

**LA RASSEGNA  
DELLA  
LETTERATURA ITALIANA**

**LA RASSEGNA  
DELLA  
LETTERATURA ITALIANA**

---

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato 50 – 50136 Firenze; e-mail: [periodici@lelettere.it](mailto:periodici@lelettere.it)

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

e-mail: [amministrazione@editorialefirenze.it](mailto:amministrazione@editorialefirenze.it)

[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

Tel. 055 645103

e-mail: [abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it](mailto:abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it)

Abbonamenti 2018

PRIVATI:

SOLO CARTA: Italia € 165,00 - Estero € 205,00

CARTA + WEB: Italia € 205,00 - Estero € 245,00

ISTITUZIONI:

SOLO CARTA: Italia € 195,00 - Estero € 235,00

CARTA + WEB: Italia € 235,00 - Estero € 275,00

FASCICOLO SINGOLO: Italia € 100,00 - Estero € 120,00

*Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.*

*Scritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958*

Stampato nel mese di luglio 2018 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

---

## SOMMARIO

---

### Saggi

- PIETRO GIULIO RIGA, *L'«onesto diletto» della poesia. Note sulla cultura letteraria di Sforza Pallavicino* ..... 5
- FABIANA SAVORGNAN CERGNEU DI BRAZZÀ, «*Lecture, libri da stampare... affari domestici*» nel carteggio Muratori-Vallisneri ..... 19

### Note

- CHRISTIAN RIVOLETTI, *L'entrelacement a effetto drammatico: un esempio nell'Orlando Furioso* ..... 30
- FRANCESCA CIALDINI, *Gli Avvertimenti di Lionardo Salviati tra filologia, letteratura e grammatica* ..... 36

### Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 47 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 62 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 79 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 90 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 117 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 143 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 172 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 189 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 213 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 223 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 242 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi e Joël F. Vaucher-de-la-Croix, pag. 266



in Germania e in Svezia. In *Totality and Destruction in Contemporary German Culture: Playing on Fascism in the Total Art of Serdar Somuncu* ARINA ROTARU considera la figura di un attore e di un regista tedesco di origini turche, Serdar Somuncu, che ha avuto il coraggio di avventurarsi negli innumerevoli tabù della storia del nazionalsocialismo per infrangerli, e per tale ragione viene attualmente perseguitato dai neo-nazisti. MARIA STOPFNER invece, in *“Seit heut früh wird zurückgeschrieben”*. *Intertextuality and Interdiscursivity in Political Comics of the Far and Extreme Right*, offre una stimolante analisi delle dinamiche neo-fasciste che, attraverso la giovane ala del partito nazionalista tedesco, cercano di sabotare la realtà democratica odierna e di trasmettere tali ideologie al pubblico giovane attraverso i fumetti politici. Infine, in *YouTube Fascism – Visual Activism of the Extreme Right*, MATIAS EKMAN presenta una serie di osservazioni pionieristiche sull’attivismo online dei neo-fascisti in Svezia.

L’ultima parte di *TotArt (Comparative Reflections on Totalitarian Worldviews)* è formata da tre saggi che riflettono sulle forme contemporanee del fascismo e del totalitarismo, ideologie ancora oggi espresse e perseguite con vari mezzi. Nel saggio intitolato *Totalitarian Trends Today* MARK EPSTEIN esamina il deferimento delle attuali istituzioni capitalistiche e la nascita di una nuova forma di totalitarismo caratterizzata dalla privazione dei diritti fondamentali, che si basa sulla distruzione completa del fondamento ideologico della teoria liberale della democrazia, attraverso una sorta di consenso informato. MATIAS EKMAN invece, in *Theories of Video Activism and Fascism*, osserva i procedimenti attraverso cui l’estrema destra si è appropriata dei media audio-visivi e le strategie utilizzate, solitamente associate ai gruppi liberali e progressisti e alle loro propagande democratiche. Infine, ANDREA RIGHI in *Deleuze’s and Guattari’s “Anti-Oedipus” as a Theory of Fascism* utilizza i testi di Deleuze e Guattari per aiutare il lettore a comprendere l’altra faccia del fascismo: non quella del mostro violento, aberrante, ma quella del seduttore che riesce a creare attorno a sé innumerevoli consensi, soggiogando in maniera ammalatrice le masse. Pertanto esistono due tipi di fascismo: uno “molare” che appunto è rappresentato dall’aspetto gerarchico, mostruoso, storico del

fascismo e uno “molecolare” che R. sostiene stia diventando predominante nella società attuale.

