldoni scrisse ben cinque commedie destinate al palcoscenico del suo palazzo di Zola Predosa.

Sull'amicizia e la collaborazione con l'Albergati Capacelli insiste nell'introduzione Paola Daniela Giovannelli (*Goldoni a Bologna*) che mette in evidenza l'importante ruolo culturale di Bologna, definita dallo stesso Goldoni "città colta in ogni genere di scienza e di belle Arti" e, nei *Mémoires*, "la mere des sciences, et l'Athenes de l'Italie". Questa città esercita su Goldoni un certo fascino, tanto che a Bologna am-

bienta la vicenda del *Cavalier Giocondo* e nel libretto della *Bella verità* inserisce un'interessante allusione all'esigente gusto del pubblico bolognese.

Con il saggio di Pier Ugo Calzolari, *Attualità di Goldoni*, l'attenzione si sposta sul rapporto tra Goldoni e la sua modernità rispetto alla società italiana, mettendo in evidenza la sua umanità perennemente assediata da decadenza economica e crisi esistenziali. Secondo Calzolari, il mondo descritto da Goldoni è simile a quello attuale poiché la sua fonte di ispirazione è il "vero".

Ritorna l'interesse sul ruolo della città nello studio di Marina Calore, *Carlo Goldoni a Bologna e dintorni*, in cui si evidenziano le pagine che Goldoni dedica a Bologna nella *Prefazione* al tomo XVII dell'edizione Pasquali delle commedie e nei *Mémoires*. Anche se si tratta di episodi marginali è assai interessante, secondo la studiosa, ripercorrere il soggiorno bolognese attraverso fatti verosimili narrati dallo stesso autore. L'arrivo di Goldoni a Bologna fu considerato provvidenziale dagli impresari teatrali che lo accolsero con entusiasmo e accettarono tutto ciò che il commediografo volle proporre.

L'importanza di una città che, ancora a metà Settecento, era considerata "la madre delle scienze e l'Atene d'Italia", è evidente nel saggio di Andrea Battistini (*Immagini di una città. La Bologna di Carlo Goldoni*), in cui lo studioso esalta il ruolo della Montagnola che,

grazie alla sua polivalente topografia, è il luogo che meglio rappresenta le contraddizioni di una città al limite di una imminente drammatica decadenza. Battistini sottolinea il forte rapporto di Goldoni con Bologna, cui era legato da una ventennale frequentazione, dall'amicizia con l'Albergati e dal legame con uno stuolo di estimatori, ampiamente testimoniato dagli epistolari e ipotizza ci fossero queste motivazioni dietro l'ambientazione de *La Bella verità* musicata da Piccinni. Inoltre, secondo lo studioso, la città costituisce una sorta di prova per Goldoni, visto che ai tempi della sua riforma teatrale aveva attirato critiche anche dal pubblico bolognese.

Invece, Anna Scannapieco nel suo intervento, «*Questa nostra ristampa speriamo nella sua gentilezza ch'egli non sia per disgradire...*». Il contributo bolognese alla tradizione del testo goldoniano, mette in evidenza la gratitudine che Goldoni sente per la città di Bologna, per il caloroso plauso che il pubblico gli riserva accogliendo e stimolando il suo operato. Tale considerazione è più interessante se si considera che a Bologna è legato anche il ricordo negativo in occasione del suo esordio teatrale. La studiosa si riferisce, infatti, al successo veneziano della rappresentazione del *Belisario* del 1734 cui segue una stampa clandestina e un allestimento presso il teatro Formagliari di Bologna nel 1738. Il saggio ha il merito di mettere in evidenza l'ironica reazione dell'autore alla ristampa bolognese. Goldoni, infatti, se da un lato si dice onorato, dall'altro sottolinea la necessità di una edizione revisionata, comprendendo l'importanza

delle dinamiche di mercato. La studiosa, infine, mette in evidenza la grande capacità della stamperia San Tommaso d'Aquino di incalzare tutte le produzioni in cui l'autore sperimentava la sua avventura editoriale. Inoltre, ne sottolinea il contributo determinante per la circolazione e l'affermazione del teatro goldoniano e per la formazione del suo mito.

Ne «*I più felici giorni della mia vita*»: *Goldoni, Bologna e una «commedia fortunatissima*», la studiosa Paola Daniela Giovanelli evidenzia il grande successo della commedia goldoniana *La serva amorosa*, messa in scena dalla compagnia di Girolamo Medebach al teatro Formagliari di Bologna nel 1752. Anche Goldoni, come molti artisti dell'epoca, è accolto dalla cordialità e generosità del marchese Albergati, cui dedica proprio questa sua "fortunatissima commedia". In tale occasione, Goldoni ricorda un periodo molto felice della sua vita, cui contribuisce certamente il successo de *La Serva amorosa*, commedia al bivio tra tradizione e riforma e di cui la Giovanelli ha curato l'edizione critica per l'edizione nazionale delle opere (Marsilio, 2007) di Goldoni.

Anche nel saggio di Franco Fido (*Perversità e patemi nelle sperimentazioni goldoniane per Zola Predosa*) si ritorna alle commedie scritte per il marchese Albergati, per essere recitate nei teatri privati di quest'ultimo, a Zola Petrosa e a Bologna. Tali commedie, designate con l'etichetta di *théâtre de société*, dunque, sono influenzate dai destinatari-attori, tanto che lo stesso Goldoni considerava questi suoi componimenti teatrali assolutamente

autonomi, con precise caratteristiche di struttura e di stile, come è confermato dalla pubblicazione nel X e ultimo volume dell'edizione Pitteri. Nel caso studiato da Fido, il commediografo usa gli interpreti d'eccezione per indagare i "caratteri" che gli interessano, come quando Goldoni, insoddisfatto della riuscita de *La donna stravagante*, sfrutta la classe e il *savoir faire* di una spiritosa e autentica gentildonna per perseguire nello studio di un "carattere" femminile per lui interessante.

Nella prima parte del suo intervento, *Il mondo alla roversa. Parodia e satira nei drammi giocosi di Carlo Goldoni*, Bruno Capaci sposta l'interesse sul rapporto tra Goldoni, il melodramma e la città bolognese. Sebbene Goldoni fosse un librettista agile e versatile, i suoi drammi giocosi, pur musicati da grandi maestri come Cimarosa, Scarlatti, Piccini e Galuppi non sono noti come le commedie e, a partire dall'Ottocento, non sono stati più rappresentati. Nella seconda parte del suo intervento, Capaci analizza la linea Croce-Goldoni, individuando una radice emiliana e crociana nei drammi giocosi di Goldoni. Nella terza e ultima parte *Nozze a Bologna*, si analizza il ruolo del matrimonio nelle commedie e nel melodramma giocoso *La conversazione di ambientazione bolognese*.

Infine, l'attenzione si sposta sull'ultimo soggiorno di Goldoni a Bologna, dove era di passaggio prima del suo trasferimento in Francia nel 1762. Nel saggio *Un meta melodramma bolognese: «La bella verità» di Goldoni e Piccini*, Marco Beghelli, ipotizza che il suo "giro largo" e la sua breve tappa bo-

lognese fossero dovute alla necessità di procacciarsi una raccomandazione dall'erudito musicografo Giovanni Battista Martini. Ma l'auspicato breve soggiorno si trasforma in un prolungato periodo di malattia, durante il quale gli viene commissionato un libretto d'opera *La bella verità*. Beghelli mette in evidenza l'importanza di questo testo, trascurato dalla critica letteraria moderna ma, poi, rivalutato da Gianfranco Folena in *Goldoni librettista comico* (in *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Einaudi, 1983) e considerato l'invenzione più memorabile del drammaturgo veneziano nell'ambito del melodramma. Secondo lo studio di Beghelli, il Goldoni librettista è stato sempre sottovalutato rispetto al Goldoni commediografo anche a causa dell'atteggiamento dello stesso drammaturgo veneziano che considerò il ruolo di poeta per la musica un mestiere da svolgere sotto altro nome e, quindi, una necessità più che una virtù.

Completano lo studio gli *Appunti goldoniani per l'anno 2007*, una interessante rassegna, a cura di Gilberto Pizzamiglio che cataloga, in maniera puntuale, gli interventi, i seminari, i convegni e le pubblicazioni che hanno celebrato il trecentesimo anniversario della nascita di Carlo Goldoni e ne hanno evidenziato l'interesse internazionale. Il volume, curato da Paola Daniela Giovanelli, si presenta come un lavoro collettaneo, agile e ricco di spunti interessanti e rappresenta un contributo determinante per gli studi sul legame fra Goldoni e Bologna, in quanto evidenzia non solo i rapporti del commediografo

veneziano con la cultura bolognese, sia teatrale che musicale, ma illustra anche la presenza della città di Bologna nel teatro del grande commediografo.

Annalisa Pontis

VALERIA GIANNANTONIO, *Oltre Vico. L'identità del passato a Napoli e Milano fra '700 e '800*, Lanciano, Carabba, 2009.

Con una dedica ai suoi studenti dell'Università di Chieti, "che quotidianamente danno un senso alla sua ricerca" – così scrive l'autrice in margine all'avvertenza – Valeria Giannantonio ha pubblicato *Oltre Vico. L'identità del passato a Napoli e Milano fra '700 e '800*, un corposo volume suddiviso in nove saggi, di cui alcuni sono già apparsi in atti di convegni o in rivista, ora, però, integralmente sottoposti a revisione; e altri – il I, III, IV, V, IX – ancora inediti.

Attraverso i seguenti titoli – che vanno da *L'eredità di Giambattista Vico* o *Il Socrate immaginario dell'abate Galiani*, opera buffa con musica di Giovanni Paisiello e libretto di Giovanni Battista Lorenzi, o ancora da *La riflessione illuministica del Galanti sul romanzo e l'idea di natura e di classico* ad altri come *I giudizi di Carlo Tenca sul Manzoni* o *I giudizi manzoniani di Eugenio Camerini*, passando per *L'ambiguità dei saggi estetici di Francesco Mario Pagano* o gli *Inediti poetici del Monti e il Fondo Grossi* – la studiosa napoletana indaga sull'eredità critico-letteraria, lasciata dall'opera di Giambattista Vico, nel secondo Settecento a Napoli e nel primo Ottocento

a Milano e a Torino. Ne discende un ampio e approfondito dibattito teso a dimostrare l'infondatezza di tesi che vorrebbero Vico ignorato ai suoi tempi mentre solo a Romanticismo inoltrato sarebbe ritornato l'interesse per lui e la sua opera. Al contrario, la Giannantonio individua nel vichismo una cultura mai spenta, neppure all'indomani della morte del maestro, fino a costituire una stagione sempre più attiva e operante tanto nel gusto quanto nelle opinioni di molta letteratura settecentesca già a partire dalla seconda metà del secolo e precisamente dall'allestimento a Napoli nel 1775 del *Socrate immaginario*, nel quale, per esempio, squisitamente vichiano appare il richiamo "agli antichi", mai inteso come invocazione idolatrica alla rinascita del mito del passato, ma sempre nella proiezione moderna di un prossimo risanamento morale della società e dell'uomo.

E non solo, l'autrice trova che la lezione del Vico è ben presente anche nelle riflessioni del Galanti, sempre oscillanti fra "rivalutazioni degli antichi" e difesa della modernità nello "sforzo titanico di delineare un progetto per il futuro", maturato nel clima di una difficile conciliazione fra il suo pensiero conservatore e le idee della rivoluzione francese. Né meno vichiani appaiono all'autrice l'idea del Pagano che la storia possa migliorare grazie all'azione riformista delle arti e della poesia; o l'approdo dell'ultimo Monti ad una poesia più intima e sincera, in cui «è evidente un desiderio di liberarsi» dal «fasto verbale», per dare più libero sfogo alle passioni e alle sofferenze personali.

Passando poi ad analizzare quanto avverrà al Nord – prima, all’indomani della fallita rivoluzione napoletana del 1799, che segna la prima immigrazione in Lombardia dei fuorusciti esuli napoletani, tra i quali Lomonaco e Cuoco; e poi dopo il 1848, allorquando giungeranno a Torino esuli non meno illustri come De Sanctis e Spaventa – la Giannantonio fa notare che i giudizi di Carlo Tenca e di Eugenio Camerini sul Manzoni non sarebbero stati tali senza il contributo e la mediazione delle concezioni vichiane. Né sarebbe stato possibile allo stesso Manzoni – insiste la Giannantonio – legittimare da solo certo modernismo lombardo e illuministico, o conciliare due opposte tendenze come l’empirismo e il razionalismo con le istanze della fede, senza avere il sostegno dell’eredità vichiana. Milano, insomma, sostiene l’autrice, sarebbe stata nell’Ottocento, la sola città in grado di riconoscersi «negli esiti novatori della filosofia vichiana» e di darsi, nel segno della sua tradizione, una cultura operativamente riformista, grazie soprattutto ai già citati contributi di Tenca e Camerini sul Manzoni, maturati nel solco di «una linea di continuità fra la cultura napoletana e quella lombarda e piemontese», nonché risultato di un «nesso strettissimo tra vichismo ed hegelismo, manzonismo e liberalismo, religione e patria, in un moto complessivo e riepilogativo di un incontestabile riformismo nazionale».

Dire che questo saggio colmi un vuoto nel panorama odierno degli studi sul Vico, è come confessare che ne sentivamo la mancanza. In effetti, dopo un’infinità di saggi sul filosofo

napoletano, dedicati o all’intera figura della sua personalità o solo a un aspetto di essa, mancava ancora un testo che illuminasse sulla portata storica dell’opera vichiana, e non solo in rapporto al suo tempo, ma anche e soprattutto oltre. *Oltre Vico* appunto, dove la Giannantonio colloca, ora, l’orizzonte di una letteratura che può cominciare a dirsi italiana, così al Sud come al Nord, nel nome di un vichismo, manifestatosi alla luce di un risultato che «non è mai di frattura tra classicismo e Romanticismo, ragione e sentimento, ma come la continuità di un modo di rimeditare l’antico in forme di progresso e di razionale equilibrio». Una letteratura dall’ispirazione moderna e riformista a un tempo, frutto di un Vico ascoltato, eccome! in patria e fuori, che non avrebbe avuto assolutamente bisogno, né in Italia né all’estero, delle raccomandazioni di Benedetto Croce per assicurare alla sua opera adeguata fortuna e degni riconoscimenti. Gliene hanno dato merito fra Settecento e Ottocento intellettuali soprattutto di casa nostra, agendo, con le loro rivisitazioni critiche, da formidabili apripista all’unità politica italiana. Ed è questo forse che Valeria Giannantonio sembra volerci suggerire: l’idea che il vichismo, prima ancora che le correnti liberali e repubblicane, sia stato per l’Italia sette-ottocentesca un moto di rinascita, un’autentica *Frusta Letteraria*, tale da ispirare coerenza intellettuale e unità culturale a un territorio ancora così disomogeneo per economia, costumi e istituzioni, qual era la penisola italiana in quegli anni a cavallo fra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo. Per

questa via, sarebbe un bene se a leggere questo saggio fossero non solamente gli studenti dell'Università di Chieti, a cui la docente Valeria Giannantonio ha affettuosamente dedicato il testo, ma anche i politici che oggi si accingono a celebrare nel 2011 il centocinquantesimo anniversario dall'Unità d'Italia, affinché non si esalti più di tanto il solo contributo politico, a scapito di altri protagonisti che hanno preparato assai meglio che la politica stessa l'evento dell'unificazione.

Giuseppe Leone

In un concerto di voci amiche. Studi di Letteratura italiana dell'Otto e Novecento in onore di Donato Valli, I tomo a cura di Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone; II tomo a cura di Antonio Lucio Giannone, Galatina, Congedo editore, 2008.

Tra saggi e indagini su aspetti e figure centrali della modernità, ma anche sui risvolti cosiddetti minori della storia letteraria otto-novecentesca fino agli autori contemporanei, si snoda questo consistente omaggio che studiosi, allievi e colleghi hanno voluto offrire all'attività accademica e di ricerca di Donato Valli, per lunghi anni docente di Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Lecce.

In effetti gli studi compresi nei due volumi, editi con la consueta eleganza per i tipi di Congedo e a cura di Marinella Cantelmo e Antonio Lucio Giannone, vanno a comporre una sorta di compendio esaustivo e organico delle direzioni di ricerca prevalenti che l'ita-

lianista salentino ha seguito nel corso del tempo. E anche la duplice cornice che inquadra la raccolta dei settanta contributi – una recensione inedita di Oreste Macrì a un volume di Valli apre il primo volume e un saggio di Mario Marti sulla vena narrativa della scrittura valliana chiude il secondo tomo – richiama la presenza viva dei suoi maestri di critica e di poetica. Un omaggio nell'omaggio che si completa con i frequenti riferimenti all'opera e alla figura di Girolamo Comi, che percorrono l'intera raccolta, il terzo nome che ha contato tanto per l'uomo quanto per lo studioso. Come si vedrà, altri e innumerevoli sono gli spunti che offrono i saggi qui proposti, in un dialogo ravvicinato con le acquisizioni maggiori dell'esercizio di critica e di ricerca condotto da Valli nella sua veste plurale di studioso, intellettuale e uomo di cultura.

Mi riferisco ad esempio ai suoi studi giovanili sul Manzoni (e su Romagnosi), cui devono collegarsi i contributi di V. Marucci, G. Farinelli, C. Annoni sulle fonti e i temi dei *Promessi sposi*, di A. R. Pupino sulla tematica religiosa nella sua opera lirica, di P. Gibellini sul rapporto con il Belli; e infine di M. Cantelmo sulla storiografia letteraria otto-novecentesca, tra De Sanctis e Dionisotti, impegnata nel confronto con Leopardi e con lo stesso Manzoni (mentre appaiono più defilate, sul piano dell'intelaiatura temporale e diacronica della raccolta, le incursioni di G.A. Camerino su Alfieri e di G. Vallone su Mazzini). In fondo, al modello manzoniano e agli snodi che furono centrali nell'elaborazione teorica intorno al

romanzo storico come per i rapporti tra Storia, realtà e rappresentazione, rinviano in qualche modo anche i saggi di C. A. Augieri, F. Moliterni e B. Brunetti, che indagano con una strumentazione critica diversificata e applicata al secondo Novecento, tra teoria e storia della letteratura, le opere di Primo Levi (e di Luigi Meneghello e Leonardo Sciascia).

Oltre al lavoro su Manzoni, gli studi ottocenteschi di Valli vivono nella sfera della ricerca storico-filologica sull'attività letteraria regionale in rapporto a quella nazionale, e sono da affiancare ai sondaggi sulla modernità (primo) novecentesca che egli ha concentrato prevalentemente sul versante lirico e poetico. Alla fase culturale che si direbbe preparatoria di quel ricco e complesso panorama, dunque, sono rivolti gli studi di E. Elli e di G. Savoca su Boito e Verga, di A. Luzi sull'attività poetica di L. Giacomini e sulla penetrazione del simbolismo in Italia, e via via sulle figure "incipiti" della letteratura italiana otto-novecentesca come Grazia Deledda (S. Maxia), Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio (R. Aymone e C. Montagnani). Mentre a figure ed episodi "minori" della letteratura ottocentesca di area regionale (pugliese e napoletana), in grado di recitare un ruolo rilevante in riferimento ai problemi della modernità nazionale come i rapporti tra centri e periferie culturali, lingua e dialetto, sono indirizzati i saggi di M. Leone e N. D'Antuono.

Tutta la prima sezione dedicata al Novecento, nella seconda parte del primo tomo per le cure di A. L. Giannone, raccoglie i saggi che più da vicino si

accostano alla piena modernità letteraria, nella pluralità di metodologie e di approcci in grado di restituirne il quadro plurale e stratificato: in un'ottica comparatistica e di critica tematica (lo studio di R. Luperini su Proust e le letture debenedettiane, confluito nel recente *L'incontro e il caso*, Laterza, 2007); ovvero in chiave di storiografia letteraria, come per la disamina di P. Voza del rapporto tra Croce e le poetiche del decadentismo; e lungo le campate analitiche dell'indagine testuale, come avviene nei contributi dedicati a Pirandello (G. Scianatico), Saba e Montale (C. Benussi, S. Ghiazza e R. Stefanelli) e Quasimodo (T. Ferri). Non mancano alcuni sondaggi sui campi d'indagine cari a Valli come l'attività delle riviste meridionali (R. Giglio) e i poeti "minori" di area simbolista-decadente (L. Salini su E. Marcellusi); ma soprattutto sul *côté* vociano e anti-crepuscolare della poesia primo-novecentesca che comprende tanto il frammento lirico e il peculiare classicismo di Sbarbaro (A. Ferraris e P. Guaragnella), quanto una linea da sempre al centro dell'attenzione critica valliana qual è quella orfica, qui ripercorsa dagli interventi di M. Pieri su Onofri e di C. Serricchio su Comi, e in particolare dal saggio di A. L. Giannone sul sodalizio Comi-Bocelli, dove viene proposta una ricostruzione critica del loro carteggio con la pubblicazione di lettere inedite.

La dialettica fra tradizione e innovazione, in quanto schema interpretativo e orientamento indispensabile per cogliere le nervature dell'attività letteraria novecentesca, influenza anche

i contributi incentrati sulla scrittura femminile del primo Novecento, tra romanzo di consumo e ricerche personali (W. De Nunzio sulla poesia di Ada Negri, L. Ricaldone su Barbara Allason, A. Folli su M. A. G. Volpi, M. Del Serra su Gianna Manzini), che viene seguita negli sviluppi più vicini nel tempo, dal neorealismo fino all'esperienza di Elsa Morante (nei saggi di N. Carducci e G. Dell'Aquila), e nello studio di P. Guida che tratteggia una storia della scrittura femminile del secondo dopoguerra a ridosso dei percorsi di Renata Viganò e di Anna Maria Ortese, Alba De Céspedes e Natalia Ginzburg. Ricostruzioni o riletture delle avanguardie, nel dialogo tra le arti e nel policentrismo tipici delle diramazioni futuriste, sono presenti nei saggi di M. C. Papini sul tema della città tra letteratura e arti figurative nel primo Novecento, e di R. Paternostro sul Futurismo siciliano; mentre il saggio di S. Zappulla Muscarà si risolve in un profilo intellettuale di Stefano Pirandello.

Il secondo tomo, interamente dedicato al Novecento nei suoi sviluppi fino alla contemporaneità, comprende allo stesso modo sondaggi su figure meno note di intellettuali e critici come E. Servadio e il suo rapporto con le poetiche surrealiste, al centro del saggio di S. Verdino; e su alcuni poeti "minori" (nei contributi di M. Dell'Aquila, G. De Matteis e E. Giachery, G. Baroni e M. Chiesa), i quali spesso hanno incrociato i loro percorsi con l'attitudine di Valli in quanto "lettore" appassionato di poesia, prima ancora che critico ed esegeta, come nel caso della poesia (neo)dialettale di Bianca

Dorato o di autori isolati ed eccentrici come Andrea Rivier; e pensando agli sviluppi della poesia religiosa novecentesca che è un tema caro all'*habitus* intellettuale valliano (in M. Urrasio e P. Zovatto) – si veda a questo proposito anche il saggio di P. Tuscano su David Maria Turoldo.

È sostanziosa e dinamica la sezione riservata alle scritture narrative, nella quale si prendono in esame "classici" come Landolfi, la cui opera è indagata attraverso una suggestiva angolatura tematica da B. Stasi; e Gadda, nel saggio di G. Bonifacino, il quale rilegge il contenuto euristico del *pastiche* e del plurilinguismo gaddiano in correlazione con il (parziale) riuso di quelle dinamiche stilistiche effettuato da Pasolini teorico e narratore. Gli sviluppi del romanzo secondo-novecentesco sono al centro degli studi di F. Pappalardo sul Calvino "cosmicomico" e combinatorio, e vengono registrati nelle loro espressioni contemporanee da C. De Michelis, che si rivolge all'opera di D. Del Giudice, da N. Tedesco che offre un profilo dell'opera narrativa di G. Montesano, e infine nella panoramica effettuata da E. Catalano.

Ma obiettivamente la sezione più cospicua del secondo tomo, in linea con gli interessi valliani, è quella destinata ad accogliere saggi e interventi su aspetti del discorso lirico novecentesco in rapporto alle fonti e ai modelli della tradizione o ai territori della prosa: M. Sechi sull'ultimo Sinisgalli, C. Indini su Bertolucci prosatore, A. M. Mutterle sul dantismo nella poesia di C. Pavese, S. Ramat sui poeti della terza generazione, F. Buffoni su L. Traverso

traduttore di Yeats. Con qualche spunto meritevole di approfondimento. Sono infatti presenti saggi omogenei e organici che indagano ora con l'ausilio dell'analisi stilistica e testuale, ora con le direttrici della critica tematica i percorsi di autori di primissimo piano come G. Caproni (E. Salibra) e M. Luzi (A. Prete), fino a G. Raboni (R. Cavaluzzi) e P. Bigongiari (il cui complesso profilo intellettuale è al centro dello studio di G. Langella), protagonista di una stagione centrale negli studi di Valli come l'ermetismo storico.

Verso molti di questi temi e di questi stessi poeti, come dovrebbe essere noto, Valli ha esercitato una "lunga fedeltà" che richiama analoghe esperienze di critici novecenteschi e ricorda modi o stili di una società letteraria passata e forse oggi lontanissima, che se non è da rimpiangere è certamente da guardare con rispetto e come modello di impegno umano ed esistenziale, oltre che accademico e "militante". Mi riferisco, per concludere, all'ostinazione di Valli nel promuovere e sondare le migliori espressioni letterarie della sua "piccola patria" salentina, anche negli sviluppi secondo-novecenteschi e nel quadro del policentrismo della letteratura italiana, a incominciare dalla ricchezza di risonanze culturali racchiuse nell'opera di Vittorio Bodini che qui, non per caso, viene riletta in un *corpus* omogeneo di interventi che spaziano dalla lettura tematica (e leopardiana) della sua poesia effettuata da A. Dolfi, alle analisi testuali di A. Mangione, dalla ricognizione di F. D'Episcopo sulla sua attività di critico d'arte all'esame del carteggio Bodini-M. Costanzo (S.

Lezzi), fino all'indagine puntuale di M. G. Barone sul ruolo della rivista bodiniana «L'esperienza poetica» nel contesto del dibattito letterario degli anni Cinquanta.

Fabio Moliterni

LAVINIA SPALANCA, *I fiori del deserto. Sbarbaro tra poesia e scienza, con testimonianze inedite*, introduzione di Paolo Modenesi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008.

Il lavoro monografico di Lavinia Spalanca, *I fiori del deserto. Sbarbaro tra poesia e scienza, con testimonianze inedite*, presenta una doppia validità critica: un ulteriore contributo ad una recente, magari tardiva, Sbarbaro *renaissance* (in concomitanza con le iniziative culturali ed editoriali del comune di Spotorno e del comitato scientifico sbarbariano per i quarant'anni dalla morte del poeta, culminate con il Convegno Nazionale di Studi del dicembre 2007) e l'aver puntato la lente dell'approfondimento su un aspetto non preminentemente intellettuale dell'attività del poeta, ma tutt'altro che marginale, attraverso il quale esplorare e ripercorrere l'intera sua opera e personalità: il microcosmo lichenologico.

La passione botanica di Sbarbaro, come è noto, fu inversamente proporzionale alla vicinanza con il mondo letterario (o meglio dei poeti laureati): alla passione indefessa ed entusiasta si contrappose una ritrosia sincera e malcelata. Il passatempo adolescenziale trasmesso dall'insegnante di greco del ginnasio don Giacomo Gresino in

lunghe passeggiate che intrecciavano letteratura e scienze naturali diventò presto l'impegno di un'intera esistenza, la raccolta e la ricerca, precisione tassonomica e scientifica, la ricchezza di esemplari del collezionista, un preziosissimo erbario di caratura internazionale.

Lavinia Spalanca, nel primo capitolo, prende suggestivamente le mosse dalla metafora del deserto per inquadrare e sviluppare gli assunti a seguire, a conferma che quella immagine (r)esistenziale e antropologica era destinata a rifiorire e a presentarsi nuovamente anche sotto forma di stilema espressivo e chiave di lettura. Il deserto come dislocazione metafisica, poi, fa *pendant* con l'arido e difficile territorio ligure, tanto caro a Sbarbaro: lo scoglio vertiginoso e la scarsa lingua di terra, gli strapiombi avari di vegetazione e le assolate-desolate terrazze strappate al mare e all'appennino, una natura insomma che così sporadica e arcigna rincara il desiderio e la nostalgia. Ma il deserto come distesa immota e fissità disorientante non può non richiamare una condizione del vissuto profondo che Sbarbaro dichiarò già dalla prima prova di *Resine* (1911) dove a una natura povera e provata (basti leggere la prima poesia *Il Pino* in cui l'albero è *rachitico*) corrispondono la frustrazione interiore e il senso di angoscia in seguito ad un *abbandono* patito come dato autobiografico (la morte dei genitori), dissoluzione precoce della speranza e minorità filiale nei confronti della Natura stessa, maestosa ed eterna nel suo *stare* al cospetto transitorio degli uomini. Questi connotati poetici e umani

hanno precisi antecedenti autoriali che però vengono anche personalizzati e superati: l'archetipo miliare della *Ginestra* leopardiana prima di tutti, la precisione botanica e floreale di Pascoli, il gusto elencatorio e minimalista di Gozzano, per un chiaro anti-dannunzianesimo pronunciato quando subentra il silenzio della «sirena del mondo». In ambito ligure sono due i poeti che hanno agito da modelli: Francesco Pastonchi come cantore della Liguria e del suo territorio antropomorfo così peculiare e Mario Novaro per le accensioni panteistiche a cui Sbarbaro non arriverà mai, ma che segneranno il suo tentativo di comunicazione con l'altro-da-sé, perché la parola potesse farsi *caso* ed eccezione nella imperitura e invidiata *necessità* della Natura (come precisa la Spalanca: «Al peso dell'assenza, dichiarato in principio, subentra dunque l'assenza di peso della parola, isolata e scarnificata, che si iscrive però, nella sua sintesi epigrafica, sullo sfondo continuo e ineluttabile della pesantezza del vivere»).

Da questa ultima antinomia prende l'avvio il discorso poetico che evolverà nella prova matura di *Pianissimo*: le ferite primordiali, la consapevolezza dell'in-appartenenza e la tentazione di non esistere come condizione disilusa e fragile per cominciare un canto tutto immanente, *pagano* per la sua fedeltà agli elementi primi e *sacro* per la convinzione della partecipazione e della compassione ai destini altrui sentiti come fraterni, che tragga solo dalla propria forza il fine di determinarsi, come la soluzione adottata dal pino di cui sopra: «Ma canta il pin:

“M’abbarbico / io solo dappertutto. / Che val se cresco tisco / in apparenza e brutto? / se la mia foglia è un ago? / se per tronco mi diede il tufo stitico / la spina d’un rachitico? / Anche così di vivere son pago”».

Dallo svuotamento interiore e dalla vacuità sentita come *misera* – aggettivo cardine della poesia sbarbariana ad indicare una privazione sofferta e acuta, irrimediabile – il soliloquio impietoso e lo sradicamento allucinato, incarnati dalle immagini degli ubriachi, del convalescente, del sonnambulo – ripresi soprattutto di notte, il momento del silenzio errabondo e del vizio nascosto in contrapposizione alla regolarità razionale delle ore diurne del lavoro e della produzione – apre la possibilità del canto consolatore nel nome della leggerezza, della grazia e della ritrovata armonia: come la treccia della bambina sotto gli alberi di *Rimanenze*, che con la sua innocenza inconsapevole ripaga di tutte le storture e gli annientamenti del deserto che avanza.

La produzione in versi di Sbarbaro dopo l’edizione di *Pianissimo* del 1914 fu molto scarsa, come se quella prima prova, per la radicale novità del dettato, fosse destinata a rimanere anch’essa unico e solitario *fiore del deserto*, con una nuova somiglianza con Leopardi la cui scrittura poetica è fortemente minoritaria rispetto alle prose.

Anche oltre i versi va dunque rintracciata la passione lichenologica di Sbarbaro che si riverbera nel lavoro letterario, soprattutto nelle «prose poetiche» e nei *Trucioli* con un ampliamento della dimensione privata e bozzettistica, minima ed essenziale,

dove all’assolutezza metafisica del deserto, con il suo retroterra simbolico anche biblico di esperienza intima e ultima, si sostituisce l’ambiente più domestico, conoscibile, ravvicinato e meno denso di spettri del bosco, delle rocce, dei viottoli dimenticati, dei muri a secco, della sterpaglia periferica e abbarbicata. Siamo dunque al passaggio del “superamento” di *Pianissimo* in una prosa comunque *sui generis*, composita e irregolare, senza scansioni precise o trama di sorta, ma demandata a un nuovo soggettivismo che cesella pensieri, emozioni e colori su *flash* momentanei, amici, ambienti, occasioni, nel nome spesso del paesaggio – argine alla Perdizione e coordinata spaziale contro il Nulla dell’estensione uniforme desertica – che cerca di animare l’aridità che continua a essere dato essenziale e presente. Ancora, l’evoluzione formale predilige alla città di *Pianissimo* («lastrici sonori», osterie, case di tolleranza, vie deserte) la campagna o la costa ligure quasi a rintracciare una via d’uscita e una possibilità di senso nel tempo circolare della Natura, meno opprimente e linearmente mortuario della schiera dei vivi-morti che popolano le strade metropolitane, con un corrispondente allungo psicologico dal soliloquio introspettivo all’uscita da sé verso il dialogo, l’ascolto di personaggi, la descrizione di amici, il contatto con la terra, la ricerca degli adorati licheni, estremo espediente per sfuggire se stesso, come ricorda la citazione da *Liquidazione*: «Non c’è posto per me nel perfezionato congegno della Società: sono il pezzo difettoso che l’operaio scarta», per cui l’esplorazione del fuori

è ancora una volta il lenimento della precarietà interiore e una ricerca generosa di semplicità consistente.

Per un io debole, fragile e disorientato, incapace di mettersi in sintonia con il mondo, l'appiglio convinto di realtà finalmente vissute come *proprie* – nel senso di evocative e corrispondenti – diventa presto tratto distintivo e magnifica ossessione: per Sbarbaro la ricorsività della «*mia Liguria*» cercata in ogni luogo e a discapito di esperienze sgradite e insensate come l'arruolamento al fronte durante la Grande Guerra oppure la visione grata e incantata di rari esempi di vegetazione in ambiti inusuali, sono ancora l'eccezione del *caso* a fronte della ripetitività del destino: l'esplosione inattesa di un fiore o di un germoglio come scampolo (truciolo) di *felicità* là dove nessuno lo prevedeva: il colore contrappunto del grigio della buia notte cittadina. Così l'arte è la vita vissuta alla luce dei colori, per quei pochi momenti che baluginano sfuggenti fra l'insensatezza d'intorno. I versi poetici, l'incantevole grazia della poesia sono piccoli miracoli a cospetto della consueta maschera del mondo, con uno «sforzo d'ali» che è insieme orgoglio etico (la prevalenza del bene), dignità resistente (tentativo di superare il limite imposto per natura e affrancarsi da esso), innocente evasione (il bambino che scopre e colleziona, anelito di speranza per la meraviglia disinteressata) e fedeltà alla vita e agli amici attraverso l'arte, atto coraggioso, splendidamente superfluo.

Sarebbe stato un ottimo pittore Sbarbaro, per la finezza del dettato, la visione estemporanea e originale

degli scorci, la precisione inusuale delle sfumature, l'attenzione di significato ai particolari. Non per nulla fu amico di pittori e artisti e l'arte del pennello accompagnò sempre la sua sperimentazione come i suoi interessi. Fra tutti spiccano Oscar Saccorotti e Paolo (Cian) Rodocanachi, il marito dell'amica traduttrice Lucia Morpurgo, in cui il poeta vedeva i riflessi del suo modo di scrivere e interpretare il mondo. L'amicizia e l'arte si fondevano nel tentativo di consolidare l'una e preservare l'altra, perché il sentimento e il gesto espressivo sottraggono forza alla voracità del tempo annientatore ed esaltano il nascosto che merita di essere consacrato a durevole e nobile.

Il poeta, come rimarca la Spalanca facendo riferimento al truciolo *Ricordo di Cotrone* sul ficodindia calabrese, nella sua solitudine è il tramite fra natura e scrittura, esistenza scabra e pennellate accurate, per una prosa che onora tutte le vite appartate e minori, a partire dalla propria. Il ficodindia come il lichene, detentori di una vita stentata eppure solida perché trae alimento e vigore dal poco come colui che ha compreso il bene della contentezza e il dono della contemplazione ascetica e sobria. Come in *Montegrosso* dove lo scampolo di terra selvatica che ospita il pellegrino-naturalista si trasforma nel regresso salvifico verso uno stato primitivo di beata coabitazione con le cose, un *prima* del tedio e delle sue spire, della Storia e dei suoi abbagli, della società e delle sue mistificazioni: non un paradiso terrestre da riconquistare ma un'altra dimensione di apparente svilimento (la mineralizzazione, il ri-

torno al mondo vegetale) che invece si configura come un'oasi di quiete che parla al cuore e ritempra lo spirito, dove tutte le contraddizioni ostili sono sanate. È il senso dello sbarbariano «scadere a pianta», in vero elevazione a essere migliore, rinato, tornato ad una sorta di sapienza meditativa dopo gli errori giovanili di incauta smodatezza. Anche la prosa del 1956 dei *Fuochi Fatui* («autobiografismo ibrido» come lo definisce la Spalanca) risponde a questa nuova esigenza di *diminutio*, sottrazione e semplicità senza compiacimenti calligrafici: sono i trucioli che si sono fatti stile, è la ricerca personale che ha eliminato tutto il superfluo che prima abbagliava il cammino, è il sogno che ha concretizzato le proprie poche certezze.

Nel terzo e ultimo capitolo la Spalanca affronta da vicino, anche con documenti e testi autografi, il mondo dei licheni sbarbariano, dovendo mettere in conto la consueta modestia e l'*understatement* del poeta che non volle mai riconoscere valore scientifico ed eccellenza naturalistica al proprio erbario, ma in realtà, come testimoniano abbondantemente riscontri e riconoscimenti, a partire da quelli del Museo di Storia Naturale di Genova, le sue scoperte si collocano a livelli di rilievo internazionale. Certo, per tutto il Novecento poi il rapporto fra letteratura e scienza è sempre stato piuttosto infido e anfibo per cui si è passati dalla possibile osmosi all'incomunicabilità, sta di fatto che Sbarbaro ha sempre fatto passare la passione botanica per un fatto essenzialmente estetico, coloristico e di felicità alla maniera infantile.

Dalla corrispondenza ginnasiale con il botanico inglese Clarence Bicknell residente per anni a Bordighera ed esperto di flora ligure alle scoperte nelle valli venete durante la Grande Guerra, la ricerca dei licheni diventa forma gnoseologica di rilettura del mondo e gioia inattesa per aver riconosciuto una forma nuova mai avvicinata da nessuno, come un battesimo laico di paternità vicaria, giustamente rilevato dalla Spalanca parlando di *invenire* (trovare più scoprire) nel senso più appropriato del termine.

Vale la pena riportare la citazione tratta dal *Contributo alla flora lichenologica ligure* (Valbonesi, 1932) che testimonia la mole e la valenza del lavoro del poeta: «Le mie ricerche sui Licheni della Liguria mi hanno permesso di riconoscere ed elencare 446 specie distribuite in 86 generi appartenenti a 28 famiglie ed inoltre 118 tra varietà e forme non comprese quelle che vi rappresentano il tipo. L'elenco da me dato supera di 173 specie la "Enumerazione" del Baglietto edita nel 1857. Vi figurano nuove per la Liguria 130 tra specie e varietà, di cui 43 nuove per l'Italia».

Sbarbaro fu anche uno studioso attento, quasi un discepolo, di Giuseppe De Notaris, pioniere della disciplina allora nascente, nominato nel 1839 direttore dell'Orto Botanico di Genova e fondatore nel 1858 della Società Crittogamologica Italiana. Come Sbarbaro sconfinava nelle scienze naturali, così il De Notaris è ammirato, oltre che per la competenza scientifica, anche per la capacità espressiva ed evocativa delle descrizioni tassonomiche, che conferiscono un *surplus* gradevole

e avvincente che non potevano non entusiasmare il poeta.

Sbarbaro, sempre riluttante alle uscite impreviste e tenacemente ancorato ai suoi ritmi abitudinari, riesce, grazie ai licheni, a coniugare fedeltà alla sua Liguria e paesi esotici e polari: tanto le coste e l'entroterra natali abbondano di esemplari degni di classificazione, quanto la corrispondenza e gli scambi con gli amici esperti lo mettono a contatto con realtà quanto mai lontane e irraggiungibili. Dalle scrupolose escursioni sulle alture di Spotorno, Varazze o Ruta di Camogli alle compilazioni del *Catalogus quorundam Lichenum in Insulis Philippinensibus* o del *Aliquot Lichenes oceanici in Cook insulis (Tonga, Rarotonga, Tongabatu, Eua) collecti* i licheni uniscono il vicino e l'estremamente lontano in un sogno avverato di ricognizione e catalogazione di un microcosmo, un vero e proprio *eden* a portata di lente: un *inventario del mondo*.

Le predilezioni e l'estro del poeta poi non potevano esimersi dal trovare nomi originali o dediche speciali, in modo da trasferire a eterna memoria nel regno vegetale gli affetti e le cose più care delle relazioni umane; basti pensare alla *Parmelia Helenae* in onore della donna sommamente amata per una vita, Elena Vivante De Bosis, pure lei sensibile e adorabile amica dei colori naturali e della bellezza spontanea che fiorisce all'improvviso.

I licheni, polimorfi perché proliferano sulle cortecce più diverse e i terreni più disomogenei e unici perché ognuno ha un'identità irripetibile, portano, insieme, *humus* e memoria, storia vissuta con la forza della propria ostinazione

ed esempio del genere di appartenenza, esattamente come la pianta-uomo poeta: estraneo fra i consimili, voce solitaria e soave, cantore della pietà che addolcisce la radice del male con l'affrore seduttivo delle infiorescenze.

Davide Ferreri

RAFFAELE VIVIANI, *Poesie*, a cura di Antonia Lezza, Napoli, Guida Editore, 2010.

L'adozione dell'espressività dialettale da parte di autori considerati "irregolari" come Ruzante, Basile, Porta, Belli, Di Giacomo, fino a Pierro e a Loi ha rappresentato, rispetto alla lingua media di *koiné*, o anche rispetto alle norme iperletterarie proprie di alcuni generi, un serbatoio perenne di eccezioni, di strumentazione espressionistica o parodia, di polemica e di sovvertimento. In questo senso, il dialetto si è identificato spesso come un'alternativa di carattere espressivo o espressionistico che ha venato di apporti popolari una lingua letteraria immobile, spesso fissata in una rigida norma impopolare. In particolare poi nei testi teatrali l'uso del dialetto si è imposto quasi come uno strumento privilegiato di comunicazione ed è apparso legittimato, fino a rappresentare, come osserva Maria Corti, il modo di approdo, l'esito di una situazione storicamente motivata.

Proprio al Teatro, genere per tradizione eccezionalmente aperto all'espressività dell'oralità, si è quasi esclusivamente saldata la Fortuna di un altro grande autore dialettale, Raffaele Viviani: nella sua opera, la singolare

e inedita risonanza di realismo e di primitivo che promana dal napoletano appare motivata dall'autenticità della rappresentazione, innestandosi su una tradizione viva e su uno specifico *côtè* di riferimento, simboleggiato da personaggi emblematici, come, per esempio, la celeberrima "Bammenella" dei Quartieri, o anche da luoghi tipici come il "vico". Se tuttavia l'opera completa del Teatro di Viviani, nell'edizione definitiva, in sei volumi, curata da Antonia Lezza e Pasquale Scialò (1987-1994), gode ormai di una specialissima risonanza, che è tale non solo nell'ambito ristretto della pubblicistica del teatro, ma anche presso il pubblico più vasto, diversamente, le poesie dello stesso autore, note soltanto attraverso sparute e parziali edizioni, attendevano da tempo una sistemazione editoriale e una revisione critica che fosse ispirata a più rigorosi riscontri analitici, propri di un'edizione definitiva. Affidata alla competenza della studiosa Antonia Lezza, nota esperta del Teatro di Viviani, si impone dunque sulla scena editoriale l'edizione completa dell'opera in versi dell'autore napoletano, pubblicata per i tipi di Guida, nella prestigiosa Collana «Passaggi e percorsi», diretta da Giuseppe Galasso ed Emma Giammattei.

Rispetto alle precedenti sillogi sparse, edite in vita e postume, questa raccolta si presenta innanzitutto come un'edizione filologica, ispirata da criteri di esaustività e organicità: l'operazione di recupero di 18 testi, che erano stati eliminati nelle precedenti edizioni, contribuisce a incrementare un *corpus* complessivo di ben 147 liriche, divise

in due sezioni, denominate rispettivamente *Poesie* e *Altre Poesie*.

Il volume si presenta nella veste rigorosissima di un'edizione critica: il denso apparato paratestuale dell'*Appendice*, arricchito dalla ricostruzione della biografia e della discografia, con annesse due tavole sinottiche (che presentano il confronto delle liriche, nelle cinque edizioni precedenti e la cronologia in cui sono apparse le singole poesie) testimonia l'accurato lavoro filologico posto alla base del difficile lavoro di ricerca di questa edizione. Ancora, nelle sezioni specifiche, intitolate *Nota al testo* e *Varianti*, sono presentate le varianti, derivate da una sistematica collazione tra le diverse edizioni, dalla prima *Tavolozza* del 1931 all'ultima *Poesie* edita postuma.

Tutte le liriche sono integrate da note-glossario: proposte in un accurato apparato, si ispirano a criteri di leggibilità e di apertura alla lingua media, a un lessico standard e di base, accessibile a un lettore anche non dialettologo. Appaiono nel complesso piuttosto concentrate, ma talora presentano approfondimenti di diversa natura: possono ricostruire l'etimologia di un nome, come, per esempio, la nota numero 9 a pagina 143, in cui si spiega l'origine araba del lessico napoletano *mabruchelle* (derivante da *mabruka*); o, diversamente, declinarsi in digressioni topografiche, come per esempio la nota 3 a pagina 163, in cui si approfondisce un cronotopo specifico della lirica, l'ospizio di San Gennaro.

Di notevole interesse è poi il saggio introduttivo della raccolta, in cui sono state ricostruite la storia delle edizioni, le impostazioni metodologiche e

le scelte operate di volta in volta dai diversi editori nell'elaborazione formale dei testi, tracciando così la storia della Fortuna critica delle *Poesie*. Le puntuali e accurate analisi delle liriche dimostrano che esse hanno alla base una testualità complessa e una partitura retorica densissima di connotazioni espressive: come per il *Teatro*, così anche per la suggestione dei moduli espressivi propri della codificazione poetica del dialetto napoletano, il linguaggio poetico diventa rappresentazione autentica che si innesta su una tradizione viva e vera.

Dal saggio si evince inoltre che nei versi di Viviani, aperti a un dialogismo che è sicuramente inusuale per lo specifico genere testuale della poesia, prevale una forte intertestualità che lega le liriche alla produzione teatrale, sia a livello tematico, sia a livello formale: le tipologie dei personaggi, le sequenze descrittive, lo stile e la costruzione retorica, la semplicità naturale delle *voci* del vico, l'istintivo, il naturale, il popolare autentico, sono tutti elementi che, come trame raccolte rapsodicamente, trascorrono da un genere all'altro. Analogamente, come per il teatro, i temi appaiono vari e poliedrici: in alcune poesie domina il registro comico, in altre un autobiografismo più accentuato; altre ancora descrivono scorci di paesaggi sospesi tra cielo e mare, ritratti con la struggente nostalgia della contemplazione, o infine evocano perdute vite contadine, lì dove il mimetismo della rappresentazione trova gli accenti più genuini e sinceri con le figure tipiche (zingari, donne di malaffare, scugnizzi e malavitosi),

ritratti insieme di sapido realismo lirico e curioso gusto aneddotico.