Appare dunque chiaro come tutti i venti contribuiti all’interno di questo eterogeneo volume riescano a tracciare con chiarezza molte delle possibili connessioni tra le arti visive e la cultura di massa nelle società totalitarie del passato e del presente. Le relazioni che intercorrono tra massa ed individuo, società civile e Stato sono sapientemente analizzate con una sorprendente ricchezza di prospettive, che traccia non solo un percorso storico del fascismo e delle sue manifestazioni culturali, ma che allo stesso tempo esamina dettagliatamente il modo e le forme in cui ancora oggi l’ombra del totalitarismo oscura la realtà democratica con mezzi e finalità sempre diversi e sempre nuovi, ma ugualmente dannosi per la libertà di una comunità. [Leonora Rimolo]

---

## DAL SECONDO NOVECENTO AI GIORNI NOSTRI

A CURA DI RAOUL BRUNI

LEONE D’AMBROSIO, *Museo. La poesia ceneriera di Libero De Libero*, Roma, Ensemble, 2016, pp. 122.

«Nell’idea di modernità per la lirica pura a cui Libero De Libero più tiene, *Museo* è un libretto di trentanove poesie inedite, scritte a china, prevalentemente tra il 1935 e il 1940, accostate senza un ordine preciso. Apre la raccolta una poesia del 1936: *Avvertimento*; a chiudere è una poesia datata “aprile 1943”: *Per G. che voleva una poesia dedicata a Isotta*. A metà libretto è collocata invece “la più vecchia poesia”: *Giunco*, data 1921, assieme a un gruppo di nove poesie numerate e senza titolo, “gruppo scritto tra il ’30 e ’33, insieme ad altre smarrite”. Ma è lo stesso De Libero a piè

di pagina di copertina a precisare che ne è l'editore ("1935 - io editore") e che è a lui dedicato ("a me dedicato") e che "questa raccolta va riguardata come una *ceneriera* e non come un'ambiziosa opera. Cose nate morte, e cose unicamente alla memoria di certe giornate"» (p. 7).

Con questa parole D. introduce la sua ricognizione sulla figura e l'opera di Libero De Libero, condotta a partire da una breve raccolta inedita, coetanea delle primissime prove del poeta, risalenti alla seconda metà degli anni Trenta. Ci troviamo in una fase aurorale ma già consolidata, in cui la poesia deliberiana comincia ad avere circolazione e a cercare uno sviluppo nel complesso della coeva cultura nazionale ed europea.

*Museo. La poesia ceneriera di Libero De Libero* si compone di nove brevi e taglienti capitoli più alcuni apparati bibliografici essenziali aggiunti in coda. In essi l'autore ricostruisce per moduli i tratti salienti dell'esperienza del poeta, seguendone i casi biografici e rapportando ai testi ed alla segreta sorgente del "libretto" inedito che analizza in controllo, i motivi più profondi dell'opera, nello sforzo di riconsiderare e approfondire una collocazione frettolosamente etichettata come "ermetica".

Nel suo ritratto, D. non omette di considerare e riprodurre il metacommentario deliberiano, tornando alle letture critiche che già dall'esordio ne hanno accompagnato la comprensione. Nato a Fondi nel 1903 (non 1906 come a volte viene erroneamente riportato), terra simbolo dell'esilio e di un vagheggiato eterno ritorno, in cui tra l'altro aveva potuto conoscere pittori e registi come Domenico Purificato e Giuseppe De Santis, De Libero si trasferisce presto a Roma dove si inserirà nei circuiti intellettuali e artistici seguendo da vicino la nascita della "scuola romana" con articoli su Scipione e Mafai.

Come non mancarono di notare per tempo lettori eccezionali quali Ungaretti e Bo, la parabola dell'autore rappresenta fin dal suo primo manifestarsi un caso particolare. Quello che ci troviamo di fronte è una poesia fortemente connotata da tratti individuali, che pure si innestano su un filone generazionale volto alla ricerca di una originalità che guarda oltre i confini nazionali, trovando presto un moto di condivisioni con altre voci notevoli degli stessi anni: «Attraverso un linguaggio

autentico, De Libero si colloca, assieme a Leonardo Sinisgalli, Raffaele Carrieri e Alfonso Gatto, in quella compagine di poeti che vivono la propria gioventù occupata dal fascismo e poi dalla guerra, in una posizione "decentrata" rispetto alla storia "ufficiale" della poesia italiana del Novecento. Questi giovani poeti cercano, infatti, una propria autonomia rispetto alla linea "post-simbolista, orfica e neoclassica" motivo di un persistente isolamento» (pp. 23-24).