Un discorso a parte merita lo stile di queste poesie. In registri non togati, ma popolari, familiari, lontani dai dominî del linguaggio letterario, le forme della lingua, declinate nell'espressività proprie dell'arcaicità remota, contribuiscono a ritmare un andamento poetico assolutamente particolare e inedito, fatto di un dialetto teatrale consumato, ma ancora vergine, come dimostra la ricchezza espressiva della tastiera lessicale di questa "lingua napoletana composita". Si pensi all'uso ricorrente dell'onomatopea, che crea effetti timbrici particolarissimi, con suoni cupi – evidenti nelle espressioni come *me mutréo* ("mi imbronzio"), *puzzulêa* ("pilucca") – o aperti, *se sciascea* ("se la gode"), *zerreano* ("stridono").

Infittiscono e impreziosiscono i versi rime, assonanze, allitterazioni, paronomasie, che instaurano spesso tra loro una tensione semantica in ritmi tonali e contrappuntistici tali da avvicinare molte poesie a veri e propri "canti". I versi, come ben evidenzia la curatrice della raccolta, appaiono infatti contrassegnati da una marcata musicalità: cifra specialissima di questa poesia, essa appare costruita con una rete di parallelismi, equivalenze ed echi di ordine fonico, semantico e sintattico, per la compresenza dei ritmi propri del "parlar cantando". La densità di partiture foniche e timbriche sembra poi accentuata dall'iterazione dei ritornelli e di formule reiterate, con cui si creano contrappunti sintattico-ritmici, nella regolare fissità di schemi metrici musicalmente ricchi (come per la forma del "poemetto", per esempio). Notevole è

poi l'uso di una lingua tutta costruita sugli schemi simulativi dell'oralità, fattore che denota tra l'altro la forte "teatralità implicita" che contraddistingue questa poesia: dentro la linearità di una sintassi ritmica, chiusa nelle forme strofiche e metriche, erompono spesso vasti brani di dialogato, costruiti peraltro con le sospensioni o le ridondanze tipiche del parlato (che diventa, in questo senso, un "sistema modellizzante", proprio come nei copioni teatrali).

Infine, la musica. La poesia di Viviani si caratterizza per l'estrema cantabilità dei versi e la sapiente orchestrazione ritmica: ordine e scelta delle parole, sintassi, ritmo, uso delle rime, organizzazione (quando vi sia) strofica sono tenuti insieme dagli stilemi compositivi del canto e delle nenie che sembrano infine quasi "regolare" questa poesia. Dentro le strutture della canzone o del poemetto, domina infatti una scansione di tipo canzonettistico-madrigalesco dei versi, che recuperano l'intonazione epica della canzone, con i ritmi e le unità melodiche già note per il *Teatro*, dove le partiture foniche e timbriche si addensano e agglutinano insieme alle trame dei dialoghi, in una originalissima e inconfondibile tessitura.

Carmela Lucia

ANTONIO LUCIO GIANNONE, *Modernità del Salento. Scrittori, critici e artisti del Novecento e oltre*, Galatina, Congedo, 2009.

Tra gli esiti dell'ultima stagione critico-letteraria in Terra d'Otranto, questo volume rappresenta un mo-

mento assai significativo della narrazione storiografica tra "regione" e "nazione", anche come riflessione e riconsiderazione di attività e risultati in almeno cinquant'anni di civiltà letteraria, durante il Novecento e oltre, sino al primo decennio del nuovo millennio. Com'è noto, per merito di M. Marti, di D. Valli, di G. Rizzo e degli altri studiosi sono ormai ampiamente disponibili studi e testi in edizione scientifica, per l'approfondita ricognizione degli scrittori salentini e per l'interpretazione critica di autori e opere dalla piccola alla grande patria, in vivace dibattito culturale, almeno a far data dal Seicento e attraverso gli ultimi secoli. Si tratta di poeti e prosatori, di figure fondative di un filone o di autori rilevanti in dialettica relazione con i "maggiori" del panorama nazionale o europeo, per esplicita adesione alle correnti culturali o per problematica sensibilità ai coevi influssi artistici, in corrispondenza con gruppi e movimenti dei differenti centri della Penisola.

Il volume è suddiviso in tre sezioni: *Attraverso il Novecento* presenta quattordici saggi sulla letteratura e la critica salentina; *Tra letteratura e arte* invece contiene sette interventi sui rapporti complessi e anche frastagliati tra artisti e letterati salentini; infine la sezione *Critica, narrativa, poesia* raccoglie dodici recensioni, con scritti di critica militante, su contributi letterari recenti, nella dilatazione e nella giustificazione del canone già noto e riconosciuto della letteratura novecentesca salentina.

La prima sezione punta all'approfondimento di alcune figure sinora sottaciute, come Domenico Frassaniti

(detto Mimi), nato nel 1886 a Squinzano, dove morì a meno di ventisette anni, e Michele Saponaro, nato nel 1886 a S. Cesario di Lecce, bibliotecario tra Catania, Torino e Milano, poi scrittore a tempo pieno nel capoluogo lombardo, sino alla morte avvenuta nel 1959. Emerge pure l'opera di Salvatore Paolo (1920-1976), di Carmiano, con i romanzi *Il canale*, nel 1959 segnalato al Premio "Città di Bari" (poi pubblicato dalla Nuova Accademia di Milano), e *I Fibbia*, nell'attività letteraria sostenuta dagli scambi epistolari con l'editrice Mursia e con Bárberi Squarotti, Ettore Mazzali e Giuliano Manacorda. La critica di rigoroso scandaglio avviata da Giannone procede ben oltre la rivendicazione di glorie locali e diviene invito a studiare la letteratura della regione senza apologie a priori, senza municipalismi, ma correlata con la cultura nazionale, in prospettiva letteraria policentrica.

Specialista del movimento fondato da Marinetti, Giannone individua nel Futurismo un fattore decisivo della modernità letteraria in Terra d'Otranto, con lo sfondo culturale arricchito da contributi recenti, ma a definizione e sintesi dei propri consolidati studi – *L'avventura futurista. Pugliesi all'avanguardia. 1909-1943* (Schena, 2002) e il precedente *Futurismo e dintorni* (Congedo, 1993) – in forza di una rinnovata attenzione al movimento, senza censura ideologica e con sguardo d'insieme riportato alla più avvertita analisi critica. L'autore indaga sugli elementi culturali del capoluogo, per una sorta di primato di Lecce nella ricezione del movimento futurista, fin dal 1909 discusso sui periodici salentini, con adepti e simpatizzanti; al giovane

critico Frassaniti, in contatto epistolare con Marinetti e altri futuristi, nel 1910 «si deve il primo, organico tentativo in campo nazionale di delineare le caratteristiche del movimento in uno studio rimasto inedito».

Dopo il Futurismo, senza dimenticare il poeta dialettale G. De Dominicis (noto come Capitano Black), il critico ricorda G. Comi e V. Pagano, dalla "linea orfica" alla ricerca sperimentale, tra ermetismo e neorealismo. Poi la contestualizzazione novecentesca di Giannone mette a fuoco percorsi letterari e successo del citato Saponaro, con le pubblicazioni presso Mondadori, Treves e Garzanti, nella riscoperta di tale autore, in grado di coinvolgere studiosi e lettori, con novelle, romanzi e biografie (di Foscolo, Leopardi, Carducci, Mazzini), anche come autore-critico teatrale e capo-redattore di riviste.

Mai immemore della centrale presenza poetica di V. Bodini nel panorama del Novecento italiano, all'interno del suo volume l'autore ripropone la figura del poeta della *Luna dei Borboni* in rapporto alla «terra amara / dove cresce il tabacco», però nella novità dei punti di contatto con l'estroso e visionario Carmelo Bene. A giudizio dello studioso salentino, entrambi sono accomunati da tre momenti di convergenza, individuabili nella concezione del barocco, poi nell'interpretazione della figura di Giuseppe Desa da Copertino ("il santo dei voli"), infine nella considerazione del sacco di Otranto del 1480. Tra lunghe accanite discussioni, con l'apparizione di Eusebio-Montale, l'assidua frequentazione di Bodini e Bene non sfugge all'occhio attento del critico,

per cui occorre segnalare la lucidità di persuasive chiavi interpretative su fenomeni e figure-evento, topici della storia e della letteratura nel Salento, in un'analisi tesa a offrire contributi dialettici al dibattito identitario nazionale. Il barocco stesso non è solo uno stile artistico-architettonico capace di dare a Lecce l'impronta decisiva nella sua storia con l'inconfondibile fisionomia ancora prevalente, ma si rivela vera e propria «condizione dello spirito in cui si riflette il senso del vuoto, l'*horror vacui*», da colmare con l'esteriorità e l'oltranza decorativa, tipica delle chiese e dei palazzi della città. In tal senso Bodini e Bene sembrano «complici» di una singolare interpretazione, resa in poesia e in teatro, pure colta da altri studiosi, ma rilevata esplicitamente da Giannone: il barocco sembra «la grande alternativa al mondo classico», come ricorda Bodini nella lettera a Bene (poi nel volume di quest'ultimo, *L'orecchio mancante* presso Feltrinelli, 1970), in sostanza una nuova maniera di intendere il mondo e la vita. Al riguardo, con punta polemica, lo studioso rimarca il silenzio a livello nazionale talora opposto all'opera di Bodini, ignorata dalle più importanti antologie della lirica italiana contemporanea (Sanguineti, Mengaldo, Cucchi-Giovanardi, Segre-Ossola): con acute osservazioni il critico coglie aspetti di selezione e criteri antologici che trascendono il giudizio di valore sull'opera bodiniana, per dare spazio a elementi e fattori differenti, a discapito di esiti poetici ragguardevoli, negletti per problematiche di natura anche extraletteraria.

Come già detto, nell'ultima sezione l'autore esamina recenti lavori di poeti e

narratori (tra gli altri Emilia Bernardini, Raffaele Gorgoni e Giovanni Bernardini), di maestri di straordinario valore (M. Marti, per il volume *Da Dante a Croce*, e D. Valli), ma anche di critici più giovani, in continuità metodologica, fra storia e geografia della letteratura italiana. La prima parte del volume invece, che comprende anche una panoramica delle riviste salentine dal 1970 al 2005, si chiude con due saggi: uno è dedicato a F. Politi germanista e traduttore, l'altro esamina gli studi novecenteschi di G. Rizzo; di entrambi si seguono studi e scelte, metodo e predilezioni. Accanto ai saggi e alle edizioni sui poeti barocchi, Giannone ricorda l'inizio dell'attività critico-filologica di Rizzo che risale alla tesi su Pavese poeta, per la raccolta *Lavorare stanca*, con un saggio poi pubblicato. Puntuale l'autore ricorda poi che Rizzo cominciò a occuparsi di Beppe Fenoglio, su suggerimento felice di Marti. Com'è noto Fenoglio (morto nel febbraio 1963) divenne un clamoroso «caso» del panorama letterario nazionale nel 1968, con la pubblicazione di quello che è considerato il suo capolavoro, *Il partigiano Johnny*, curato da L. Mondo presso Einaudi, in modi discutibili, cioè «attraverso la contaminazione delle due redazioni», e duramente criticati dai filologi. Proprio in quel tempo Rizzo cominciò a lavorare direttamente sulle carte del Fondo Fenoglio nella casa di Alba: era materiale magmatico, caotico, in condizioni da M. Corti definite «mostruose». Giannone riconosce il pieno merito scientifico-letterario del filologo salentino, tra i primi a studiare il materiale con rigore e a individuare opere e spezzoni di opere

inedite, in parte poi pubblicate, dai *Restauri fenogliani* (nella rivista «L'Albero» 1970, rilanciata da Valli e da Macrì) sino a *Un Fenoglio alla prima guerra mondiale* (Einaudi, 1973) e *Su Fenoglio tra filologia e critica* (Milella, 1976).

Con i meriti riconosciuti da M. Corti e D. Isella allo studioso scomparso nel 2005, si correlano le note dell'autore del libro su metodo e rigore di Rizzo, nella sua capacità di risalire dalla nuda elementarità del dato testuale alla prospettiva degli eventi, tra individui e corralità, passioni e intelligenze vivificati dalla parola. Per tale elaborata tela di umanità tra miti e storia, sulla *Modernità del Salento* Giannone consegna così testimonianze e interpretazioni critiche di persuasivo e decisivo significato.

Emilio Filieri

SALVATORE DI PASQUA, *Letteratura come pedagogia. La natura di un'analisi*, Trieste, Eut, 2010.

Dentro i nuovi ambiti di interdisciplinarietà segnati dall'ultima teoria letteraria e, insieme, nello spazio guadagnato dalle ricerche pedagogiche costruttiviste al di là della sudditanza nei confronti della filosofia di primo Novecento e delle illusioni neopositiviste degli anni Settanta, si colloca la riflessione di Salvatore Di Pasqua circa il rapporto tra letteratura ed educazione. Riflessione che, negli ambiti cui si è fatto riferimento, non rimane isolata: viene in mente, per esempio, solo in relazione agli autori che si sono occupati del problema della formazione degli insegnanti, *Psicologia della letteratura: alcuni aspetti educativi di*

Laura Messina (SSIS-Veneto, «Quaderni SSIS on line», 9, 2001, pp. 1-22).

Una doppia prefazione (*Il versante letterario, Il versante pedagogico*) anticipa il nucleo centrale del testo di Di Pasqua, nel quale l'autore propone ragioni e natura dell'accostamento tra le due discipline (*La ricerca di un orientamento*). Attraverso lo stesso lessico che accompagna i passaggi del suo ragionamento ("ricerca", "orientamento"), è richiamato esplicitamente il carattere sperimentale dell'operazione, la sua natura esplorativa, la volontà di problematizzazione. Concludono il libro alcuni esempi pratici (ciascuno messo a punto da specializzandi della Scuola per l'Insegnamento Secondario di Trieste) di come la riflessione sull'insegnamento sia stata stimolata da testi letterari, ed un'appendice di materiali (libri e film) in cui, come ricorda l'autore, la scuola è "a pieno titolo l'elemento principale", o entra nella narrazione per via di affondi significativi.

Non è questione dirimente la disputa sulla pertinenza disciplinare. A rilevarlo sono le difficoltà oggettive contro le quali, nella doppia introduzione al volume, si sono trovate a combattere Anna Storti e Bianca Grassilli. La riflessione di Di Pasqua e, più in generale, approcci quali quello da lui utilizzato, intendono forzare, sfondare a destra e a sinistra, spingere il lettore fuori dalla filologia, da ambizioni oggettivanti, fuori dagli elementi del testo letterario, dai suoi codici, dai suoi elementi costitutivi, ed invitano ad un confronto in terra incognita, rifiutando a monte questioni di pertinenza; allo stesso tempo, prescindendo da qualsiasi

approccio scienziato, conducono la pedagogia su un terreno, quello della narrazione, nel quale non è possibile misurare risultati, in cui ogni ipotesi di conclusione finisce per naufragare nel pulviscolo dei soggetti coinvolti, delle loro biografie, dei loro vissuti. È una riflessione sui processi, una ricerca di “senso”, o meglio, di “sensi”.

Qui è anche la risposta – o meglio, la ragione per la quale per Di Pasqua è addirittura ammissibile eludere la domanda – circa i quesiti che, per esempio, si pone Anna Storti, nell'introduzione citata, quando si interroga sulle ragioni per le quali, tra i materiali analizzati da Di Pasqua, non ci sia spazio per la poesia lirica.

Perché il lettore possa accostarsi a questo volume con agio, manca, nella ricostruzione sui “fondamenti teorici” fornita dall'autore, un'apertura ad un concetto dirimente, quello di circolarità. I testi sui quali sono indagate le dinamiche educative non sono “dati”; le letture sul tavolo sono sempre frutto di una scelta. È sempre il lettore ad acquistare un libro; è l'insegnante a stralciare i passi sui quali avverrà il confronto con gli studenti, su cui stimolare percorsi di crescita, e sono gli studenti a scegliere le pagine sulle quali accettare il confronto. È, in questo caso, l'insegnante e studioso di letteratura e pedagogia Di Pasqua ad appuntare la sequenza dei libri attraverso i quali scandagliare questioni attinenti all'educazione.

L'insegnante è prima di tutto un lettore. Di Pasqua non ragiona solo sui valori che, circa i concetti di educazione e apprendimento, sono veicolati dalle vicende del Cosimo di Rondò di

Italo Calvino. Di Pasqua è Cosimo di Rondò. Docente e, insieme, discente, studioso di letteratura e pedagogia, suggerisce, attraverso una ricca, ragionata ricognizione bibliografica, percorsi e analogie tra le due discipline. È, tuttavia, e lo si ripete, un lettore; prima ancora, un soggetto. Un soggetto che rende la propria narrazione, che ha scavato un proprio percorso dentro le pagine degli scrittori che, più di altri e dal suo punto di vista, sono riconducibili ad una “matrice pedagogica”.

Accettato il paradigma narrativo, messe in parentesi illusioni scientifiche, è cruciale resistere alla tentazione di segnalare quanto manchi, tra i materiali indicati in appendice, e indagare le ragioni – chiaramente evincibili – a monte delle “presenze”. Questi materiali, così come le voci degli specializzandi, fungono da contrappunto, completano logicamente il pensiero centrale del volume, la narrazione lì condotta: i primi forniscono un *côté* quantitativo all'approccio soggettivo che angola, orienta l'analisi dell'autore; i punti di vista di alcuni insegnanti incarnano un'ammissione di parzialità da parte dell'autore stesso, che suggerisce come non esista una “storia di vita” che non sia parte di più ampie, diffuse “storie di vita”.

Di Pasqua è un lettore, si è scritto. Un lettore che ha composto, nel tempo, la propria biblioteca; che, qui, dichiara la propria genealogia culturale. Che ha messo i suoi libri al centro del proprio lavoro e di un rapporto più articolato, fecondo, con i suoi studenti, provando ad “educare” piuttosto che a istruire, aiutando a scovare “possibilità di vita”, scartando da qualsiasi ipotesi di mani-

polazione, plagio, autoreferenzialità.

Come qualsiasi lettore, come qualsiasi soggetto, ha costruito tale percorso consapevolmente e no. Si è posto tuttavia l'obiettivo – e qui sta l'operazione decisiva, sotto il profilo culturale – di riqualificare il genere del romanzo e la sua funzione conoscitiva, in evidente e manifesto contrasto con le tentazioni della scuola italiana di ogni tempo, nel cui contesto il romanzo è stato spesso messo in parentesi, perché – come si diceva a fine Ottocento, ricorda l'autore, che cita Antonio Faeti – portatore di “disordine e devianza”; ha provato, insomma a fare a pezzi l'idea di una letteratura consegnata ad un'idea “preziosa”, sacrificando all'autenticità, alla particolarità della propria angolatura – ecco la risposta ai dubbi sollevati da Anna Storti – i contributi che sarebbe possibile ricavare dalla grande tradizione della poesia lirica, con i suoi tratti allusivi e le sue immagini, più inclini, in un cammino esclusivo, per iniziati, a rimandare ad un senso che a costruirlo, ad inferirlo. Si badi bene, però: Di Pasqua non esclude che tali contributi possano essere oggetto, o campo della riflessione mossa da altri soggetti.

Riqualifica il romanzo, Di Pasqua; ne mette a fuoco, in particolare, le varianti pedagogica, di educazione, di formazione. Segue le vicende del genere nella contemporaneità soffermandosi, in particolare, sulle conclusioni cui sono giunti prima Mario Vargas Llosa, poi Claudio Magris in *La cultura del romanzo* (2001). Romanzo che, anche in pieno Novecento, quando sembrava essersi esaurita la lunga tradizione del *Bildungsroman*, ha saputo costituire re-

ale strumento conoscitivo del mondo moderno; ha saputo dare senso, fornire la consapevolezza della disgregazione, ricondurre ad uno – l'uno della forma romanzo, quantomeno – angosce e disorientamento.

Di Pasqua prova a prendere la scia di Cosimo, si è scritto; a trasportarne l'attitudine, le intenzioni nella postmodernità. Di Pasqua e Cosimo; entrambi di formazione genuinamente illuminista, laica, antidogmatica, il secondo insofferente di fronte ad ogni tentativo di irrigidimento dell'arte all'interno di direttive di corte e di curia; il primo, qui ed ora, urtato da ogni ambizione di imbalsamazione del sapere, del testo letterario in bende che ne assorbono la “forza eversiva”.

L'autore rivendica, in senso neoiluminista – e lo fa con le parole di Claudio Magris – la componente anticlassica, iconoclastica del romanzo; marca l'insofferenza del genere nei confronti del “Bello poetico”; ne calca, tuttavia – il contesto è quello di una società massificata, tendente, come una nuova corte, a sacrificare l'individualità, a castrare gli impulsi all'interpretazione, alla “scoperta” – e contro ogni tentazione di “regressione”, i valori positivi; ne sottolinea la natura di testo, di terreno sul quale esercitare la possibilità di costruzione e di autocostruzione, il bisogno di conoscere connesso con la lettura, bisogno sempre accompagnato dalla pulsione generazionale e – si insiste sulla suggestione settecentesca – kantiana ad osare.

Di Pasqua prova insieme a riflettere sul problema dell'esaurimento in età postmoderna della funzione conoscitiva

e costruttiva – ogni narrazione è, etimologicamente, “finzione” – del romanzo e, insieme, a fornire una soluzione a questo problema. È, scrive, proprio nelle “narrazioni ibride che provano a raccontare la vita”, che può essere messa in campo “una nuova capacità di presa della finzione sulla realtà”. Né letteratura, né pedagogia. Scrollatasi di dosso gli spettri dello specialismo, la strada indicata è quella della narrazione, o (auto)biografia come nuovo romanzo. Di più, e meglio: narrazione – che è sempre desiderio di relazione, relazione che implica anche una fase di ascolto – come romanzo di formazione; una formazione che, ancorché criticamente, avviene dentro, e non contro l’istituzione scolastica. Un’istituzione scolastica nel cui ambito tutti i soggetti coinvolti sono chiamati a cercare un nuovo senso; un’istituzione scolastica smontata, rimaneggiata in tanti cantieri quanti sono i punti di vista delle parti coinvolte (insegnanti e studenti, innanzitutto) e, secondo un approccio genuinamente costruttivista, rimontata in un’altra sequenza, ricaricata di valori.

Lorenzo Nuovo
Emanuela Madotta

FRANCESCA MALAGNINI, *Storia della lingua italiana e Didattica. Percorso di educazione linguistica e analisi di alcuni testi in prosa*, Lecce, Edizioni PENSA MultiMedia, 2010.

Nato da una lunga riflessione su metodologie e strumenti della didattica dell’italiano, maturata dall’Autrice attraverso l’esperienza diretta di docente

della scuola secondaria e della Scuola di Specializzazione per la formazione professionale degli insegnanti (SISS), il volume *Storia della lingua italiana e Didattica* interessa un settore specifico degli studi linguistici, quello propriamente aperto sulla ricerca linguistica e la specificazione di contenuti e modalità d’insegnamento della lingua italiana nel curriculum scolastico. Si tratta di un indirizzo che a partire dagli anni Settanta del secolo scorso ha cercato di dare autonomia all’educazione linguistica come disciplina fondamentale per una nuova professionalità dell’insegnante, non solo d’italiano, se si considera il principio della ‘trasversalità’ contenuto nelle indicazioni dei programmi ministeriali, che presuppone, infatti, il contributo del docente di ogni materia allo sviluppo delle competenze linguistiche degli allievi.