Argomento fondamentale sviluppato nel cuore della trattazione in capitoli come *Il viaggio oscuro* è l'interpretazione profonda di ciò che la poesia ha significato nell'esperienza del poeta e a contatto con le particolarità degli anni Trenta e Quaranta, fino agli esiti autoantologici de *Il libro del forestiero* (1945) e *Romanzo* (1965): «La poesia deliberiana negli anni di *Museo* si anima di una cupa luminosità interiore. Il linguaggio involuto e qualche volta criptico, la felicità che si muta in pena e il tempo che frana, sono la chiave di lettura di questa produzione poetica. [...] Certo è che il tono di uno stile aspro e la veemenza di metafore, fanno di De Libero, da questo momento in poi, un poeta fedele alla sua poetica, occupando, senza "sorpresa", come si è già detto, un posto ben distinto e determinato nel nostro panorama letterario» (p. 51).

Percorrendo la raccolta inedita *Museo* come una specie di *summa ante litteram* della tendenza deliberiana, D. collega il particolare di queste poche liriche al disegno generale di una poetica in dialogo con le più evolute tendenze liriche del tempo, aprendo prospettive esegetiche nuove e portando avanti il lavoro su un autore oggi trascurato. Altro snodo fondamentale per cui far passare l'interpretazione della sua opera è quello del rapporto con il luogo d'origine: «Se la matrice poetica deliberiana è considerata da molti critici più surrealista che ermetica, l'io-prerazionale del poeta non è un vuoto dell'inconscio in cui smarrirsi ma la terra natia. La Ciociaria che egli vive e sente da poeta, la natura che è l'essenza di questo paesaggio "soggettivato" e "oggettualizzato" [...]» (p. 77).

Ed è proprio questa identificazione fra la natura e un destino individuale vissuto come oscuro viaggio ad articolare il complesso linguaggio metaforico e analogico per cui il poeta è stato istintivamente accomunato alla poe-

sia chiusa degli ermetici fiorentini, «[...] per De Libero natura e solitudine diventano momento di comunione, di metamorfosi con lo spirito. Uno spirito tumultuoso o appena sillabato, quanto basta per il suo naufragio interiore» (p. 99). Influenzato da vive memorie leopardiane mediate dalla lezione ungarettiana, De Libero imbastisce un gioco infinito fra memoria e solitudine portando al presente l'aura di un sogno dimenticato, motivo per il quale fu definito da Gianfranco Contini come solo rappresentante di un vero e proprio surrealismo italiano. Ciononostante non c'è mai una fuga o un allontanamento dalla realtà: «Le poesie di *Museo* sono avvolte da un alone di sogno, il naufragio interiore non porterà mai alla felicità, alla tranquillità tanto anelata, come accade, invece, nelle fiabe dove il sogno è realtà e la realtà sogno» (p. 100). [Fabrizio Miliucci]

ALESSANDRO BALDACCI, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 165.

Dal 1981 ad oggi, cioè dalla pubblicazione di *Giorgio Caproni. Miti e poesia* di Antonio Iacopetta (Bonacci), Caproni è stato oggetto di numerose indagini monografiche che hanno affrontato le componenti linguistiche e stilistiche (Paolo Zublena, *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, 2013; *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, a c. di Davide Colussi e Paolo Zublena, Quodlibet 2014), metriche (Luca Zuliani, *Il tremito nel vetro*, CLEUP 2009), semantiche (*Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, a c. di Luigi Surdich e Stefano Verdino, «Nuova Corrente», 2012, 58, 47), filosofiche (Daniela Baroncini, *Caproni e la poesia del nulla*, Pacini 2002), musicali (*Giorgio Caproni e la musica*, a c. di Maria Luisa Eguez, Cinque Terre 2013; Lorenzo Peri, *Là dove non esiste paura*, SEF 2014), intertestuali (Marcello Neri, *Esodi del divino*, il Mulino 2014) e comparate (Elisa Donzelli, *Giorgio Caproni e gli altri*, Marsilio 2016 [cfr. la recensione che segue]) della sua opera in versi. Inoltre, la pubblicazione di carteggi (*Caproni-Luzi (1942-1989)*, a c. di Stefano Verdino, Scheiwiller 2004; *Betocchi-Caproni (1936-1986)*, a c. di Daniele Santero, Pacini 2007; *Caproni-De Robertis (1952-*

1963), a c. di Anna Marra, Bulzoni 2012), della *Bibliografia delle opere e della critica (1933-2012)* (a c. di Michela Baldini, Bibliografia e Informazione 2012), nonché della preziosissima edizione *Interviste e autocommenti* (a c. di Melissa Rota, FUP 2015), è indice dello stato positivo e particolarmente attivo degli studi caproniani. Mancano ancora dei commenti sistematici alle sue raccolte di poesia, come è accaduto, invece, a Montale (Oscar Mondadori) e Sereni (Fondazione Pietro Bembo), e ulteriori lavori sul *Caproni narratore* (Bulzoni 2009), ma il panorama critico e l'interesse nei confronti del poeta livornese sembrano suggerire indirettamente operazioni di questo tipo.