La caratteristica di questi studi è quella di presentarsi come strumenti per una nuova didattica della lingua restando agganciati ad un retroterra teorico. Collocandosi tra ricerca e pratica scolastica tali contributi hanno come destinatari privilegiati sia gli studenti bisognosi di crescita linguistica, sia gli insegnanti che si preparano ad insegnare senza aver mai incontrato nel proprio percorso formativo i temi più rilevanti della linguistica moderna messi a frutto dall’educazione linguistica rinnovata. Nel presentare infatti il suo lavoro di ricerca, che si muove tra ambiti disciplinari differenti, ma contigui – non solo la Grammatica italiana, ma anche la Storia della Lingua, la Linguistica e la Letteratura italiana –, Francesca Malagnini ribadisce

propositi e finalità del suo contributo all'applicazione dei contenuti della moderna ricerca linguistica nel campo della didattica: costruire «un ponte tra la pratica dell'insegnamento scolastico e la ricerca universitaria, aggiornando e catalogando i materiali da spendere nella didattica in base ai risultati delle ricerche specialistiche più recenti e innovative [...], ridurre la frammentazione disciplinare, offrire strumenti bibliografici aggiornati, legare l'educazione linguistica all'analisi dei testi e alla letteratura».

Il programma di lavoro e di ricerca di strumenti di indagine per modalità nuove di studio, pur presentandosi ricco e articolato, non ha alcuna pretesa di completezza, trattandosi di un campo disciplinare particolarmente vasto e complesso. Tuttavia la selezione e la discussione di argomenti scientificamente aggiornati risultano particolarmente stimolanti e produttive per insegnanti e allievi che intendono essere efficacemente guidati nel processo di insegnamento/apprendimento della lingua.

Il primo percorso didatticamente organico tracciato dall'Autrice ruota intorno al binomio *lingua* e *società*, introduttore di un tema essenziale e fondante l'educazione linguistica oggi, quello della variabilità delle lingue nel tempo e nello spazio geografico e sociale. L'argomento è affrontato concretamente richiamando l'attenzione sulla particolare complessità linguistica della penisola, dove l'italiano convive da secoli con i dialetti locali, tuttora usati nella comunicazione orale informale, e non solamente dalle fasce più anziane:

una situazione che l'insegnante d'italiano deve conoscere e che l'Autrice ha inteso fornire nella sua dimensione storica e scientifica, a grandi linee, cominciando dalle vicende che l'hanno determinata per passare poi ad una descrizione delle varietà che compongono i due grandi sistemi dell'attuale repertorio italo-romanzo. Da questo quadro emergono con chiarezza, accanto ad alcune importanti questioni di sociolinguistica, problemi come quello del rapporto tra lingua, dialetti e italiani regionali, tra varietà alte e varietà basse, tra varietà formali e varietà informali. Il capitolo si chiude con un ampio paragrafo sull'"italiano neostandard" o "italiano dell'uso medio" o "italiano tendenziale", dove in una tabella sinottica costruita con un confronto di dati ricavati dalla letteratura sull'argomento sono evidenziati con chiarezza i tratti principali e innovativi che differenziano l'italiano dell'uso comune dall'italiano normativo. La studiosa ci mostra quel processo di risalita che avviene nell'italiano contemporaneo, per cui forme e fenomeni linguistici che provengono dalle varietà substandard sono oggi accettati, o sono in procinto di essere accettati, nello standard. Sono fatti di innovazione linguistica, che si manifestano anche negli elaborati scolastici e che, peraltro, pongono i maggiori problemi all'insegnante, quando è chiamato a intervenire.

Sul quadro degli argomenti presentati si aprono spesso finestre per richiamare costantemente l'attenzione dell'insegnante verso l'uso dei temi della linguistica moderna in un programma ottimale di riflessione sulla

lingua e di intervento didattico. Utili, per il potenziamento della formazione culturale e lo sviluppo delle abilità linguistiche e cognitive, sono i molti suggerimenti dati dalla studiosa per addestrare gli studenti delle classi delle scuole secondarie alla ricerca lessicale di dialettalismi, regionalismi, fraseologie e modi di dire gergali; alla consultazione dei dizionari anche etimologici; alle manipolazioni e riformulazioni testuali (dall'oralità alla scrittura, dall'intervista alla cronaca, dal riassunto alla recensione); alla ricostruzione di una situazione comunicativa; all'uso della punteggiatura. In questo piano operativo rientra anche il confronto tra i tratti specifici dell'italiano di oggi e i tratti caratterizzanti l'italiano di ieri, i quali possono essere rilevati alla fine di un percorso sull'evoluzione dell'italiano nel tempo, opportunamente proposto nella seconda parte del volume. L'analisi delle analogie e delle divergenze – morfologiche, sintattiche e testuali –, condurrà gli studenti a scoprire che per alcuni fenomeni (ad esempio, l'accordo *ad sensum*, il *che* polivalente, la ripetizione del *che* subordinante dopo l'inserimento di una dipendente di secondo grado, la tematizzazione con ordine rovesciato dei costituenti) l'uso nell'italiano contemporaneo è ancora frequente. Dal confronto può nascere soprattutto una riflessione sulla funzione normalizzante della grammatica nel tempo e sulle reali evoluzioni della lingua; inoltre il docente potrà richiamare l'attenzione sui concetti di 'norma linguistica' e 'norma prescrittiva', «di uso 'corretto' e 'scorretto', su ciò che appartiene a un registro piuttosto ad un altro, su ciò

che rientra nello standard invece che nel substandard».

L'ultimo percorso costruito si concentra sul contributo che l'educazione linguistica può dare all'educazione letteraria. Nel triennio finale della scuola media superiore, quando prevale l'insegnamento della storia letteraria, l'educazione linguistica può essere integrata variamente nel processo di commento e di interpretazione dei testi: può essere recuperata sia per l'analisi storico-filologica, retorica e semantica, come più frequentemente avviene, sia per indagini più raffinate, come qui si dimostra, che richiedono nuove e solide conoscenze da parte dell'insegnante nel campo sia della grammatica sia della linguistica testuale. Lo scopo dell'Autrice, in questo percorso, è proprio quello di dimostrare, attraverso l'analisi di alcuni testi antichi in prosa e in poesia, come la linguistica testuale sia uno strumento particolarmente valido nella didattica del testo letterario, in quanto affina, con i suoi approfondimenti sulle strutture della lingua e sul loro funzionamento nella costruzione di un testo, le capacità riflessive, e insieme descrittive e interpretative degli studenti.

Traendo spunto dalla teoria di Harald Weinrich intorno alle funzioni dei tempi verbali nel testo, espressa in un'opera fondativa della linguistica testuale, *Tempus* (1964), e basandosi anche sugli studi di Bertinetto e Ambrosini, che affrontano specificamente l'analisi del sistema verbale della lingua italiana e la questione dell'aspetto verbale in italiano antico, l'Autrice intende in questo percorso didattico chiamare a riflettere sulla centralità del ruolo del verbo nel

testo e sulle funzioni dei tempi verbali nella narrazione. Come supporto della realtà testuale, il verbo gestisce i cambiamenti e gli sviluppi delle azioni. Per chi voglia dimostrare come i tempi verbali forniscano le informazioni necessarie allo sviluppo dell'azione non è tanto «importante valutare la frequenza delle forme verbali quanto dimostrare che un gruppo di forme verbali 'simili' fra loro ricorre nel testo e si coordina a elementi di specificazione di luogo e di tempo le quali, legate fra loro e poste in posizioni determinate, costituiscono il testo». Applicando al testo narrativo questi suggerimenti, che hanno come riferimento fondamentale la nota distinzione di Weinrich fra «mondo commentato» e «mondo narrato» e le loro corrispettive forme linguistiche temporali (presente, passato prossimo e futuro, per i tempi commentativi; imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo, condizionale presente, condizionale passato, per i tempi narrativi), l'Autrice procede segnalando quegli aspetti che è necessario conoscere per un approccio proficuo alla linguistica testuale come metodologia di analisi del testo e di studio narratologico. Chiarito infatti che i tempi verbali determinano il tipo di testo (tempi commentativi: lirica, saggio, ecc.; tempi narrativi: novella, romanzo, ecc.), ma anche un singolo segmento testuale, nel percorso si evidenzia principalmente come un testo narrativo procede normalmente secondo un'alternanza di tempi all'imperfetto e al passato remoto. Chi racconta assegna un ruolo diverso ai due tempi: l'imperfetto, proprio per la sua dimensione aspettuale

imperfettiva, designerà le azioni che esprimono abitudine, continuità, progresso, mentre il passato remoto, che esprime, si sa, l'aspetto perfettivo proprio del verbo, avrà il ruolo di indicare azioni compiute nel tempo, lontane dal momento dell'enunciazione, e di rilievo all'interno del testo narrativo. Le azioni, puntualizza la studiosa, sono marcate poi da altri segnali linguistici, come avverbi e connettivi. Seguendo la successione interna degli avvenimenti, il testo narrativo si trova così scandito in "parti di sfondo", con i verbi all'imperfetto, che forniscono le informazioni laterali, e in "parti di primo piano", con i verbi al passato remoto che descrivono l'evento, per questo motivo essi sono essenziali alla narrazione. La funzione di scandire i piani della narrazione può essere esercitata anche dal condizionale, che esprime il futuro nel passato, dal trapassato prossimo e dal trapassato remoto, che perfettivizzano l'azione e la rendono compiuta; inoltre, un ruolo decisamente importante riveste anche il passato prossimo, come tempo commentativo, che affiancato ai due principali tempi narrativi ha il compito "di commentare la retrospettiva". Un'analisi di questo tipo che osserva il testo nella sua complessità, senza suddividerlo in frasi principali e subordinate, richiama senz'altro meglio l'attenzione sulla funzione specifica delle forme verbali nella gestione complessa delle informazioni; dal loro alternarsi si stabilisce anche una gerarchia tra informazioni basilari e complementari.

Delineata, in maniera ricca e articolata, questa griglia concettuale, cui sono

aggiunte alcune indicazioni importanti sull'aspetto verbale nell'italiano antico, la studiosa applica l'analisi della distribuzione dei tempi verbali e dei segnali testuali nell'ambito della novellistica italiana antica e della cronachistica tra Duecento e Trecento, con alcuni sondaggi anche sul poema dantesco. Punto di partenza è il *Decameron* di Boccaccio. Nell'architettura dell'opera l'atteggiamento comunicativo del commentare e del narrare è nettamente suddiviso tra cornice e novella; ma anche all'interno delle singole novelle l'analisi della distribuzione dei tempi verbali scandisce i vari segmenti testuali secondo le categorie del mondo commentato e del mondo narrato. Seguendo un criterio di analisi generale, il solo didatticamente funzionale, come correttamente sottolinea la studiosa, il testo di una novella-modello del *Decameron* risulta di norma articolato nelle seguenti sezioni narrative: 1) il *pre-inizio*, che lega la rubrica all'inizio della narrazione, ed ha una netta prevalenza dei tempi commentativi (presente e futuro) con una frequenza del discorso diretto; 2) l'*inizio*, che ha invece i due tempi principali della narrazione, il passato remoto e l'imperfetto, funzionali a distanziare l'autore dall'evento e a fornire la griglia delle informazioni per la contestualizzazione del personaggio e del fatto narrato; 3) dall'*inizio* all'*evento* escluso: in questo segmento prevalgono i tempi imperfettivi, a delineare lo sfondo su cui si staglia l'evento e il personaggio come *agens*, sui passati remoti che pure compaiono, ad es. nelle perifrasi aspettuali di tipo incoativo per segnalare la svolta narrativa dell'evento;

4) l'*evento*, che occupa la parte centrale della narrazione ed è sottolineato da un passato remoto che ha il ruolo di segnale di svolta: "avvenne che", poi la narrazione procede secondo diversi piani narrativi (passato, presente e futuro), cosicché dall'alternanza dei tempi verbali il lettore comprende la consequenzialità degli avvenimenti e le loro relazioni; 5) il *finale*, con cui si chiude la narrazione, è al passato remoto, ma può contenere anche altri tempi a segnalare il commento dei novellieri sull'evento della storia.

Risultati particolarmente significativi sono ottenuti anche dall'applicazione della metodologia alla lettura del poema dantesco. I sondaggi compiuti sui canti consentono alla studiosa di avanzare alcune considerazioni generali, che confermano come la dominanza di certi tempi verbali abbia un suo ordine anche qui, e va interpretata secondo le note categorie del mondo commentato e del mondo narrato. Ma la funzione sintattica dei tempi verbali è anche strettamente legata al diverso ruolo di Dante viaggiatore e narratore, per cui un tempo commentativo per eccellenza, come il presente indicativo, può essere il tempo della contemporaneità dell'oralità fittizia, alternandosi con un *verbum dicendi* al passato remoto, o può avere il valore assoluto di presente acronico nell'assenza di tempo dell'eternità: «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia». Nelle tre cantiche, al di là dell'alternanza temporale che segnala i due piani della *storia* e del *discorso*, si può riscontrare la prevalenza di alcune forme: l'*Inferno* e il *Paradiso* hanno il presente come tempo dell'assoluta

contemporaneità, mentre nel *Purgatorio* prevale l'imperfetto come tempo delle descrizioni e dello sfondo.

Dalla testualità della *Commedia* Boccaccio riprende l'aspettualità espressa dai tempi perfettivi e imperfettivi, assegnando all'imperfetto un ruolo decisivo nella narrazione novellistica. Ma nella varietà degli usi dei segnali linguistici un peso particolare ha la combinazione di avverbi con alcuni tempi verbali: l'uso di *già* che accompagna l'imperfetto di riavvio della narrazione, o di avvio delle cantiche; l'uso di *ed ecco* come segnale dell'evento, infine l'alta frequenza di un connettivo come (*a*)*dunque*, che conserva in poesia come in prosa il valore conclusivo e temporale della etimologia latina. Le sue occorrenze nel *Decameron* diventano particolarmente numerose e sono localizzate negli spazi sia del commento sia della introduzione alla narrazione, mantenendo una funzione di legame tra una sequenza e l'altra.

Di particolare rilievo sono queste pagine del volume in cui la linguistica testuale è messa al servizio della didattica del testo letterario, perché lasciano intravedere nuove possibilità di ricerca e di approfondimento, seppure di ordine tecnico-scientifico, nello stesso campo dell'analisi letteraria; tuttavia, l'obiettivo fondamentale di questo lavoro, ampiamente raggiunto con i percorsi costruiti, rimane quello di proporsi come manuale di supporto di una didattica dell'italiano opportunamente orientata verso il superamento della frammentazione disciplinare (e sotto-disciplinare) nel curriculum scolastico. Alla fine, però, il quadro ricco di

stimoli, che qui emerge, rende utile il volume sia al docente della scuola secondaria, sia al lettore impegnato nella ricerca e aperto agli approfondimenti metodologici e teorici.

Rosa Troiano

PIETRO SISTO, *“Legato son, perch'io stesso mi strinsi”*. *Storie e immagini di animali nella letteratura italiana. I*, con numerose illustrazioni e 16 tavole a colori, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.

È mutevole la pelle dell'orso. La simbologia dell'animale selvatico e boschivo è ricca e complessa: ora ha significanza di forza, cui l'uomo deve aspirare, ora di violenza che l'uomo deve rifuggire. Sotto la sua maschera, ora si cela l'orsa che – come il poeta – forma, anzi plasma, i suoi cuccioli appena nati; e ora addirittura la lussuria prettamente umana, perché – come stigmatizzava sant'Agostino – gli orsi si accoppiano *more hominum*, vale a dire pancia a pancia. E non basta: l'orso simboleggia il rovesciamento stagionale, è l'animale che nella tradizione popolare va in letargo l'11 novembre (il giorno di san Martino) e si risveglia il 2 febbraio, il dì della Candelora, e se trova brutto tempo prevede una buona primavera, se invece il tempo è bello ritorna in letargo perché brutta sarà la stagione. Perciò la sua maschera era molto presente nei carnevali.

Dietro le figure degli animali si staglia l'allegoria, il sottinteso (la greca *hypònoia*), la conoscenza mediata. Lo dimostrano i «bestiari» medievali,

quegli intricati repertori di simboli basati su caratteristiche reali e proprietà popolarmente riconosciute, in cui l'immagine animale dovrebbe condurre il lettore o lo spettatore dall'universo naturale a un significato diverso, perlopiù morale. E in questo modo noi li accettiamo - perdendone tuttavia sempre più il senso, volatile - consapevoli che «l'uso della *imagery* animale a fini simbolici è fondato su parametri in continuo processo», a volte addirittura sottoposti a ribaltamento di senso: così l'orso - come qualunque altro emblema animale - può indicare, via via, ora virtù ora vizio.

È possibile leggere tutto ciò in questo dotto volume edito con eleganza umanistica da Fabrizio Serra e firmato da Pietro Sisto, italianista dell'Università di Bari, che continua una ricerca già intrapresa con il volume *La parola e il segno. Letteratura delle immagini e immagini della letteratura in tipografia* (Fasano, Schena, 2006), dal quale assimila parti in questo nuovo testo. Il suo intento è soffermarsi «su alcune specie (animali) che sembrano avere avuto un peso più consistente e un rapporto più costante con il mondo dei libri e della letteratura».

Il mondo dei libri è sempre stato accomunato al mondo animale, anche prima che Jonathan Swift scrivesse la *Battaglia dei libri* (1704), in cui il conflitto era tra intellettuali-ragni e intellettuali-api: i primi a significare i moderni, perché tessono la ragnatela di idee estraendola dal proprio sacco; i secondi, invece, sono emuli degli «antichi» perché suggeriscono idee fior da fiore e ne ricavano un originale miele. L'ape, la cicala, la farfalla, il cigno, il cavallo e

l'orso sono le specie che maggiormente Pietro Sisto richiama al suo «zoo» della scrittura e del pensiero (ma si comprende che a questo volume seguirà presto un altro con ulteriore «bestiario»). E quasi tutte queste immagini - come abbiamo detto - conoscono l'oscillazione della loro significanza: la cicala, apollinea creatura, ora è metafora del poeta (perché canta fino a morire), ma finisce altrettanto nella lista dei viziosi, come simbolo di inoperosità e di detrazione e pettegolezzo. Il dolce morire cantando accomuna la cicala al cigno (celebre il suo ultimo canto che la morte rende bello), come anche alla farfalla che per desiderio di luce/amore si avvicina alla fiamma pericolosamente. Per Dante la farfalla è simbolicamente l'anima del cristiano «che vola alla giustizia senza schermi» (per i greci - ricorda Sisto - un unico termine stava a significare «anima» e ugualmente «farfalla»: *psychê*). Nel cigno si rende più manifesto il mutamento dell'*imagery* animale a fini simbolici: la poesia e la grazia sono proprietà del candido palmipede. Ma al contempo, la sua figura mitica (che rimanda allo Zeus innamorato di Leda) ne fa il campione del vizio e della lussuria.

Le illustrazioni arricchiscono il volume. Sisto avverte: la sua ricerca è svolta «con proposito tutt'altro che sistematico ed esaustivo». Ed è in questo il bello del volume, che ci induce al piacevole vagare in una conoscenza antiquaria e in una erudizione fine e dotta, che si affida a testi introvabili, a marchi editoriali, a imprese e stemmi araldici. Un mondo perduto.

Giacomo Annibaldi

ALESSANDRO ACQUARONE, *Pratica ed etica del management teatrale*, Milano, Franco Angeli, 2009.

La disciplina dell'*organizzazione ed economia dello spettacolo* è materia di studio universitario che oggi può rinsaldare l'importante rapporto tra facoltà umanistiche e il mondo del lavoro nello spettacolo; anello di congiunzione tra l'aspetto teorico e quello pratico-esecutivo, entrambi in trasformazione continua e parallela agli eventi politici, sociali e economici.

La collana "Pubblico, professioni e luoghi della cultura", alla quale appartiene questo volume, si propone come strumento di riflessione intorno alle mutazioni e ai processi che stanno avvenendo nel mondo della cultura, analizzare i quali può contribuire non solo a comprendere le dinamiche oggi presenti a livello di "produzione", ma anche a ipotizzare possibili linee di sviluppo future.

La prima parte del testo è dedicata ai precedenti storici, fondamentali per capire quali geni formano l'attuale dna dello spettacolo e del management; la seconda si apre con la ricerca e la possibile prospettiva di un nuovo "statuto", più adatto ai tempi e più calato nella realtà.

Rispetto al disinteresse che nei decenni precedenti il mondo della formazione manageriale ha nutrito verso le attività artistiche e viceversa, oggi ci si trova di fronte a una eterogeneità di soggetti, proposte e dichiarazioni di principio, il cui filo rosso sembra essere l'affermazione di una vocazione manageriale. Se i teatri sono sospesi classi-

camente tra tradizione e modernità, il loro prodotto finale, lo spettacolo dal vivo, pur particolare, ricade all'interno dei mercati di consumo. È perciò da considerarsi un settore aziendale che produce beni e servizi.

L'argomento non è immune da discussioni. Esiste un vivace dibattito tra chi sostiene che l'arte e la cultura debbano essere gestite come qualsiasi altra attività economica e chi invece ribadisce l'impossibilità di un approccio aziendale nel governo delle attività culturali senza il rischio di minarne in qualche modo l'integrità, la libertà di espressione e la creatività.

Il fenomeno pone tuttavia ben altre questioni su cui, a monte, il volume ci invita a riflettere e che riguardano, più nello specifico, le competenze degli operatori culturali e il loro inquadramento (tutela giuridica, spendibilità dei titoli, meccanismi di valutazione e reclutamento); l'inderogabile e non più rinviabile processo di rinnovamento organizzativo delle istituzioni artistiche.

È indubbio che il settore culturale stia vivendo alcune profonde trasformazioni (pensiamo alla ridefinizione delle politiche culturali tra Stato, Regioni ed Enti locali; all'affermarsi dei nuovi *media* e alla trasversalità delle diverse forme di espressione artistica) che hanno in breve tempo fatto emergere l'inadeguatezza non solo dei sistemi di funzionamento degli organismi culturali, ma anche della formazione degli operatori, di fatto costruita sull'esperienza diretta.

Cosa fa un manager culturale? Cosa deve saper fare? Quali devono essere le

sue competenze in prospettiva e il suo profilo in un quadro di riferimento così dinamico e volubile, come ricordato?

Il futuro non troppo lontano dell'azione culturale, come prospettato nel volume, è indirizzato verso il "project management" e il marketing, uniformando lo spettacolo dal vivo ai principi dell'RSI (Responsabilità Sociale d'Impresa) e della certificazione di Qualità. Si percepiscono infatti sempre più segnali, anche dalle amministrazioni pubbliche, preoccupate di ottenere risultati misurabili dal punto di vista dell'efficacia, dell'impatto e dei ritorni connessi agli investimenti; il tutto, ri-commisurato con l'elemento più importante e d'unione di ogni visione strategica e cioè il territorio. Viene fuori, insomma, una figura multi-competente di manager, in possesso sia di competenze specificatamente legate agli aspetti dell'innovazione/comunicazione, sia a quelli della pianificazione/organizzazione; capace di ragionare in termini di network e di reti, dal punto di vista strategico (costruzione di partnership), finanziario (individuazione e diversificazione delle forme di finanziamento), artistico e organizzativo (gestione e allocazione di risorse).

Corrisponde tutto questo ai reali bisogni delle istituzioni culturali italiane? Apparentemente no, in quanto esiste un divario considerevole tra quanti fuoriescono da corsi di formazione manageriale e gli assetti organizzativi delle nostre istituzioni, rimaste legate a vecchi schemi e concezioni. Tuttavia il processo di rinnovamento è decisamente avviato e sarà indispen-

sabile superare le resistenze congenite e reciproche, rimodellando strumenti, metodologie e tecniche operative, senza per questo snaturare o mortificare la creazione artistica. Una reale opportunità, dunque, per lo spettacolo. Favorire altre visioni di sviluppo e di governo; far valere nuove istanze creative, che mettano al centro e come obiettivo la qualità della vita delle persone.