In una recensione a *Il "terzo libro" e altre cose* di Caproni (Einaudi 2016) uscita il 22 maggio 2016 sul Sole 24 Ore, Nicola Gardini scrive che «a chi di questo bravo poeta non ha ancora un'idea o solo impressioni vaghe [...], rinvio anche alla recente monografia di Alessandro Baldacci». Diviso in quattro capitoli, il libro Alessandro B., *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi* (Cesati 2016), è effettivamente una monografia introduttiva, che mira a offrire un quadro preciso della poesia di Caproni attraverso un'analisi della struttura delle sue raccolte in versi e attraverso un *close reading* dei suoi testi più significativi. B. alterna con perizia dati biografici e analisi testuali, ripercorrendo l'itinerario poetico caproniano nella sua totalità, facendo «risaltare non l'unicità o sublimità dell'io poetico, ma, per converso, [le] questioni fondamentali ed eterne, che scuotono e attraversano da sempre i destini dell'uomo (la giovinezza, gli affetti, la violenza, la giustizia, la morte, la paura, il dubbio, la fede, ecc.)» (p. 12). Inoltre, come si legge nella quarta di copertina del libro, «*L'allegoria della vita* [di] Giorgio Caproni [...] viene qui ripercorsa per intero, ponendo al centro della riflessione il peso decisivo che la Resistenza svolge nella vita e nell'opera dell'autore. B. predispone così il percorso di una scrittura della vocazione malinconica, dichiaratamente storica, che pur percorrendo i luoghi della morte e del negativo rimane sempre ancorata alla concreta esperienza del vivere e al desiderio di comunicare con il proprio lettore, investendo nella poesia nel secolo della sua progressiva marginalizzazione culturale e sociale, come strumento di verità ed etica».

Entrambe le citazioni avrebbero assunto un peso assai maggiore se inserite in un capi-



tolo introduttivo accanto, magari, a una breve presentazione della metodologia del lavoro e alle sue finalità. La struttura e le analisi testuali sembrano rivolte a un pubblico che si confronta per la prima volta sia con la poesia di Caproni, sia con i moduli della poesia del secondo Novecento; un'introduzione metodologica, allora, avrebbe certamente giovato e indubbiamente completato un libro pensato principalmente come 'testo introduttivo'. Inoltre, data la quantità (e la qualità) delle monografie caproniane – Luigi Surdich (1990), Adele Dei (1992), Biancamaria Frabotta (1993), Giuseppe Leonelli (1997) e Roberto Orlando (1998) –, questa mancanza, unita a una bibliografia fin troppo essenziale (stupisce, tra l'altro, l'assenza di un testo come *Là dove non esiste paura* di Lorenzo Peri (2014), il cui connubio tra critica letteraria e musicologia rappresenta un punto di riferimento fondamentale per ogni discussione sull'argomento – centrale, in Caproni –, indebolisce in parte l'impianto strutturale del libro e le sue potenzialità negli studi dedicati a Caproni. D'altra parte, lo studio dei testi e della biografia del poeta, che sono accompagnati da citazioni tratte da carteggi, interviste e autocommenti di recente pubblicazione, offre una visione particolarmente aggiornata (ed efficace) dell'opera di Caproni, che, se rapportata alla meticolosità delle analisi testuali e alla ricostruzione delle vicende compositive di ogni raccolta, rendono il libro di B. un volume introduttivo particolarmente solido. [Alberto Comparini]

ALBERTO COMPARINI, *La poetica dei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 224.