Vincenzo Albano

FRANCESCO SILVESTRI, *Questo legno è ancora vivo*, Ragusa, EdiArgo, 2008.

Una recente pubblicazione che fa dell'opera teatrale un libro, affinché la memoria di un evento effimero come lo spettacolo teatrale sia conservata e letta; una proposta editoriale di duplice importanza, storica e pedagogica. Storica perché aggiorna, grazie alla presenza di due testi inediti (*Ali e Victor*), la bibliografia dell'autore-Silvestri; pedagogica perché prova a colmare la lacunosa presenza di testi drammaturgici nelle letture scolastiche, ponendosi altresì come supporto all'attività di drammatizzazione di bambini e ragazzi. "Pioneristica", ancora, sia rispetto al silenzio che la letteratura critica riserva al drammaturgo napoletano sia rispetto alle diffuse politiche "aziendali" che non privilegiano di certo la scrittura teatrale; "sperimentale", infine, perché riccamente adornata con foto di scena, disegni e persino fumetti, pratica un'interessante e stimolante pluralità di codici linguistici, aprendo dei varchi negli steccati che dividono letteratura e teatro.

Contiene tre testi teatrali – *Ali* (1985), *La guerra di Martin* (1986) e *Victor* (1999) – relativi ad altrettanti spettacoli replicati con successo in giro per l'Italia negli anni Ottanta e Novanta. *La guerra di Martin* è tutt'oggi rappresentato con successo anche all'estero (pensiamo alla recente traduzione in francese e al debutto parigino al Theatre de la Ville), a dispetto della *diminutio* spesso attribuita al teatro “per ragazzi” e al poco spazio che la critica teatrale riserva a determinati generi di allestimento.

Ne è artefice Francesco Silvestri, autore e attore, unanimemente riconosciuto come uno dei più importanti e originali drammaturghi del panorama teatrale italiano. Storie diverse tra loro, che disertano come comune denominatore le figure del fiabesco tradizionale. Non ci sono orchi, streghe, fatine, ma anteroi per eccellenza che si muovono in un mondo realistico e fantastico, ordinario e straordinario, concreto e visionario e ai quali la lingua, strumentale alle situazioni narrate, dona un'individualità irripetibile.

Proprio come nelle favole migliori, quelle di cui avrebbero bisogno anche i “grandi” per recuperare una smarrita capacità di emozionarsi; quelle rese tali per sensibilità, stile di vita e non dal canone della “forma letteraria”, i vari piani giocano fondendosi in una miscela drammaturgica che produce un senso della realtà mai disgiunta dalla saggezza del sogno e alla quale il lettore dona come per magia la propria credulità. Leggere Francesco Silvestri è in fin dei conti proprio questo: concedere fede a una storia che chiede di essere creduta sulla parola.

Questa cornice non è assolutamente il frutto di una scelta stilistica appunto, ma di un archetipo quasi genetico, di un'indole primigenia e infantile che sembra affiorare dall'universo aurorale dei *Cent'anni di solitudine* di García Márquez, da quello fantastico dei fumetti della *Marvel* o della *D.C. Comics* e ancora da tutti gli universi centaurici e fantascientifici cari a tanta cinematografia americana.

Favole giocose alla riscoperta di quel bambino che “ci portiamo dentro” e che proprio in tal senso non presentano confini anagrafici e sbri-gative etichette; nel rifiuto di queste, manifestano con i caratteri originali del teatro uno sgranare gli occhi sul mondo senza porre limiti alla capacità di meravigliarsi. È allora “possibile” l'avventuroso “viaggio” di Icaro in *Ali*; se nella leggenda egli indossa ali di cera per sfuggire alla prigionia del labirinto e innalzarsi nei grandi spazi del cielo, per poi finire la sua arduosa sfida nell'abbraccio mortale del mare per essersi troppo avvicinato al sole, qui egli si libra sulle ali di un aliante avuto in dono dal padre prima che quest'ultimo andasse via senza più tornare. La ricerca del babbo, per ringraziarlo, si rivela un movimentato volo attraverso le insidie e le meraviglie del mondo.

È, ancora, “possibile”, ne *La guerra di Martin*, contrapporre un disarmato candore all'ottusa smania di guerra del Generale Scorfi e avere la meglio persino sulla Signora Morte, personaggio grottesco e inquietante in un'ampia vestaglia nera. Martin Senzaaspettanza, spaventapasseri, “scemo legale” e protagonista della pièce,

esibisce con un'ufficiale dichiarazione di stupidità l'insufficienza a ricoprire il ruolo d'eroe e, protetto da essa, si destreggia appunto tra le frequenti incursioni del Generale Generalissimo Scorfi e del suo manipolo di fedeli servitori in divisa. Tra bizzarre invenzioni e gag esilaranti, finte esecuzioni e resurrezioni provvidenziali, Martin conduce la sua personale "guerra alla guerra" in compagnia dei suoi amici d'avventura.

È, infine, "possibile" che siano gli "educatori" ad essere educati? *Victor* è l'unica opera di Francesco Silvestri ispirata a fatti realmente accaduti. Nella foresta dell'Aveyron viene ritrovato un bambino sporco e nudo che si muove a quattro zampe. Allontanato dalla foresta, viene condotto a Parigi e qui diventa un "caso clinico" da analizzare con metodi scientifici. Affidato dal Professor Pinel alla cura del Professor Itard e della sua governante Madam Guerin, il selvaggio viene da costoro sottoposto ad un particolare trattamento allo scopo di civilizzarlo. Il richiamo della natura è però più forte e Victor scappa per tornare nella foresta, non prima d'aver lasciato ai suoi educatori un dono: la scoperta della vita segreta della natura, con la quale gli adulti hanno smarrito ogni relazione.

Favole, dunque, vale a dire vite e mondi che spesso ci appartengono, diversi solo perché offerti nell'"altrove" di una pagina bianca; favole, che in accordo col teatro di Silvestri, fatto di emozioni, danno voce non a sentimentalismi, ma a sentimenti capaci di abbandoni romantici e di riconciliarsi con quella parte infantile di noi

nascosta sotto la maschera di adulti che indossiamo con una certezza solo apparente.

Vincenzo Albano

GIANCARLO CAUTERUCCIO, *Panza, crianza, ricordanza. Tre pezzi dalla solitudine*, Prefazione di Rodolfo di Giammarco, Con testi di Luca Nannipieri e Augusto Petrucci, Firenze, Edizioni della Meridiana, 2008.

Il volume *Panza, crianza, ricordanza* raccoglie tre monologhi teatrali di Giancarlo Cauteruccio, attore-autore, artista visivo, regista e scenografo, direttore artistico del Teatro Studio di Scandicci e fondatore, nel 1982, della Compagnia Krypton (www.compagniakrypton.it), uno dei più interessanti gruppi italiani di teatro d'arte.

Aprè il volume la *Prefazione* di Rodolfo di Giammarco, mentre in chiusura si leggono gli interventi di Augusto Petrucci (*D'affamati sensi*) e di Luca Nannipieri (*Un'incursione segreta nella sregolatezza*). Nella *Prefazione* il critico teatrale ripercorre, in modo sintetico ma efficace, l'iter artistico di Cauteruccio, ricordando come i suoi esordi siano legati alla sperimentazione della luce con lo spazio (il cosiddetto Teatro di Luce), il laser e l'architettura, la virtualità e l'installazione, gli ambienti video e le *performances* sul paesaggio utilizzati pionieristicamente da Cauteruccio sin dalla fine degli anni Settanta. D'altronde, Cauteruccio è unanimemente considerato uno dei registi più innovativi della seconda avanguardia teatrale italiana proprio per

la sua particolarissima poetica fondata sul rapporto tra arte e tecnologia, in cui il teatro è inteso come uno spazio da strutturare attraverso l'ausilio della luce e del suono. È evidente, quindi, come i suoi studi di arte e di architettura abbiano fortemente segnato la sua ricerca teatrale basata sull'applicazione delle nuove tecnologie alle arti sceniche. Da questa contaminazione multimediale è nata un'attività artistica che ha reso noto Cauteruccio in Italia e all'estero; infatti, i suoi allestimenti registici e scenografici sono stati presentati in prestigiosi contesti internazionali come La Mama Theatre di New York; Mossoviet di Mosca; Festival di Zagabria; Festival Ars Electronica di Linz.

Nella *Prefazione* Di Giammarco si sofferma, inoltre, sul ritorno di Cauteruccio (calabrese di nascita e fiorentino d'adozione) «alle radici tumultuose e primordiali del lessico (denso, fisico, palpabile, tragico, caotico, magmatico, rabbioso, sensuale, vorace) della sua Calabria». Di Giammarco sottolinea – giustamente – il ruolo esercitato dalla svolta fonetico-calabrese nella produzione teatrale di Cauteruccio a partire dal 1997, anno in cui mette in scena una memorabile versione di *Finale di partita* di Beckett tradotta in lingua calabrese (*U juocu sta finisciennu*).

A proposito della sua lingua teatrale è interessante quanto afferma lo stesso Cauteruccio nel contributo dal titolo "*Finale di partita*" di Beckett: *una vera sfida con la mia esistenza*, qui l'autore-attore illustra le motivazioni che lo hanno spinto a portare la sua lingua originaria (il calabrese) nel suo percorso teatrale, a partire proprio

dall'allestimento di *Finale di partita* di Beckett tradotto in lingua calabrese. «Da quella traduzione – scrive Cauteruccio –, che ho lievemente adattato, si è avviato questo viaggio nella mia lingua madre. Non mi riferisco mai a questo idioma con il termine dialetto, perché credo che la lingua sia qualcosa di profondamente interiore e, dunque, ognuno di noi conserva e protegge dentro di sé la propria come un elemento vitale; la differenza tra lingua e dialetto risiede, a mio parere, nelle intenzioni culturali e antropologiche che vi si assegnano» (*Forum Agorà. Il teatro per la parola, la parola per il teatro*, a cura di Antonia Lezza e Enzo Moscato, Quaderno/4 "Centro Studi sul Teatro Napoletano Meridionale ed Europeo", 2008, p. 25).

I tre testi (*Mi fa fame, Parru sulu e M'arricuordu*), pubblicati nel volume, costituiscono lo spettacolo *Panza, crianza, ricordanza. Tre pezzi dalla solitudine*, che ha debuttato in prima nazionale il 13 gennaio 2007 al Teatro Politeama di Catanzaro. In questo trittico – come si evince dal sottotitolo – Cauteruccio affronta il tema della solitudine e della marginalità esistenziale dell'essere contemporaneo partendo da quella che è la sua condizione esistenziale. Pertanto nei tre monologhi il drammaturgo indaga la sua voracità, la sua insaziabilità verso il cibo, il ricordo, gli affetti, i luoghi, la comunicazione, la parola, i corpi, gli spazi. «Ho questo accanimento: divoro tutto. Divoro cibo, sigarette, divoro movimenti, progetti, soggetti, libri, voglio essere sempre al centro, non riesco mai a delegare, a rinunciare, e questa indole mi porta a

una condizione di vita che è quella del divoratore. E così mi trovo a ingurgitare e rigurgitare smaniosamente di continuo». In pratica Cauteruccio colloca al centro di *Panza, crianza, ricordanza* la questione del corpo e delle sue patologie; dunque ritorna il corpo che è uno dei punti cardine della sua ricerca estetica e linguistica, a partire da *Corpo, ambient-video-laser* – spettacolo con il quale Krypton debutta nel 1982 – a *Corpo sterminato. Studio laboratorio*, un progetto nato nel 1997 nell'intento di indagare il corpo mutante e la deviazione tecnologica della biologia.

Le tematiche-chiave dei tre poemetti di *Panza, crianza, ricordanza* sono: la malattia della fame in *Mi fa fame*; il dolore della memoria in *M'arricuordu* e l'incomunicabilità in *Parru sulu*.

In *Mi fa fame* Cauteruccio racconta la sua patologia, ossia la sua fame insaziabile, quel suo essere malato di troppo cibo. «Se una cosa è buona – afferma Cauteruccio nella conversazione con Luca Nannipieri –, non la mangio lentamente, anzi, la mangio più velocemente possibile. La voglio tutta e subito, e così, quando finisce, ne voglio ancora. Io non mastico il cibo, lo ingurgito». Nel poemetto si passa dai toni autobiografici alla condizione esistenziale del mondo contemporaneo, dalla fame bulimica di Cauteruccio alla fame nel mondo («C'è na fame chè malata, a mia, c'è na fame disperata. / Troppu male, troppi chianti de guagliuni, / patri e mamme scunquassati / quannu sulu ci vulerra comprensione ppe sa terra / c'ogni iuornu ed ogni notte s'annacizza e ni sutterra»); quindi è come se l'autore, attraverso la

sua condizione fisica, la sua patologia, volesse denunciare l'emergenza della civiltà contemporanea. L'ossessione del cibo di Cauteruccio diventa il simbolo del contrasto tra un Occidente ricco e consumista e un Oriente povero e privo di risorse. Pertanto, *Mi fa fame* è simbolicamente connotato da continui contrasti che hanno quale comune denominatore l'alimentazione non equilibrata: si muore per il troppo mangiare così come si muore per la mancanza di cibo. In questo modo una parte del mondo mangia fino a scoppiare («Na parte de su munnu s'abbutta s'abbutta s'abbutta / finu a quannu schatta»), mentre un'altra parte è affamata e non possiede niente («E l'atra parte du munnu è ncamata un tene nente / e vidi chire fuddre e guagliunieddri / ca si cunsumanu e moranu arriedi a chiri uocchuzzi bieddri ma schantati e spaisati»).

Nel poemetto *Mi fa fame* l'autore affronta anche il tema della poesia e prima di rispondere alla domanda «A poesia? E chi de sa cosa?» cita quello che è il poeta per antonomasia, Dante Alighieri, inserendo le celebri terzine d'apertura dell'*Inferno* dantesco in lingua calabrese. Anche l'interesse per la poesia è un elemento autobiografico, infatti, nel percorso artistico di Cauteruccio è fondamentale il suo rapporto con la poesia: ha collaborato con i poeti Roberto Carifi, Marco Palladini, Carlo Bordini e Roberto Mussapi; senza dimenticare che ha realizzato la messinscena dell'ultima opera teatrale di Mario Luzi (*Opus Florentinum*).

Il secondo poemetto (*M'arricuordu*) rappresenta il dolore della memoria e,

allo stesso tempo, la scoperta del ricordo come punto di riferimento nello smarrimento della quotidianità («U ricuordu è na tinaglia [...] Ma ti serva ppe jre chianu intra tuttu su pantanu»). *M'arricuordu* è costituito da una serie di evocazioni infantili: il contatto con la natura, la scuola, i giochi, il primo amore, la morte del padre e la mania del successo. In queste rievocazioni si insinua anche il confronto tra il passato e il presente («M'arricuordu a mortadella ntrà panina avanti a scola, / e mo mangianu a nutella / mpinti ara televisione: / sciuddru miu cchi disperazione!») e la volontà di denunciare l'atteggiamento non sempre appropriato che si registra nel nostro paese nei confronti degli immigrati. Attraverso il ricordo della nonna, che parlava americano perché da bambina era stata trapiantata a New York, Cauteruccio riflette sull'emigrazione e sul dolore generato dalla partenza. L'enumerazione dei ricordi dell'infanzia termina con un'evocazione significativa: «M'arricuordu quannu a mamma / l'arobbava ri lenzuoli ppe jocà aru teatru».

In *Parru sulu* l'autore affronta un'altra ossessione indiscutibilmente attuale e ancorata alla quotidianità: l'incomunicabilità. Cauteruccio conduce una lucida e spietata analisi sul ruolo della parola nel sistema comunicativo contemporaneo, che è dominato dall'incapacità di ascoltare, dalla difficoltà di intesa e di comprensione. È proprio questa incapacità di comunicare, questo depauperamento subito dalla parola, che spinge l'autore – come recita il titolo – a parlare da solo: «parru finu a quannu ncunu umm'asulia. / Prima o

poi ncunu m'adda asulia / forse prima o poi ncuna ricchia a truovu». Anche in *Parru sulu* ci troviamo di fronte a una volontà di denuncia: le guerre, le stragi, le sindromi («straggi»; «sangu»; «guerre»; «stuorti»; «muorti»; «nsurti»).

Assai interessante è l'impianto linguistico ed espressivo dei tre poemetti morali, che sono delle vere e proprie partiture, infatti, si presentano come una concertazione di suoni frutto del recupero semantico e sonoro del calabrese nonché del sapiente uso delle figure retoriche di ritmo e di costruzione, senza tralasciare il particolare gioco di rime. Si contano, ad esempio, numerosissime anafore, allitterazioni ed enumerazioni.

Stilisticamente *Panza, crianza, ricordanza* è caratterizzato dalla struttura propria dei testi in versi, colpisce l'assenza delle didascalie ad eccezione di *Parru sulu*, che presenta poche didascalie interne relative esclusivamente alla recitazione («ride»; «canto»; «tentativo di grido»; «vocalizzi improvvisati, come in una lingua incomprensibile»).

Pubblicati in lingua calabrese, i tre monologhi sono corredati della traduzione in italiano, che sicuramente consente al volume una maggiore divulgazione in quanto – come afferma lo stesso Cauteruccio – la traduzione è sì un'alterazione, ma senza questa alterazione non ci sarebbe la diffusione dell'opera. Il volume, inoltre, è impreziosito dalla presenza di intense e significative foto di scena.

Edito dalle Edizioni della Meridiana, il volume *Panza, crianza, ricordanza* inaugura la collana "Teatro Studio" (diretta dallo stesso Cauteruccio) che

ospiterà non solo testi drammaturgici, ma anche saggi, interviste, curiosità e studi su spettacoli e compagnie. È una scelta editoriale coraggiosa e significativa che offrirà materiali sul teatro contemporaneo, rispondendo a una concreta domanda di conoscenza da parte del pubblico e degli esperti del settore.

Nunzia Acanfora

EMMA DANTE, *Via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli, 2008.

Publicato nell'elegante collana "Rizzoli la scala", *Via Castellana Bandiera* è il romanzo d'esordio di Emma Dante, attrice, scrittrice e regista di teatro, fondatrice nel 1999 della strepitosa compagnia teatrale palermitana Sud Costa Occidentale, i cui spettacoli hanno ricevuto prestigiosi riconoscimenti in Italia e all'estero.

Vincitore nel 2009 del Premio Vittorini e del Premio Supervittorini, il romanzo è ambientato a Palermo, nella strada che dà il titolo al romanzo: Via Castellana Bandiera. Si tratta di una strada particolarissima, è un vero e proprio budello, «una straduzza – come si legge nel romanzo – a doppio senso molto stretta», talmente stretta che se due automobili s'incrociano una deve per forza cedere il passo all'altra, scatenando l'inevitabile scontro sul diritto di precedenza.

Articolato in cinque capitoli (*L'ultima domenica del mese*, *La famiglia Calafiore*, *Più scuro di mezzanotte non può fare*, *Appuntamento al Foro Italico*, *In apnea*), il romanzo racconta proprio la contesa tra due macchine che si

fronteggiano l'una contro l'altra in Via Castellana Bandiera, durante una domenica d'estate mentre soffia un insostenibile vento di scirocco («Non c'è niente da fare: nelle giornate di scirocco a Palermo c'è l'inferno. Pure la Santuzza e tutti i santi se ne vorrebbero scappare!»). Alla guida delle due automobili, che s'incrociano, ci sono due donne Samira e Rosa, rispettivamente una vecchia albanese e una palermitana trapiantata a Milano. Per risolvere la contesa sarebbe sufficiente che una delle due donne cedesse il passo: Rosa potrebbe fare retromarcia di pochi metri e consentire a Samira di raggiungere la palazzina dove abita, oppure Samira, con una manovra minima, potrebbe infilarsi nella rientranza del cancello retrostante e lasciare libero il passaggio a Rosa. Ma nessuna delle due intende arretrare! Samira e Rosa, incollerite per motivi diversi, sono decise a non indietreggiare: «Samira spegne il motore. Rosa risponde automaticamente con lo stesso gesto. Per un attimo infinito nessuno si muove. Le donne si fissano come due galline, con il collo teso e la testa leggermente spostata in avanti».

Il motivo segreto della sfida – come rivela la voce narrante – è la guerra che Samira e Rosa dichiarano alla propria sottomissione. Nelle pagine che precedono il racconto della sfida l'autrice offre un vivo e intenso ritratto di queste due figure femminili, tracciando la loro storia, ossia quegli eventi che hanno contribuito a formare la loro personalità e, di conseguenza, motivano il loro agire. Dal narratore onnisciente apprendiamo che Rosa ha alle spalle un

passato segnato dal rapporto burrascoso con il padre, incapace di accettare l'omosessualità della figlia; pertanto, dopo molti soprusi, Rosa esasperata lascia Palermo e si trasferisce a Milano; qui vive con la sua compagna Clara, una pittrice. Ora è ritornata a Palermo, insieme con Clara, per partecipare al matrimonio di una sua amica; ma ogni volta che Rosa torna nella sua città di origine le si riaprono le vecchie ferite, riaffiorano i brutti ricordi e il suo unico desiderio è di vendicarsi dei soprusi subiti. È questo lo stato d'animo di Rosa quando, alla guida della sua Multiplablu (accanto a lei è seduta Clara), incrocia la Punto rossa di Samira (che ha con sé in macchina la famiglia Calafiore al ritorno da una giornata domenicale trascorsa in spiaggia).

Come Rosa, anche Samira ha un passato pieno di dolore e di sofferenze: è una donna anziana fuggita con la figlia Thana dalla miseria dell'Albania e immigrata in Sicilia, dove resta con la famiglia del genero, Saro Calafiore, dopo la morte di Thana («Vinni mPalermu – racconta un personaggio del vicolo – cu sò figghia Thana che si maritò cu Saro. Matrimonio d'interesse fu! Cu ddu vecchju c'avìa a fari! Erano sole e pazze quannu arrivarono, 'un ci aviano manco l'occhi pi chiànciri [...] Thana [...] doppo sette anni muriu! Ci vinni un calcinoma»).

Attraverso la presentazione del personaggio di Samira, una delle figure-chiave del romanzo, l'autrice affronta un tema, sempre attuale, qual è quello dei profughi, ripercorrendo le fasi che in genere connotano questo "viaggio della speranza": a) il distacco dalla terra

di origine (si parte «senza bagagli né rimpianti» con solo «un pezzetto di pane e una piccola borraccia piena d'acqua»); b) la traversata (si viaggia su imbarcazioni di fortuna ammucciate «insieme agli altri come bestia tra le bestie» con l'orrore provato dinanzi alla gente «buttata di proposito a mare»); c) la speranza («L'Italia. La terra del riscatto: niente più miseria, né disoccupazione, niente sfruttamento o emarginazione. L'Italia. La certezza di un futuro migliore!»); d) l'approdo (dopo lo sbarco si continua a emigrare).

Rosa e Samira, irremovibili, trascorrono un giorno e una notte l'una di fronte all'altra, in atteggiamento di sfida, con la partecipazione di un nutrito numero di spettatori-tifosi. Nel romanzo c'è, infatti, una forte corralità; gli abitanti del vicolo, richiamati dal trambusto delle macchine bloccate, danno vita a un'animata discussione sul diritto di precedenza tanto che ben presto si formano due fazioni opposte: una (quella più numerosa) a favore di Samira, l'altra a difesa di Rosa. «Tra i due schieramenti – ci informa la voce narrante – se ne profila un terzo: le mediatrici. Le donne del quartiere che, mosse da compassione, fanno presente a Rosa il doloroso passato e la precarietà dell'anziana signora». Consapevole dell'irremovibilità delle due donne, Saro Calafiore, insieme con la sua famiglia, organizza un giro di scommesse su chi delle due si arrenderà per prima. La maggioranza, sicura di vincere, punta cospicuamente su Samira, tranne Saro e i suoi complici perché hanno architettato un complotto: dopo il rituale delle scommesse, Saro ordinerà a Samira di

cedere il passo a Rosa e perdere la sfida, così dividerà «il malloppo» con i suoi conniventi. Ma la farsa si trasforma in tragedia!

Si tratta di una vicenda d'invenzione che ha alla base un episodio autobiografico, come rivela la stessa autrice nell'intervista rilasciata a *Panorama.it*: «Mi trovavo in macchina senza via d'uscita da almeno mezz'ora. A pochi metri dal mio appartamento di Palermo, in via Castellana Bandiera. Ho iniziato a ricamare con la fantasia sull'assurdità di quel pomeriggio di scirocco. Poi è nata la voglia di raccontare. Così, rubando qua e là dal mio repertorio teatrale, infarcendo la storia di immagini e particolari verosimili, ho iniziato la stesura del romanzo».

Tuttavia, se i personaggi e le azioni sono frutto dell'invenzione dell'autrice, indiscutibilmente reale è l'ambientazione fittamente intessuta di riferimenti a spazi tangibili; il romanzo è ambientato in una località concreta (Palermo), topograficamente riconoscibile non solo per i numerosi toponimi (Tonnara Florio; il quartiere della Fiera del Mediterraneo; la Kalsa, il famoso quartiere arabo; Via Anwar Sadat; Via Ammiraglio Rizzo; Via Messina Marine; Foro Italico, Piazzetta Porta Reale) e i luoghi reali (il Teatro Garibaldi; il Castello Utveggi; il cimitero dei Rotoli; il carcere Ucciardone; Palazzo Abatellis), ma anche per i significativi richiami alla cultura e alla tradizione siciliana, come la cucina («Spaghetti col nero di seppia»), la fede («È molto sentito a Palermo il festino di Santa Rosalia») e il calcio («un muro con la gigantesca scritta in rosa nero

“Forza Palermo”»). Un altro aspetto che ancora il romanzo alla Sicilia è, senza dubbio, l'onomastica tipicamente siciliana, connotata dall'uso del soprannome (la cosiddetta 'nciuria): Samira, “a patrona di via Castellana”; Rosa, “Corna dure”; Mariolino, “u Piddu” (Pagliericcio); Nico, “u nico” (Nicolas, il piccolo); Rosario Calafiore, detto Saro. Interessante, poi, è l'onomastica che l'autrice ha scelto per i cinque figli di Saro: Santo, Felice, Natale, Nicolas e Suellen; se i nomi dei primi tre figli costituiscono una sequenza tutt'altro che casuale, gli ultimi due figli hanno nomi derivati da personaggi di celebri telenovelas di cui la prima moglie di Saro, Maria Lambretta, era una grande appassionata.

Occorre precisare che nel romanzo Emma Dante offre una rappresentazione realistica di Palermo e della sua geografia umana, ma che a tratti diventa anche grottesca e surreale. Ad esempio, la descrizione di una famiglia siciliana che, una domenica di luglio (*L'ultima domenica del mese* – come recita il titolo del primo capitolo), si reca al mare è raffigurata con estremo realismo: «Alla Tonnara Florio la famiglia arriva unita. [...] Ognuno ha un compito preciso: il padre tiene tra le braccia muscolose quei dieci chili di tubi d'alluminio che servono a formare l'ossatura del gazebo; il nonno regge a fatica i teli da assemblare per chiuderlo e una considerevole quantità di plastica da gonfiare; i cugini spingono il barbecue, la carbonella e un piccolo igloo dove conservare il cibo una volta insediati in spiaggia; [...] la madre tiene appizzati alle braccia sacchetti chini di pasta al

forno con gli anelletti e tre chili di carne tra salicce, puntine e bistecche di maiale [...].»

Ma c'è anche una Palermo estrema, una Palermo grottesca, è quella della donna barricata in casa perché l'ex marito di notte le imbratta la strada con i suoi escrementi, allo stesso modo è grottesco un tipo che per un'intera mattinata aveva inseguito Rosa «in spiaggia con una pinzetta in mano pregandola di tirargli l'unico pelo irsuto che aveva sul naso da quando era piccolo». Sempre alla sfera del grottesco appartiene una bara con i cardini arrugginiti abbandonata in strada presso un cassonetto della spazzatura! Non manca poi la rappresentazione di una Palermo surreale quando la città, inspiegabilmente, è invasa da una pioggia di vermi, da una vera e propria pioggia biblica che però non ha una funzione redentrice, come il celebre temporale ne *I Promessi sposi*, ma è una maledizione divina («Tutti colpevoli sono e pare che 'u Signuruzzu li voglia punire quando, di colpo, il vento s'interrompe e dal cielo cominciano a piovere millepiedi. [...] Dal cielo ne piovono a centinaia come una maledizione»). Questa pioggia biblica è preannunciata da un *topos* letterario qual è il sogno premonitore fatto da Rosa.

Tra realismo e allucinazione nel romanzo si riscontra anche la presenza di elementi cronachistici («Le giostre e le violente luci che illuminavano l'antica Marina sono sparite da tempo. [...] Nel 2000 [...] l'amministrazione comunale, in occasione dei lavori per la grande conferenza delle Nazioni Unite sulla criminalità organizzata, decise di

spostare i giostrai e i campi nomadi in altre sedi») e la volontà di denunciare l'abusivismo edilizio («per fortuna il mare non può essere occupato e, nonostante epoche di speculazione edilizia che hanno inferto a Palermo e dintorni una ferita profonda, il Mediterraneo, con la sua vigorosa bellezza, non ha mai smesso di far da paciere tra la raffinatezza di uno stile e la pratica grossolana di un costume»).

In *Via Castellana Bandiera*, da un punto di vista delle tematiche, ci sono dei forti nessi intertestuali con la produzione teatrale di Emma Dante; infatti, ritorna il tema della diversità sessuale (attraverso i personaggi di Rosa e Natale), trattato a teatro in *Mischelle di Sant'Oliva* e *Le pulle*, e il tema della morte affrontato nel capolavoro *Vita mia*. A proposito di quest'ultimo aspetto occorre precisare che tutta la narrazione del romanzo è pervasa da un senso di morte, a partire dalla descrizione del personaggio di Samira («Solchi profondi le segnano il viso e nei suoi occhi neri c'è qualcosa che incute timore: Samira aspetta di morire») alle condizioni climatiche («Quando si ostina a sfiatare scirocco per giornate intere, con quella luce opaca, carica di afa, sembra che annunci presagi di morte»), dal presagio di morte avvertito da Rosa dopo il ferimento di Mariolino («Rosa se lo vede arrivare addosso come un presagio di morte») fino al disegno che fa Clara sul muro perimetrale di Via Castellana Bandiera ispirato al celebre affresco il *Trionfo della morte*, custodito presso Palazzo Abatellis. Dal teatro, inoltre, migra nel romanzo la carnalità, la violenza e la sopraffazione

dei personaggi di *Cani di bancata*, titolo d'altronde indirettamente citato nella narrazione («Cani di bancata li chiamiamo questi tipi di cane. Sono i peggiori, mi deve credere»; «Un giorno 'i chisti l'avvelenu 'sti cazzi 'i cani di bancata»). Ma su tutto domina con forza il tema della famiglia siciliana come covo di ipocrisie, segreti inconfessabili e sopraffazioni, a teatro lucidamente affrontato nella *Trilogia della famiglia siciliana* (*mPalermu, Carnezzeria e Vita mia*) e nel romanzo raffigurato dalla famiglia Calafiore, i cui componenti si odiano, ma per nessun motivo si separerebbero («Con indolenza e rassegnazione, assuefatti alla mortificazione di ogni piacere, consumano la propria esistenza dentro lo stesso ventre molle e deforme dal quale diventa sempre più faticoso uscirne: la casa»). La famiglia Colafiore – come rivela il narratore onnisciente – è una sorta di trattato di psicologia che contiene tutto ciò che riguarda le relazioni tra padre e figli.

Assai interessante si presenta la scrittura di Emma Dante per la sua scelta linguistica che è caratterizzata da una calcolata e sapiente commistione tra lingua italiana e dialetto palermitano. La lingua del romanzo è secca e diretta, molto simile alla sua lingua teatrale, in cui più che di dialetto palermitano si tratta di un italiano “sporcatu” dai termini dialettali, infatti i fenomeni di “code mixing” all’interno della stessa frase sono molto frequenti. In pratica in *Via Castellana Bandiera* c’è un uso del dialetto mescolato all’italiano che richiama alla mente il peculiare ed efficace impasto siculo-italiano nella narrativa di Andrea Camilleri, forte-

mente connotato dall’uso di diversi registri e strati linguistici.

Nel suo romanzo Emma Dante adotta una lingua caratterizzata dall’impiego reiterato della similitudine prevalentemente attinta dal mondo animale («Chi l’ha vista, dice che pare ’na iaddina che cova l’uovo»; «come due cagne Rosa e Samira marcano il territorio»; «come il maiale che nel fango trova piacere, Samira accoglie il suo odore»; «s’infilà in casa sua strisciando come una serpe»; «Come un pesce che, nonostante abbia imparato a vivere nell’acquario, cerca sempre il mare»), dal teatro («Come un vero attore che uscendo di scena trova il modo per tirarsi la carrettella, Saro rientra in macchina»; «si avvicina a Saro come se andasse incontro a Creonte»; «come un deus ex machina, si cala dal balcone del primo piano di casa sua») e dal mare («Come una vecchia barca di legno tirata a secco, bruciata dal sole e dimenticata dal mare, Samira aspetta che qualcuno se la venga a pigliare»; «Samira se ne stava aggrappata alla figlia come il marinaio al suo timone»; «le usciva dalla pancia come dal ventre di una nave»). C’è poi una similitudine, derivata dal linguaggio settoriale della Formula Uno, posizionata significativamente nelle pagine iniziali del romanzo e ripetuta nella pagina finale: «Allontanarsi emotivamente è un attimo, una frazione di secondo, come un cambio gomme ai box che ti fa perdere il gran premio». Oltre alla similitudine nel romanzo risultano disseminate le più svariate figure retoriche dall’ossimoro («attimo infinito») alla metafora («Come una puttana che lo fa per vo-

cazione, pure Natale fugge l'amore in cerca del piacere e sul sentiero lontano da casa, ormai da cinque anni, generoso, offre il vaso ai fasci di rose che riceve dagli sconosciuti) fino a una particolarissima struttura anaforica costruita con l'assenza di punteggiatura («Non vede non sente non è triste non è assetata non è accaldata non ha ricordi non è imprigionata non suda non piange non ride non è incazzata non soffre non respira»). Molto diffuso è anche l'uso dei modi di dire e dei proverbi («ne ho viste di tutti i colori»; «tischì toschì»; «Mio nonno campò cent'anni picchè si fici i cazzi suoi!»; «non fa testo»; «'A mal'erba 'un sicca mai»; «'A morte d'a sardina in scatola!»), senza dimenticare che il terzo capitolo del romanzo ha un titolo proverbiale («Più scuro di mezzanotte non può fare»). A queste frasi formulari, dal forte potere evocativo, si aggiunge il ricorso alla citazione, come il principio fisico («A ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria») o quella da Martin Luther King («La mia libertà finisce dove comincia la tua»).

Il registro linguistico è, inoltre, caratterizzato dalla presenza di ripetizioni («nico nico»; «china china»; «scavando scavando»; «lèggio lèggio»; «piano piano»), onomatopee («buuuuu»; «splashete»; «sciò sciò»; «boom»; «tran tran»; «fsss»; «Popì popì popì»), verbi onomatopeici («trombeggia»; «zigzagano») e una filastrocca («Di ccà 'un passate e, se non ve ne andate, vi diamo tante di quelle legnate che non ve le scordate!») che rivelano l'intento di riprodurre la sonorità propria di certi racconti orali. Legato alla ricerca

della sonorità dialettale è anche il mutamento dell'ordine delle parole nelle frasi con la posposizione del verbo alla fine della frase come accade nel dialetto siciliano; si contano, pertanto, numerosi casi di dislocazione a sinistra («Quella vero testarda è!»; «Tutti il pollo allo spiedo si vogliono mangiare»; «Noi, niente possiamo fare»).

Nel romanzo c'è una teatralità intrinseca, basti pensare che la sfida tra le due donne è raccontata dall'autrice attraverso una serie di efficaci scelte lessicali mutate dal registro teatrale («C'è nell'aria un epilogo da tragedia greca»; «a sipario aperto»; «il balcone da cui si è calato nel primo atto»; «Durò assai 'stu teatrino»); inoltre, l'agire del coro degli abitanti del vicolo è descritto come un coro della tragedia greca («Una voce all'improvviso esce dal coro e annuncia la fine dello stasimo»; «Parte il secondo stasimo del coro»). Si riscontra anche il ricorso a una terminologia attinta dal linguaggio cinematografico («Batte il ciak e comincia il primo tempo»; «Finìu 'u film!»), nonché un ritmo filmico («L'infortunato, senza manco guardarsi la ferita, si sfilà 'u cutèddu come se, a forza di ripetere la scena, ce l'avesse piantato sempre nello stesso buco e a rallenty si accascia sul cofano della Fiat Punto»).

In appendice il romanzo è corredato di un piccolo glossario dei termini siciliani, incomprensibili a un lettore non siciliano. La presenza di questo piccolo repertorio linguistico, probabilmente aggiunto per scelte editoriali, si rivela senza dubbio efficace, rendendo maggiormente fruibile il romanzo.

Nunzia Acanfora

MARCO I. DE SANTIS, *Lettere dagli argonauti*, Bari, La Vallisa, 2007.

Ho tra le mani *Lettere dagli argonauti*, una silloge di poesie di Marco I. de Santis, una nuova prova di dotta, elevata poesia. Conosciamo il saggista, il critico, il linguista, lo storico, lo studioso instancabile, l'erudito capace di assecondare, di tanto in tanto, il richiamo fascinoso della poesia. Un richiamo a cui ha inteso rispondere, ogni volta che l'ha fatto, con il massimo impegno, con la migliore forma possibile, andando «alla ricerca dell'*urvers*, / del verso primitivo, / del padre di tutti i carmi, / dell'archetipo poetico assoluto», come recitano i primi quattro versi di *Andai*, seconda composizione di questo volume.

Alla Poesia, «seduta lì, in un angolo, / come una moglie negletta e innamorata», de Santis chiede un abbraccio che sciolga «la nebbia fredda del distacco / con petali di fuoco e di luce / e una ghirlanda di sogni / per sempre». Due innamorati che si ritrovano cantano con gioia l'amore e il poeta che ritrova la sua «bella speranza» scrive versi fecondi che spesso sono lettere. La dottrina si fa poesia e il dotto-poeta, inseguendo «il Sublime», prepara «il palinsesto dell'archiscrittura».

Era e rimane prerogativa di de Santis, quindi, non indulgere alla versificazione, se non quando forte urge l'ispirazione e il poeta si fa culto cantore. A questo proposito basterebbe riprendere *Libro mastro* (Levante, 1991): una buona ventina di composizioni poetiche che già la dicono lunga su «l'uso inusuale dei vocaboli che però creano una rotta

musicalità» (D. Giancane in *Libro mastro*, p. 45) e sull'*écart* raggiunto muovendosi tra mito e quotidianità, modernità e classicità, confessione e ricercatezza. Il genere epistolare, già caro all'Autore, qui ritorna con una maggiore presenza, evidente nello stesso titolo del libro. Sulla poesia, in un'intervista, de Santis aveva detto: «Il poeta [...] è un po' come Prometeo: ruba il fuoco agli dei per donarlo agli uomini».

Motivo di versi che si segnalano per il forte sdegno è spesso la constatazione di un mondo che è un «oceano di avanzi, / relitti, marama / e altri oggetti smarriti», che induce a perdere «l'ambrosia dei sogni / e il latte materno della fantasia» (*Épaves*). Altri concetti di velata malinconia sono espressi nella composizione epistolare *Siamo qui* rivolta a Giancane, al quale, tra l'altro, dice: «Siamo qui, Daniele, nel limbo, / [...] a inseguire i fantasmi della mente, / i segnacoli oscuri della vita».

In *Domande senza risposta*, lettera a Dragan Mraovic, il poeta, rammaricandosi per la guerra civile in Bosnia-Erzegovina e vedendo la pace come un'utopia, immagina la poesia «aggrappata / alle sbarre nere della morte, / carcerata e schernita / dai folli profeti della violenza». Altro ancora ha da dire de Santis, dalla sua «terra di doline e garighe, / dove le anime antiche / gemono nei capiventi / e vagano assortite / nei crateri dei puli», nuovamente a Dragan Mraovic, mentre «infuria nel mondo / l'ennesima babele della guerra» (*Finisterrae*). Ma il sole risplende nella poesia *A volte*, dedicata a Lella Simone: un vero inno all'amicizia, che «a volte è una carezza sincera

e gentile», a volte «è un fascio di fiori / donato con semplicità fanciullesca», altre volte «è silente partecipazione, / è struggimento segreto». Ed ecco la *Lettera agli amici poeti*, ai quali, dopo aver espresso pensieri sul passato e sull'assenza di qualcuno che «ha imboccato altre vie», concludendo, dice: «Questo forse resterà di noi: / una scintilla di bellezza / sprizzata per incanto / dall'acciarino dei versi».

A p. 33 leggiamo *Lettere dagli argonauti*, la poesia che dà il titolo alla silloge. Marco de Santis è uno dei poeti «compagni e sodali, / fabbri ostinati della fucina dei sogni, / [...] poeti di periferia marginati nel limbo, / ridotti agli almanacchi del silenzio». Eppure, quando un poeta fa vera poesia, genera un prodigio che «al vivere dà fuoco. / Allora [...] / è come aprire lettere rivelatrici / dalle rotte disperse / degli ultimi argonauti».

Un metaforico sguardo alla condizione metropolitana rivela che, «in queste immense solitudini urbane, / c'è solo un'inquietante dissonanza / e un guardare anamorfico, imperfetto», emergendo da *La giacca di Leopardi*, rivoltata, per precarietà, «quand'era consueta». Le pagine di poesia proseguono e si leggono e rileggono, fino a coglierne, a pieno, i messaggi: *I moccoli di Kafka*, *La banderuola*, *Il sogno*, *Incontrarsi a Belgrado*, *Nei campi* e *Sarò qui*, dedicata alla moglie. A chiudere la silloge in maniera ermetica (ma in stretta connessione con la chiusa di *Sarò qui*) troviamo il lapidario distico di *Nirvana*: «Eterna è la mia notte: / vivo dell'infinito».

Poesia dalla cifra alta, insomma, ari-

stocratica poesia, che si segnala, ancora una volta, per chiarezza di contenuti, forza civile, incisività e una inusualità dei vocaboli che rimanda spesso al dizionario.

Scrivere un testo poetico è, per de Santis, comporre una ghirlanda di parole in cui ciascun termine ha il suo posto preciso, la sua significanza e, se così possiamo dire, la sua peculiare "fragranza". Grazie, dunque, a Marco I. de Santis per la sua "aristocrazia", che è anche "democrazia" per il fatto che, pur puntando «al cosiddetto "scarto dalla norma"», si apre a forme musicali e colloquiali, e non di rado alla limpidezza stilistica, spie di una tendenza che grossolanamente può definirsi "democratica", come dice nell'intervista rilasciata a Daniele Giancane e riportata in *Il cigno e la cicala. Pagine di critica sulla letteratura in Puglia e Basilicata* (Levante, 2004, pp. 119-123).

Grazia Stella Elia

FRANCO MANZONI, *In fervida assenza*, Milano, Raccolto Edizioni, 2010.

La poesia di Franco Manzoni è l'unica alternativa plausibile ai modelli dominanti della lirica lombarda. Se Maurizio Cucchi ha trovato la sua vena in una rinuncia alla vita e Patrizia Valduga nello scintillio barocco, Manzoni propone un'alternativa nuova, che nasce da un modo di sentire mutuato dai classici. Allora la poesia era una relazione erotica con l'oggetto. Si contemplavano le "cose", per esprimersi all'unisono con la natura, obbedendo ad una tradizione che è il legame con

la storia della poesia. Si pensi all'opera di Stazio, melanconica e forte.

Questa voce emula i modelli e si relaziona all'eros-eroico della vita. Cerca di agire per eccesso di vita e subordinare l'atto stesso del sentire ad un sovramondo, che deve essere umanizzato, diventare parte di una visione forte dell'io.

In questo caso, allora, non ci sono due piani di realtà sfasati, ma uno solo che ha differenti aspetti. L'esperienza è una, anche se non è semplice. Così, tutto è legato alla potenza della sensazione, che trova la metafora stilistica nella necessità di vivere la tradizione e rinnovarla dall'interno. Si può dire che non si tratta di una lirica classicomedioevale, di tipo petrarchesco, cioè legata alla dolcezza. La voce nasce da questa volontà unificante, dalla "forza" delle cose. C'è la volontà di immedesimarsi nell'oggetto. L'autore sa che gli innesti del "nuovo" devono essere gradualmente per abolire lo scarto fra tradizione e innovazione. Si ha, allora, una poesia "nuova e classica", né "novella" né "novissima". Il perimetro stilistico inevitabilmente si allarga.

Così, il libro non trova il centro tematico, ma un centro espressivo che è dato dallo stesso respiro, cioè dalla capacità di sentire in maniera più intensa l'impatto con le cose. Se di impatto bisogna parlare, bisogna sottolineare che questo percorso ha una intima coerenza, data appunto dalla volontà greca dell'autore di dire come in un monologo. Si instrada nell'esperienza non nel tentativo di avere conferme di una teoria, ma nella volontà di esplorare, che nasce da una coscienza ben definita

del se stesso. È più congeniale la voce greca, perché i greci sanno cosa è un uomo, sanno cosa sono e qual è il loro "ruolo". L'autore vuole così "ritrovarsi" e "umanizzare" il sentimento del divino, che nella sua visione può essere sentito, come forza immanente, non trascendente. Ne nasce un cattolicesimo legato al giorno. È una poesia non tanto dell'esistenza quanto della vita, intesa come capacità di esperire. I due fulcri sono, appunto, la sensazione erotica (non erotismo), che non sente estraneo il cattolicesimo del punto di arrivo, l'altro elemento caratterizzante.

Il punto di innesto di questa esperienza si trova prima di Montale. Nel Settecento, nell'Ottocento romantico lombardo c'era concordanza fra lo stile stratificato di una tradizione che si nutriva di greco e di latino, e la fede cattolica, come accade nello stesso Alessandro Manzoni.

Un'altra prova è la nobilitazione del dialetto, che trova la sua giustificazione nella fedeltà al vero parlato milanese, non nel linguaggio "inventato" da Loi.

Il Novecento ha portato in grembo una volontà di esprimersi limpida e robusta, una poesia fatta di sensazioni potentemente radicate negli oggetti, che forse è la specificità della lirica lombarda. Forse altri autori hanno tradito il tempo lungo della poesia della loro terra, cercando simboli vecchi più che parole vere. La volontà di emulare ha portato con sé molto futuro, perché non è unico l'uomo solo, è unico chi ha capito il messaggio della tradizione, quella sfinge, che ricorda le tre età dell'uomo.

Domenico Iannaco

GIANCARLO PONTIGGIA, *Stazioni*, Varese, NEM, 2010.

Una folla informe di vagabondi, pitocchi, barboni gremisce i gradini e i portici di chiese e monumenti, si addossa ad ogni muro, a cercare nel sostegno di luoghi annosi, solidi di storia e vicende, un antidoto alla fragilità e all'evanescenza. Sembra un'immagine consunta, spuntata per caso dalle pagine di un archeologico "Liber cerretanorum", memoria di un'Italia remota sepolta dalla religione del benessere moderno insieme con il suo repertorio sgradevole di carestie e morbi ciclicamente incombenti, che spingevano la fame endemica e incolmabile di eserciti di disperati lontano da periferie e contadi, in pellegrinaggi stremanti verso la città, unico effimero centro di speranza.

E invece, questi vagabondi che Giancarlo Pontiggia sorprende "da una stazione all'altra" emergono dal corpo stesso della città, che è Milano: la Milano di oggi, frenetica e impersonale, e proprio per questo, per la sua paradigmatica impersonalità, emblema vivente di tutte le sterminate solitudini del mondo.

Vicino, a pochi passi, la vita moderna sembra scorrere consueta e sicura verso un nuovo Millennio. Ne scandiscono il ritmo i taxi, i vagoni della metro, i call center e altri infiniti formicai post-moderni: sono queste ormai le chiese in cui si officiano ogni giorno, ogni ora del nostro tempo di nichilismo, i riti della "vita sensata". Uomini e donne comuni, indistinguibili, ne abitano o percorrono gli spazi, sovrappo-

ponibili e intercambiabili; dormono, si sfiorano, attendendo qualcosa nascosti dietro maschere da benpensanti, sotto le quali l'impossibilità e la naturalezza possono assurdamente coesistere, come nei personaggi di Ionesco.

La città dunque non è più un centro: vale a dire un luogo concreto di memoria, e quindi di maturazione, di responsabilità e incivilimento, ma il crogiuolo caotico di un'umanità regredita, all'acme del progresso, a una condizione infantile, ma senza innocenza, per cui la disgregazione della coscienza individuale non può che riflettersi nell'inadeguatezza dei rapporti, nell'impossibilità di gesti autenticamente condivisi, di cui la frammentazione dei linguaggi, insufficienti come balbettii, sono l'unica, sinistra manifestazione allegorica.

La città è un luogo che non riesce più a generare destino, ma soltanto cortocircuiti annichilenti, come (si veda *Un sogno*), tra la dimensione iniziatica del sogno (sede di rivelazione e di verità per gli antichi) e la meccanicità alienante del tran tran quotidiano, ridotto a inconsapevole "via crucis".

È così che il destino si disperde, e gli uomini "stanno", in una immobilità senza desideri, per cui la vita si annulla, risucchiata in un cerchio tragico da cui non è dato uscire.

Solo i luoghi, i nomi di strade e basiliche continuano a offrire testimonianze di civiltà e a illuminare la memoria; come gli "stendardi di preghiera" lasciati dagli indiani a pregare in vece loro, mossi dal vento.

Come da un esilio, da un orizzonte remoto, le uniche parole significanti,

strappate al balbettio generale, sono proferite proprio dai reietti, dagli sbandati, antichi e maestosi come filosofi della scuola di Atene che la modernità ha tentato vanamente di nascondere sotto lacere vesti da pitocchi. Ma solo chi, stando ai margini, osserva lo spettacolo umano con anacronistica chiaroveggenza, potrà veramente continuare a pregare per tutti (e infatti il titolo di una prosa è: *Pregano per noi*), custodendo nelle parole la sacralità misconosciuta del destino umano. È in queste “parole remote” (sono forse le “parole-ara” ricercate e custodite dal Pontiggia poeta nei versi e nelle sue riflessioni autocritiche?) capaci ancora di dare forma a domande e desideri, di ardere come un fuoco tutelare, che consiste una estrema possibilità di “sentire”, per un attimo almeno, la felicità (non a caso parola inaugurale del libro, ben presto proscritta dal ruminio degli altri uomini dimentichi della grazia, capace di suscitare unicamente reazioni ingiuriose e violente; si veda: *Vi chiedo*). Chi ricerca la felicità, e la grazia, e con parole capaci di trattenere una nostalgia di felicità e di senso, appare destinato, nell’orizzonte monistico della civiltà del nostro tempo, all’emarginazione e alla morte (*Mimo dell’Esatri*). Non vi è forse denuncia più paradossale, e vibrante, della crisi dell’uomo contemporaneo, della sua solitudine disperata e indicibile nel caos che lo circonda, della sua incapacità di testimoniare e comunicare in una società in grado soltanto di progettare scientificamente il proprio suicidio.

Il tono dei discorsi filosofici rivela chiare ascendenze leopardiane: la scarificazione estrema del linguaggio e

l’apocalittica paradossalità delle tesi rimandano alle *Operette morali*; a cui si intreccia una vocazione da *raisonneurs* che proietta alcuni personaggi nei labirinti pirandelliani delle “lanterninosofie”. E poi Pavese, quello dei *Dialoghi con Leucò*, ma senza trascurare le poesie e i racconti dell’autore piemontese in cui ricorrono la figura del “vagabondo” e l’immagine della “città-inferno” (solo che all’antinomia pavesiana fa qui da riscontro una sorta di insensato orizzonte livellante, confuso, in cui ogni cosa perde forma e, come si è detto, destino).

Al registro dialogico-filosofico si intreccia, però, nella compagine del libro, quello della forma-teatro. E non è solo una risorsa espressiva, giacché la parola poetica, divenendo “parola-teatro”, rompendo la crosta di una parola introflessa, così solipsistica e novecentesca, si apre alla partecipazione di pubblico concreto, presago ed accogliente, e mediante gli espedienti della tecnica teatrale (*in primis* l’oralità e il dialogo) può tendere efficacemente, pur nel caos dominante, alla speranza di un’interlocuzione autentica, oltre la tentazione della “musica del silenzio”, fino ad aprirsi, in una forma di comunicatività immediata, alla comunione di un discorso condiviso, come il canto di un coro.

Adriano Napoli

ADRIANO NAPOLI, *Le api dell’invisibile. Poeti italiani 1968-2008*, Milano, Medusa Edizioni, 2010.

Adriano Napoli è un poeta di trentasette anni: una voce ben riconoscibile, dalla forza arborea e solitaria. «La

sua poesia ci appare come un atto di coraggio e di sfida nei confronti della vita culturale contemporanea, così soggiogata dai luoghi comuni», scrive Giancarlo Pontiggia nell'antologia della giovane poesia italiana, *Il miele del silenzio* (Interlinea, 2009). È anche uno studioso di «severa cultura umanistica [...] che si ostina a credere nel valore etico e formativo del suo insegnamento» (ivi). Esordisce nel 1997 con la *plaquette* *L'amorosa prigioniera*, vince nel 1998 il premio "Montale" per gli inediti con la breve silloge *Visitando antiche dimore* (confluita nella silloge del Premio, Scheiwiller 1999), prosegue con le *plaquettes* *L'albero di Giuda* (Joker, 2003) e *Via del vento* (Joker, 2004). In una edizione per amici ha appena pubblicato *Memoria dell'albero capovolto* con una nota di Sauro Damiani (Lampi di Stampa, 2010). Qui, e nella sua ultima raccolta, *Frassineto* (ancora senza editore), Napoli matura la sua vena lirica più profonda, che sgorga da una ferita forse personale, ma anche dall'angoscia della perdita che appartiene a tutti i poeti moderni, e si proietta nel futuro desolato dalle distruzioni delle nostre civiltà. Paradossalmente, questa angoscia "storica" ha un forte lato archetipico. È la malinconia che attraversa la nostra tradizione da Omero a Virgilio a Petrarca a Tasso a Leopardi a Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, e si lega sempre a una volontà di salvezza, a una reazione "civile". Così Napoli ricrea gli spazi e i silenzi remoti, le voci e le storie del suo paesaggio arcaico. L'immaginazione delle origini dove riconosciamo i nomi dei padri rivive

nella contemporaneità, in uno spazio di purezza rigenerato.

In questo bel libro di saggi sulla poesia italiana 1968-2008, il solido impianto architettonico si apre con un'ampia e documentata riflessione sulla storia della nostra poesia. In base a questo studio e alle sue argomentazioni Napoli intende mettere a fuoco la «tendenza più netta e significativa» che si è profilata negli ultimi quarant'anni «nel dedalo delle proposte»: il «ritorno a un lirismo moderno – senza le ruggini o le muffe che contraddistinguono i *rappels à l'ordre* – che in piena era tecnologica e con le banalizzazioni dei mass-media avrà pure una sua ragion d'essere». I poeti sono proposti non come "campioni della specie" – ma perché «rappresentano semmai in modo esauriente la tendenza più netta e significativa [...] in una successione che riflette l'ordine cronologico dell'esordio in poesia di ciascuno di loro», tra 1968, discriminazione storica di *boom* e contestazione, e 2008. Sono sedici, peraltro diversissimi tra loro: Umberto Piersanti, Fernando Bandini, Dario Bellezza, Cesare Viviani, Giuseppe Conte, Franco Loi, Raffaele Baldini, Maurizio Cucchi, Milo De Angelis, Rosita Copioli, Roberto Mussapi, Giancarlo Pontiggia, Valerio Magrelli. Umberto Fiori, Antonella Anedda, Sauro Damiani. Un ordine dunque non generazionale, per poeti nati tra gli anni Venti e Cinquanta. Un capitolo assai condivisibile sulla "professione" dell'antologista, in cui Napoli non dimentica di discutere le antologie precedenti, conclude la sezione dei saggi "antologici" (il volume

doveva ospitare una più vasta raccolta di testi, condensata nei saggi per il ritardo nella concessione dei diritti).

Per me, educata su *Autonomia ed eteronomia dell'arte* di Luciano Anceschi, dove le ideologie sono bandite, ma non le scelte e le tendenze, cui ho dato voce con la mia rivista «L'altro versante»

(1979-1989), l'«impronta militante e la meditata attualità di un'antologia poetica» come questa realizzata da Napoli è benvenuta (e lo sarebbe anche se non vi comparissi). Le scelte possono essere discusse, ma sempre sul piano di altrettanto rigore di studi e di onestà.

Rosita Copioli

Terre
nuove voci

Pompeo Onesti

Adulterio consensuale

(e altri racconti)




FILO

LIBRI RICEVUTI

- AA.Vv., *La profezia tra Ottocento e Novecento in Basilicata. Storie di famiglie*, Rionero in Vulture, Calice Edizioni, 2006.
- AA.Vv., *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004) raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci Editrice, 2006.
- AA.Vv., *Sul latino degli umanisti*, Studi raccolti a cura e con prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cacucci Editrice, 2006.
- AA.Vv., *Pietro Savorgnan di Brazzà dal Friuli al Congo Brazzaville*, Atti del Convegno internazionale (Udine, 30 settembre-1 ottobre 2005), a cura di Fabiana Savorgnan di Brazzà, Firenze, Olschki, 2006.
- AA.Vv., *La poesia di Elio Pagliarani*, «L'Illuminista», n. 20-21, settembre-dicembre 2007.
- AA.Vv., *Partenope in scena. Studi sul teatro meridionale tra Seicento e Ottocento*, presentazione di Francesco Tateo, prefazione e cura di Grazia Distaso, Bari, Cacucci Editrice, 2007.
- AA.Vv., *Studi di letteratura ispano-americana presso Università e Istituti-Centri culturali*, a cura di S. Serafin, Venezia, Mazzanti, 2007.
- AA.Vv., *Quale America? Soglie e culture di un continente*, vol. I, a cura di S. Serafin, Venezia, Mazzanti, 2007.
- AA.Vv., *Quale America? Soglie e culture di un continente*, vol. II, a cura di D. Ciani Forza, Venezia, Mazzanti, 2007.
- AA.Vv., *Mediterraneo plurilingue. Contatti di lingue e culture*, Atti del Convegno di studi (Genova, 13-15 maggio 2004), a cura di V. Orioles e F. Toso, Centro Internazionale sul Plurilinguismo, Università degli Studi di Udine, 2008.
- AA.Vv., *Viaggi e pellegrinaggi fra Tre e Ottocento. Bilanci e prospettive*, Atti del Convegno di Torino (26 marzo 2007), a cura di C. Sensi e R. Pellizzari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- AA.Vv., *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Atti del Congresso annuale dell'ADI (Monopoli, 13-16 settembre 2006), a cura di R. Cavalluzzi, W. De Nunzio, G. Distaso, P. Guaragnella, 3 tomi, Lecce, Pensa Multimedia, 2008.

- AA.VV., *A Century of Futurism: 1909-2009*, edited by Federico Luisetti e Luca Somigli, «Annali d'Italianistica», vol. 27, 2009.
- AA.VV., *Dante nelle scuole*, Atti del Convegno di Siena (8-10 marzo 2007), a cura di Natascia Tonelli e Alessio Milani, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009.
- AA.VV., *Lasciare una traccia. Scritti su «La spartenza» e un'intervista a Tommaso Bordano*, a cura di N. Grato e S. Lombino, Palermo, Adarte Editore, 2009.
- AA.VV., *L'esperienza dell'esilio nel Novecento tedesco*, a cura di A. M. Carpi, G. Dolei, L. Perrone Capano, Roma, Artemide, 2009.
- AA.VV., *Lettere ed arti. Studi in onore di Raffaele Cavalluzzi*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2009.
- AA.VV., *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento e Età dei lumi*, Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di Stella Castellaneta e Francesco S. Minervini, prefazione di Grazia Distaso, Bari, Cacucci Editrice, 2009.
- AA.VV., *Teatri di civiltà e «Relazioni interregionali»*, Atti dei Colloqui di Studio (Monopoli, 5-7 giugno 2008), a cura di Pasquale Guaragnella, Rossella Abbaticchio, Gianluigi De Marinis Gallo, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.
- AA.VV., *Tra simbolismo e futurismo. Verso Sud*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2009.
- AA.VV., *Ecos italianos en Argentina. Emigraciones rurales e intelectuales*, Edición de Silvana Serafin, Udine, Campanotto Editore, 2009.
- AA.VV., *I linguaggi della guerra*, a cura di V. Magrelli, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2009.
- AA.VV., *Forestiero straniero nomade viandante esule ospite. Figure dell'alterità e relazioni interadriatiche*, Atti dei Colloqui di studio (Elbasan, 24-26 settembre 2008), a cura di R. Gjini, P. Guaragnella, R. Abbaticchio, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.
- AA.VV., *Giuseppe Berto: Thirty Later*, Atti del Convegno Internazionale (Fordham University at Lincoln Center, New York, 1° novembre 2008), a cura di Luigi Fontanella e Alessandro Vittori, Venezia, Marsilio, 2009.
- AA.VV., *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, Bologna, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia Romagna, Editrice Compositori, 2009.
- AA.VV., *Stefano D'Arrigo*, «L'Illuminista», n. 25-26, IX, gennaio-agosto 2009.
- AA.VV., *L'alimentazione come patrimonio culturale dell'emigrazione nelle Americhe*, a cura di Silvana Serafin e Carla Marcato, «Oltreoceano», 4, Udine, Forum-Editrice Universitaria Udinese, 2010.
- AA.VV., *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, a cura di Andrea Gazzoni, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2010.
- AA.VV., *Teorie e forme del tradurre in versi nell'Ottocento fino a Carducci*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 2-4 ottobre 2008), a cura di Andrea Carrozzini, premessa di Giuseppe A. Camerino, Galatina, Congedo, 2010.
- ABBATICCHIO ROSSELLA, *La «ragione delle parole». Dal «Caffè» al «Conciliatore»: discussioni su lingua e cultura*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.

- ACONE LEONARDO, *La Sila dei briganti. Sulle novelle di Biagio Miraglia*, San Cesario di Lecce, Pensa Editore, 2009.
- ADDESSO CRISTIANA ANNA, *Francesco Mastriani a teatro*, Napoli, Federiciana Editrice Universitaria, 2009.
- AJELLO RAFFAELE, *Eredità medievali paralisi giudiziaria. Profilo storico di una patologia italiana*, Napoli, Arte Tipografica Editrice, 2009.
- ALIGHIERI DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di Enrico Mattioda, Mariacristina Colonna, Laura Costa, Torino, Loescher, 2010.
- AMENDOLA ALFONSO, D'AGOSTINO EMILIO, *L'altra lezione. Parole figure racconti*, Salerno, Plectica, 2009.
- «ANNALE DI STORIA REGIONALE», 2008-2009, Laboratorio di storia regionale, Università degli Studi di Cassino.
- «ANTEREM», 80, I semestre 2010.
- ATTANASIO M., CALACIURA G., CAMARRONE D., PIAZZESE S., SAVATTERI G., ZAONALI L., *Il sogno e l'approdo. Racconti di stranieri in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 2009.
- AVERSANO VINCENZO, *Zuco 'e ll'anema*, Presentazione di Raffaele Giglio, Postfazione di Aniello Montano, Roma, Arcane, 2010.
- BALDASSARRI G., CONTARINI S., FEDI F. (a cura di), *Antonio Conti: uno scienziato nella «République des Lettres»*, Padova, Il Poligrafo, 2009.
- BARRA FRANCESCO, *Il decennio francese nel Regno di Napoli (1806-1815). Studi e ricerche*, vol. II, Salerno, Plectica, 2010.
- BARUCCI PIERO, *Sul pensiero economico italiano (1750-1900)*, a cura e con introduzione di Rosario Patalano, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 2009.
- BELLAVIA SONIA (a cura di), *Teatro e letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, Roma, Bulzoni, 2009.
- BELLUCCI NOVELLA, *Il «gener frate». Saggi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2010.
- BENANTI NUCCIO, GUASTELLA CIRO, *Il cammino di San Ciro. Dalle piramidi dell'Egitto ai grattacieli degli Stati Uniti*, Palermo, PMBook, 2009.
- BENCO SILVIO, *Trieste*, Introduzione di Elvio Guagnini, Posfazione di Marzio Pieri, Lavis (TN), la Finestra Editrice, 2010.
- BERRA CLAUDIA (a cura di), *La figura e l'opera di Francesco Saverio Quadrio (1695-1756)*, Ponte in Valtellina, Edizioni Biblioteca Comunale "Liberio Della Briotta", 2010.
- BERTAGNA FEDERICA, *La stampa italiana in Argentina*, Roma, Donzelli, 2009.
- BERTETTO PAOLO (a cura di), *Analisi e decostruzione del film*, Roma, Bulzoni, 2007.
- BIONDI FRANCO, *Vita emigrata (racconti)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2007.
- BISCARDI LUIGI (a cura di), *Il Molise nel Decennio Francese (1806-1815)*, Campobasso, Associazione Culturale "Vincenzo Cuoco", 2009.
- BORDONARO TOMMASO, *La spartenza*, prefazione di N. Ginzburg, glossario di G. Folena, a cura di S. Lombino con un saggio critico di N. Grato, Palermo, Edizioni Off, 2007.

- BORGESSE GIUSEPPE ANTONIO, *Autunno in Costantinopoli*, Pagine di Atlante con 16 vecchie stampe, a cura di Ambra Meda, Roma, Carocci, 2009.
- BOTTALICO MICHELE, *Milestones. I classici della creatività chicana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2008.
- BRACCESI LORENZO, *Archeologia e propaganda letteraria. Le statue della Vittoria*, estr. da «Studi storici», n. 4, 2009, pp.1055-1064.
- BRUNALE ARNALDO, *Vocabolario ragionato del dialetto di Campobasso*, Nuova edizione, ampliata, corretta e aggiornata con trascrizione IPA, Prefazione di Ugo Vignuzzi, Campobasso, Euro Nocera Editor, 2009.
- BUBBA ANGELA, *La casa* (romanzo), Roma, Elliot Edizioni, 2009.
- CAMPANINI MICHELE, *La traversata. Racconto e rappresentazione del viaggio di emigrazione oltreoceano. Storie, memorie, voci*, Prefazione di Sebastiano Martelli, Lucca, Fondazione Paolo Cresci per la storia dell'emigrazione italiana, 2010.
- CAPPELLINI KATIA, GERI LORENZO (a cura di), *Il mito nel testo. Gli antichi e la Bibbia nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2007.
- CAPUTO VINCENZO, *La «bella maniera di scrivere vita». Biografie di uomini d'arme e di stato nel secondo Cinquecento*, Napoli, ESI, 2009.
- CASELLA MARIO, *Anticlericali in Italia 1944-1947*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- CASTELLANO MARIA LAURA, *Il paese vecchio e il paese nuovo. Storia di Roscigno e dei suoi trasferimenti*, Napoli, Giannini Editore, 2008.
- CASTELLI ANTONIO, *Opere*, a cura di Giuseppe Saja, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 2008.
- CASTORI LOREDANA, *I troni in polvere. Salfi tra Alfieri e Monti: la tragica allegoria della storia*, Salerno, Edisud, 2009.
- CATALANO ETTORE (a cura di), *Letteratura del Novecento in Puglia 1970-2008*, Bari, Progedit, 2009.
- CAVALLO PIETRO, *Viva l'Italia. Storia, cinema e identità nazionale (1932-1962)*, Napoli, Liguori, 2009.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Le immagini al potere. Cinema e Sessantotto*, Bari, Progedit, 2008.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Lo scarpone e il turbante indiano. Su Volponi e altre occasioni di letteratura e cinema*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, 2009.
- CAVALLUZZI RAFFAELE, *Le forme del governo. Savonarola, Machiavelli, Guicciardini e una nota su «Cristianesimo felice»*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.
- CHECCHI EMILIO, *Cristoforo Colombo*, a cura di Pina Basile, Sarno, Tipografia Buonaiuto, 2009.
- CILIBRIZZI SAVERIO, *I Grandi lucani nella storia della Nuova Italia*, a cura di S. G. Bonsera, Potenza, Circolo Culturale Silvio Spaventa Filippi, 2008.
- CIOCCHETTI MARCELLO, *Prima di diventare datteri. Giacomo Debenedetti a Roma (1944-1945)*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2006.
- COMINALE PASQUALE, *InAmerica. Le lettere degli emigrati di Sessa Aurunca ai loro familiari (1917-1941)*, Napoli, Loffredo, 2009.

- COMPAGNONE LUIGI, *La famiglia De Gregorio. Tragicomiche napoletane*, a cura di Raffaele Messina, Napoli, Guida, 2009.
- CONTE CARMEN E WANDA, *Voci di un mondo che cambia. Racconti*, Campobasso, Euro Nocera Editor, 2009.
- CORFIATI CLAUDIA, DE NICHILLO MAURO (a cura di), *Biblioteche nel Regno fra Tre e Cinquecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.
- CUOCO VINCENZO, *Scritti politico-giuridici*, a cura di Nunzia Di Maso, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- DAINOTTI FABIO (a cura di), *Il pensiero poetante*, 3, *Enigma*, Torino, Genesi Editrice, 2010.
- D'ALESSIO VINCENZO, *Profili critici*, Presentazione di Alessandro Ramberti, Postfazione di Massimo Sannelli, Rimini, Fara Editore, 2010.
- DANELON FABIO, *Il gioco delle parti. Narrazioni letterarie matrimoniali nel primo Novecento italiano*, Venezia, Marsilio, 2010.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *La fiaccola sotto il moggio*, edizione critica a cura di Maria Teresa Imbriani, Edizione Nazionale delle Opere di Gabriele D'Annunzio, Il Vittoriale degli Italiani, 2009.
- D'ANNUNZIO GABRIELE, *Il Martirio di San Sebastiano*, Introduzione e note di Rossella Palmieri, Bari, Palomar, 2010.
- D'ANNUNZIO G., BOGGIANI G., HÉRELLE G., SCARFOGLIO E., *La crociera della «Fantasia». Diari del viaggio in Grecia e Italia meridionale (1895)*, a cura di Maria Cimini, Venezia, Marsilio, 2010.
- DE BIASE OTTAVIANO, *Notti di veglia in guerra fredda*, Udine, Kappa Vu Sas, 2010.
- DE BOIER JEAN-BAPTISTE MARQUIS D'ANGERS, *L'amicizia*, a cura di Enzo Cocco, Rapallo, Il ramo, 2010.
- DE BOIER JEAN-BAPTISTE MARQUIS D'ANGERS, *La vita felice*, a cura di Enzo Cocco, Rapallo, Il ramo, 2010.
- DEL BALZO CARLO, *Le ostriche. Romanzo parlamentare*, a cura di Paola Villani, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2008.
- DELLA BADIA S., PUTIGNANO A., VILLANI P., *Napoli, città d'autore. Un racconto letterario da Boccaccio a Saviano*, opera diretta da Raffaele Giglio, vol. II, Villaricca (Na), Edizioni Cento Autori, 2010.
- DELLA MONICA UGO, *Nascita e morte di una città liberale. Salerno dall'Unità alla Repubblica*, Salerno, Plectica, 2009.
- DELLI PRISCOLI ROBERTA, *Di Gessner felice alunno. Aurelio De' Giorgi Bertola e la letteratura di lingua tedesca in Italia*, Salerno, Edisud, 2009.
- DE NUNZIO SCHIRALDI WANDA, *Occasioni letterarie. Studi otto-novecenteschi*, Bari, Palomar, 2010.
- DE ROSA ORNELLA, *Margherita De Santis. Storia di una sindacalista nella Napoli del Novecento*, Prefazione di Giuseppe Acocella, Roma, Agrilavoro Edizioni, 2009.
- DI BRAZZÀ FABIANA, *Notizie di manoscritti. Pietro Verri e i suoi rapporti con Niccolò Gabrielli*, estr. da «Lettere italiane», n. 3, 2007, pp. 381-397.

- DI BRAZZÀ FABIANA, *La corrispondenza epistolare tra Melchiorre Cesarotti e Lavinia Florio Dragoni*, estr. da «Studi Veneziani», n. s., LV, 2008, pp. 391-478.
- DI FOLCO PHILIPPE, *My Love Supreme*, Campagna, Associazione Giordano Bruno, 2009.
- DI GIACOMO SALVATORE, *Canzone*, edizione critica a cura di Toni Iermano, Atripalda, Mephite, 2009.
- DI IORIO ANTONINO, *La tavola osca e la testa in bronzo di un personaggio virile ... da dove?*, Roma, Grafikarte, 2010.
- DI IORIO ANTONINO, *Un'inedita platea del 1773 della Badìa benedettina di San Vincenzo al Volturno*, Piedimonte Matese, Associazione Storica del Medio Volturno, 2010.
- DI LIETO CARLO, *Francesco Gaeta. La morte, la voluttà e "i beffardi spiriti"*, Napoli, Guida, 2010.
- DI MAILLO PAOLA, *Demografia e famiglia in alta Capitanata nel XVIII secolo*, Campobasso, Euro Nocera Editor, 2008.
- DIVANO DIEGO, *Alle origini della «Fiera letteraria» (1925-1926). Un progetto editoriale tra cultura e politica*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.
- «EL HILO DE LA FABULA», Revista annual del Centro de Estudios Comparados, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Litoral-Santa Fè-Repubblica Argentina, Año 7, 2008/2009.
- «ESPERIENZE LETTERARIE», 3, 2009 [n. s. dedicato a Mario Scotti].
- FERRONI GIULIO, *La passione predominante*, Napoli, Liguori, 2009.
- FIorentino GIULIANA, *Perché la grammatica? La didattica dell'italiano tra scuola e università*, Roma, Carocci, 2009.
- FOCCHI ISA, MARIELLA, SILVANA E GIANNI, *Ricordi... Giuseppe Folchi (1911-1962)*, Campobasso, Euro Nocera Editor, 2009.
- FONTANELLA LUIGI, *Controfigura* (romanzo), Venezia, Marsilio, 2009.
- FRANZINA EMILIO, *Vicenza di Salò (e dintorni). Storia, memoria e politica fra RSI e dopoguerra*, Vicenza, Agorà Factory, 2008.
- FRANZINA EMILIO, *L'America gringa. Storie italiane di immigrazione tra Argentina e Brasile*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008.
- FRANZINA EMILIO, *La parentesi. Società, popolazioni e Resistenza in Veneto (1943-1945)*, Verona, Cierre edizioni, Istituto Veronese per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, 2009.
- FUSCANO IOAN BERARDINO, *Stanze sopra la bellezza di Napoli*, a cura di Cristiana Anna Addesso, Napoli, ESI, 2007.
- GATTO ALFONSO, *Scritti di architettura*, a cura di Giuseppe Lupo, Toirino, Aragno, 2010.
- GENOVESI ANTONIO, *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*, a cura di Nicola D'Antuono, Bologna, Millennium, 2010.
- GERI LORENZO (a cura di), *Testimoni della Rinascita*, Roma, Bulzoni, 2008.
- GIAMMARCO MARILENA, SORELLA ANTONIO (a cura di), *Atti del IV Congresso Internazionale della Cultura Adriatica* (Pescara, 4-7 settembre 2007), «Adriatico/Jadron», 2, 2007.

- GIAMMARCO MARILENA, *Il «Verbo del mare». L'Adriatico nella letteratura*, I, *Antichi prodromi, riletture moderne*, Bari, Palomar, 2009.
- GIAQUINTO LICIA, *La ianara*, Milano, Adelphi, 2010.
- GIOIELLI MAURO, *Fiabe popolari. Zampogne e zampognari*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2009.
- GNISCI ARMANDO, *Mondializzare la mente. Via della Decolonizzazione europea n. 3*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2006.
- GNISCI ARMANDO, MOLL NORA (a cura di), *Studi europei e mediterranei*, Roma, Bulzoni, 2008.
- GOLISCH STEFANIE, *Luoghi incerti*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2010.
- «GRADIVA», n. 35-36, Spring-Fall 2009.
- «GRADIVA», n. 37-38, Spring-Fall 2010.
- GRIMALDI EMMA, *Il canto XXX del Purgatorio*, estr. da *Gli ultimi canti del Purgatorio*, a cura di Fabio Dainotti, Roma, Bulzoni, 2010.
- GUAGLIANO ELIANA (a cura di), *Incontri e disincontri tra Europa e America*, Atti del III Congresso Internazionale di Americanistica (Salerno, 14-15 maggio/10-12 dicembre 2008), Salerno, Oèdipus, 2009.
- GUAGNINI ELVIO, *Una città d'autore. Trieste attraverso gli scrittori*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.
- GUAGNINI ELVIO, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena Edizioni, 2010.
- IERMANO TONI, *Le scritture della modernità. De Sanctis, Di Giacomo, Dorso*, Napoli, Liguori, 2007.
- IERMANO TONI, *Geografie e storie del Novecento letterario. Profili critici e proposte di lettura*, Atripalda, Mephite, 2009.
- IERMANO TONI, *Le ambiguità del moderno. Identità e scritture nell'Italia fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 2009.
- INTRA GIOVANNI BATTISTA, *Lio o la fanciulla ebrea*, a cura di Stefano Segatori, Bologna, Edizioni Millennium, 2009.
- «ITALICA», vol. 86, n. 4, Winter 2009.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», edited by Luigi Bonaffini, vol. IV, n. 2, Fall 2009.
- «JOURNAL OF ITALIAN TRANSLATION», edited by Luigi Bonaffini, vol. V, n. 1, Spring 2010.
- KAMBOURELI SMARO, *In seconda persona*, a cura di Eleonora Rao, Bari, Palomar, 2007.
- LAJOLO DAVIDE, *Conversazione in una stanza chiusa con Leonardo Sciascia*, a cura di Fabio Pierangeli, Roma, Edilet, 2009.
- LASERRA ANNAMARIA (dir.), *Album Belgique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.
- «LEUKANIKÀ», rivista lucana di varia cultura, n. 3, 2009 [Premio letterario Basilicata, XXXVIII edizione, a cura di A. M. Salvatore e L. Santarsiero].
- LEVI CARLO, *Versi*, a cura di Silvana Ghiazza, Bari, WIP Edizioni-Fondazione CARICA, 2009.
- «L'IMMAGINAZIONE», 251, dicembre 2009.
- «L'IMMAGINAZIONE», 252, gennaio-febbraio 2010.

- «L'IMMAGINAZIONE», 253, marzo 2010.
- «L'IMMAGINAZIONE», giugno 2010.
- LORENZONI GIULIO, *Memorie di un emigrante italiano*, a cura di Emilio Franzina, Roma, Viella, 2008.
- «LO STATO DELLE COSE, PENSIERO CRITICO E SCRITTURE», 2 (18), 2009.
- LUCREZI BRUNO, *Dante maestro*, Marina di Minturno, Caramanica Editore, 2008.
- «LYCEUM», n. 39, maggio 2010.
- MAFFIA DANTE, *Milano non esiste* (romanzo), Matelica, Hacca, 2009.
- MAGHERINI SIMONE (a cura di), *Tradizione e modernità. Archetipi digitali e strumenti di ricerca*, Atti del Convegno di studi (Firenze, 27-28 ottobre 2006), presentazione di Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.
- MAGNANI ILARIA (a cura di), *Il ricordo e l'immagine. Vecchia e nuova identità italiana in Argentina*, Santa Maria Capua Vetere, Edizioni Spartaco, 2007.
- MALATO ENRICO, *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante. Il progetto editoriale. Il Centro Pio Rajna per Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2009.
- «MARE NOSTRUM», direttore Giuseppe Rando, n. s., n. 1, 2008 [Falzea Editore, Reggio Calabria].
- MARTELLINI LUIGI (a cura di), *Terre lontane e Diari inediti di Silvio Zavatti*, presentazione di Francesco Surdich, Viterbo, Sette Città, 2010.
- MASOERO MARIAROSA, «Un nuovo astro che sorge». *Giudizi 'a caldo' sulla «Via del rifugio»*, Firenze, Olschki, 2007.
- MELE RINO, *Costruzione della rima*, Salerno, Plectica, 2010.
- MELE RINO, *Agonia e apoteosi di Antigone interrata* (teatro), Salerno, Plectica, 2010.
- MELIS ROSSANA, *Un incontro all'Antella: Matilde Serao e Emilia Toscanelli Peruzzi*, estr. da *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, a cura di A. Nesi e N. Maraschio, Pisa, Pacini Editore, 2008, pp. 229-237.
- MELIS ROSSANA, *Tra filologia e opera d'arte: il «Manuale di letteratura italiana» di Francesco Torraca (1886-'87; 1910)*, estr. da *Il canone letterario nella scuola dell'Ottocento. Antologie e manuali di letteratura italiana*, Bologna, CLUEB, 2009.
- MELIS ROSSANA, *Patria e mondo nelle lettere di Paola Drigo a Bernard Berenson*, estr. da *Paola Drigo settant'anni dopo*, a cura di Beatrice Bartolomeo e Patrizia Zambon, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, pp. 157-196.
- MESSINA RAFFAELE, *Il continuo e il discreto nella scrittura di Pirandello. Una lettura narratologica della predisposizione scenica delle «Novelle per un anno»*, Napoli, Loffredo, 2009.
- MERISI MASSIMILIANO, «Come quei che va di notte...». *L'esegesi dantesca di Rocco Montano tra filo-logia e radicalità*, Società Dante Alighieri, Comitato di Pordenone, 2008.
- MOLL NORA, *Ulisse tra due mari. Riscritture novecentesche dell'Odissea nel mediterraneo dei Caraibi*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2006.
- MOTTA ANTONIO (a cura di), *Serena Vitale. Viaggi, saggi*, in «Il Giannone», n. 15-16, gennaio-dicembre 2010.

- MOTTA UMBERTO, *Il principe di Castiglione*, estr. da «Humanistica. An International Journal of Early Renaissance Studies», IV, 1, 2009, pp. 19-32.
- «OLTREOCEANO», n. 2, 2008 [AA.VV., *Scrittura migrante. Parole e donne nelle letterature d'Oltreoceano*, a cura di S. Serafin].
- NAPOLI ADRIANO, *Memoria dell'albero capovolto* (poesie), Introduzione di Sauro Damiani, Milano, Lampi di stampa, 2010.
- NATALI GIULIA, STOPPELLI PASQUALE (a cura di), *Studi di letteratura italiana. In memoria di Achille Tartaro*, Roma, Bulzoni, 2009.
- NONNI LUCIA, *Al lucor della luna. Storie di donne dell' '800*, Prefazione di Margherita Hack, Pesaro, Metauro Edizioni, 2009.
- «OGGI E DOMANI», n. 1 (nuova serie), 2010.
- OLIVA GIANNI, MENNA MIRKO (a cura di), *I Rossetti e l'Italia*, Lanciano, Rocco Carabba, 2010.
- ONESTI POMPEO, *Figli del Sud* (romanzo), Milano, Mursia, 2009.
- ONUFRIO ENRICO, *Scritti letterari e saggi di varia umanità*, Introduzione, testo e note a cura di Giuseppe Rando, Messina, Edizioni Antonino Sfameni, 2008.
- PALUMBO MATTEO, *Foscolo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- PAPINI M. C., FIORETTI D., SPIGNOLI T. (a cura di), *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- PASQUINI EMILIO, RODA VITTORIO, *Carducci nel suo e nel nostro tempo*, Bologna, Bononia University Press, 2009.
- PAVESE CESARE, *Il quaderno del confino*, a cura di Mariarosa Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- PAVESE CESARE, POGGIOLI RENATO, «A meeting of munds». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Introduzione di Roberto Ludovico, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- PECCHINEDDA GIANFRANCO, *L'ombra più lunga. Tre racconti sul padre*, Napoli, Colonnese, 2009.
- PELLECCHIA RAFFAELE, *Con le parole/oltre le parole. Saggi di letteratura contemporanea*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007.
- PELLINI PIERLUIGI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010.
- PELIZZARI MARIA ROSARIA, *Il corpo e il suo doppio. Storia e cultura*, Università degli Studi di Salerno, Soveria Mannelli, Rubbettino editore, 2010.
- «PERIFERIA», gennaio-aprile 2009.
- PERILLI PLINIO, «Come l'ombra di una nuvola sull'acqua». *Per Antonio Spagnuolo frantumato ed affranto di luce*, Napoli, Edizioni Kairós, 2007.
- PERRONE CAPANO LUCIA (a cura di), *Il testo oltre i confini. Passaggi, scambi, migrazioni*, Bari, Palomar, 2009.
- PETRILLO ANTONELLO, *Topografie sociali. Territorio popolazione e rifiuti: il caso della Campania*, Avellino, Elio Sellino Editore, 2008.

- PINELLI ANTONIO, DE FILIPPIS CARMELINA, *Ho ricevuto la tua... Lettere di emigrati da Roccamandolfi*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2009.
- PISCOPO UGO, *Andate e ritorni* (poesie), Varsavia, Heliodor, 2008.
- PONTIGGIA GIANCARLO, *Selve letterarie*, Bergamo, Moretti & Vitali Editori, 2006.
- PROTASI MARIA ROSA, *I fanciulli nell'emigrazione italiana. Una storia minore (1861-1920)*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2010.
- PUOTI BASILIO, *Le lettere nell'Archivio del Museo di San Martino a Napoli (1835-1847)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.
- «QUADERNI DI SCIENZA E SCIENZIATI MOLISANI», IV, n. 7, settembre 2009.
- RABBONI RENZO (a cura di), *I Mantovani al Nuovo Mondo. Studi e memorie*, in «Postuma», n. 20/3, 2009.
- RANDO GIUSEPPE, *Alfieri europeo: le «sacrosante» leggi. Scritti politici e morali. Tragedie. Commedie*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007.
- RAUTY RAFFAELE (edited and with a foreward), *Youth, Control, Citizenship social reproduction. Lessons and debates in the University of Salerno*, Università degli Studi di Salerno, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- RAUTY RAFFAELE, *Il rito sacrificale: lavoro sicurezza mortalità (nel Sud)*, postfazione di Roberto Ziccardi, Calimera (Lecce), Edizioni Kurumuny, 2009.
- RICCHI RENZO, *La fiaccola* (racconti), con un saggio critico di Roberto Salsano, Lanciano, Carabba, 2009.
- RITROVATO SALVATORE, MARCHI DONATELLA (a cura di), *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2007.
- RIZZANTE MASSIMO, GUBERT CARLA (a cura di), *La scoperta della poesia*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2008.
- ROMEI GIOVANNA, *Teoria testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, a cura di Giorgio Patrizi e Luisa Tinti, Roma, Bulzoni, 2001.
- RUGGIERO NUNZIO, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Settecento*, Napoli, Guida, 2009.
- SABBATINO PASQUALE (a cura di), *Giornate di studio dedicate ad Antonio Palermo*, Napoli, ESI, 2009.
- SALSANO ROBERTO, *Poetica drammaturgica primosettecentesca in Simone Maria Poggi*, Roma, Bulzoni, 2009.
- SALSANO ROBERTO, *Scrittori critici*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2009.
- SANTOLI CARLO (a cura di), *Gabriele D'Annunzio. Letteratura e modernità*, «Sine-stesie», VI-VII, 2008-2009.
- SAVORGNAN DI BRAZZÀ FABIANA, «Laudatio» per il professor Carlo Sgorlon, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», VII, 2008.
- SAVORGNAN DI BRAZZÀ GIACOMO, *Giornale di viaggio (1 gennaio 1883-31 dicembre 1885)*, a cura di E. Mori e F. Savorgnan Di Brazzà, Firenze, Olschki, 2008.
- SCOTTI DOUGLAS VITTORIO (a cura di), *Ancora sugli Italiani in Spagna durante la*

- Guerra de la Independencia*, Atti della Giornata internazionale di studio (Milano, 24 gennaio 2008), in «Il Risorgimento», n. 1-2, 2008.
- SCOTTI DOUGLAS VITTORIO (a cura di), *Dal Molise alla Catalogna. Gabriele Pepe e le sue esperienze nella «Guerra del Francès». Testi inediti e lettere*, Provincia di Campobasso, Biblioteca Provinciale “P. Albino”, 2009.
- SENSI CLAUDIO (a cura di), *Maître et Passeur. Per Marziano Guglielminetti dagli amici di Francia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2008.
- SERAFIN SILVANA, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d’iniziazione al femminile nel Cono Sur*, Venezia, Mazzanti, 2006.
- «SOGLIE», Rivista quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria, LI, n. 1, aprile 2009.
- SPAGNUOLO ANTONIO, *Fratture da comporre* (poesie), Napoli, Edizioni Kairós, 2009.
- SPILA CRISTIANO (a cura di), *Voci da dentro. Itinerari della reclusione nella letteratura italiana*, Roma, Bulzoni, 2008.
- STASI BEATRICE, *Svevo*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- SVEVO ITALO, *La coscienza di Zeno*, a cura di Beatrice Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008.
- SVEVO ITALO, *La coscienza di Zeno*, Introduzione e cura di Luigi Martellini, Roma, Carocci, 2010.
- TASSO BERNARDO, *Lettere-Secondo volume* (ristampa anastatica dell’ed. Giolito, 1560), a cura di Adriana Chemello, Bologna, Forni, 2002.
- TATEO FRANCESCO, *Modernità dell’Umanesimo*, Salerno-Stony Brook (NY), Edisud-Forum Italicum Publishing, 2010.
- «TESTI E LINGUAGGI», Rivista del Dipartimento di Studi linguistici e letterari, Università degli Studi di Salerno, 3/2009.
- TOMMASEO NICCOLÒ, *Gli articoli del «Giornale sulle Scienze e Lettere delle Provincie Venete» (1823-1824)*, a cura di A. Cotugno, D. Ellero, T. Ikonomou, F. Malagnini, A. Rinaldin, L. Tremonti, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2007.
- TRAINA GIUSEPPE, NUNZIO ZAGO (a cura di), *Carceri vere e d’invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2009.
- TRAINA GIUSEPPE (a cura di), *Novelle della Roma bizantina tratte da «Cronaca Bizantina» (1881-1885)*, Cuneo, Nerosubianco edizioni, 2010.
- VILLA ANGELA IDA, *Il crepuscolarismo. Ideologia, poetica, bibliografia*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2008.
- VILLANI PAQUALE, *Rievocare il passato. Un fidanzamento ritrovato (1905-1920)*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- VITTI ANTONIO, *I film di Gianni Amelio*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2009.
- ZAYRA GIULIANA (a cura di), *Falqui e il Novecento*, Roma, Quaderni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2009.

Ha collaborato alla catalogazione del materiale bibliografico ANTONIO ELEFANTE.

Pompeo Onesti

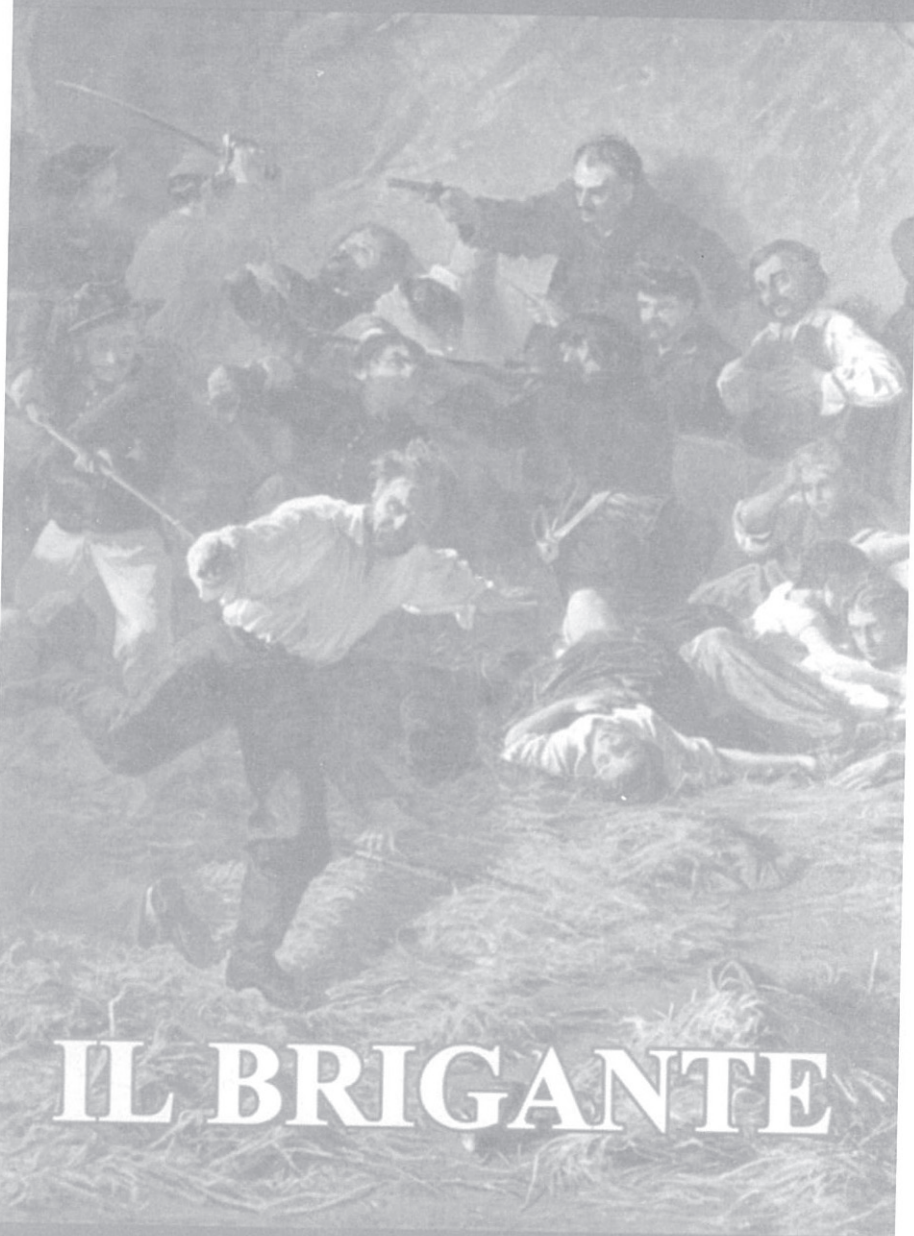
FIGLI DEL SUD

Romanzo



MURSIA

POMPEO ONESTI



IL BRIGANTE

controcorrente

POMPEO ONESTI

IL KAMIKAZE

AMORE E GUERRIGLIA
IN PALESTINA

controcorrente

Finito di stampare nel mese di dicembre 2010
presso la Tipolitografia Buonaiuto - Sarno