Con il suo studio, C. offre una radiografia di una delle opere più peculiari della produzione pavesiana e dell'intero secondo dopoguerra italiano, *Dialoghi con Leucò*, comparsa per i tipi di Einaudi, nella collana «Saggi», il 18 ottobre 1947. Il mito, «inteso [...] quale *medium* linguistico collettivo, un codice semiotico capace di connettere il magma indistinto e primordiale dell'età primitiva al caos esistenziale della modernità» (p. 23), è lo strumento usato da Pavese per superare il clima italiano «saturato di Realismo e di Idealismo»

(p. 24). Frutto degli interessi etnologici, psicologici e religiosi per cui si inaugurerà l'einaudiana «Collana Viola», il libro si pose agli occhi dei primi esegeti come un punto di domanda, lo stesso che risuona nella recensione di Muzio Mazzocchi: «Che succede a Pavese?». *La poetica dei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, rielaborazione della tesi di laurea magistrale discussa dall'autore presso l'Università di Genova nell'anno accademico 2012/2013, si compone di sei capitoli, preceduti da un'*Introduzione* e seguiti da *Indice dei nomi* e *Bibliografia*. Una *Nota al testo* rende puntuale descrizione delle prime sedi di uscita di sezioni o interi capitoli. Nella prima parte della sua trattazione, C. prende in analisi architettura e geo-storia dei *Dialoghi con Leucò*, soffermandosi sui concetti di paratesto e macrotesto per stabilire i cardini culturali di un lavoro che arriverà lentamente alla maturazione di una definita identità espressiva. Nel secondo capitolo, da Genette si passa a Gadamer, attraverso l'introduzione del concetto di *Wirkungsgeschichte*, la storia della ricezione e degli effetti di un testo, efficacemente sintetizzato da C. in una rassegna ragionata delle prime recensioni e letture (1947-1954) e delle interpretazioni più tarde, aggiornate al 2014. La questione è particolarmente sensibile per un testo, come quello pavesiano, destinato a scontrarsi con la dominante delle interpretazioni storicistiche.

Nel capitolo successivo, l'attenzione dell'autore si sposta sulla ricerca di letture, fonti e *auctores* che hanno contribuito alla nascita dei *Dialoghi*, ivi compresa una puntuale ricostruzione della carriera scolastica di Pavese, in base alla quale si determina la sua conoscenza della lingua e della cultura greca. È poi la volta del genere letterario del dialogo nella ripresa e attualizzazione pavesiana, alla ricerca di un indirizzo tragico fra simbolismo lirico e allegoria storica. La quinta parte è invece dedicata alla questione del modernismo dell'opera nello specifico del panorama italiano. Chiude il saggio un ambizioso capitolo in cui l'autore prova a «recuperare l'elemento che fonda il significato dei *Dialoghi*» (p. 183) attraverso la teoria girardiana del doppio mostruoso. Anziché informarsi sull'antitesi, la poetica pavesiana sarebbe basata su un tentativo di estensione e descrizione della realtà, stabilendo una paradossale continuità tra la sfera titanica, pre-olimpica, ancestrale e irra-

zionale con quanto ha significato la fondazione della civiltà e del razionalismo ellenico, base dell'ordine occidentale.

Secondo la versione ricostruita e avallata da C. – si può aggiungere – Pavese provrebbe con i suoi *Dialoghi* una via comprensiva dell'irrazionale (cosmico, storico) e della ricostruzione cui si assiste dopo la guerra in uno sforzo attualizzante che, in virtù dei riferimenti obbligati all'origine antropologica e culturale dell'occidente, dimostra un portato di grande profondità rappresentativa. Lo studio di C., animato da un forte *furor* interpretativo, affronta in maniera lucida il caso dei *Dialoghi* esponendo lo scritto a un intero campionario di lenti teorico-interpretative. *La poetica dei Dialoghi con Leucò*, recupera e potenzia il lavoro su un'opera che si pone come un oggetto ideale per una lettura poliprospectica, su cui esercitare la migliore teoria critica novecentesca. [Fabrizio Miliucci]

ROSANNA POZZI, *Mario Luzi lettore dei poeti italiani del Novecento*, Firenze, Cesati, 2017, pp. 367.

La poesia incarna lo splendore a fior di pelle di un organismo che, necessariamente, deve avere anche ossa, muscoli e nervi. È questa la direzione più solida su cui si stanno attestando gli studi riguardanti i migliori poeti della nostra tradizione novecentesca, ed in questo discorso ha parte integrante il recupero, l'esposizione sistematica ed il commento dei *corpora* critici stilati da poeti che furono anche lettori e letterati. Miniere di informazioni, autocommenti e appunti di lettura, questi "secondi mestieri" forniscono materiale utile per la ricostruzione di un sistema letterario fatto di contatti, frequentazioni, dialoghi a distanza, in vista di un ritorno più consapevole e informato allo splendore dei versi. È questo uno dei motivi che rende prezioso il volume *Mario Luzi lettore dei poeti italiani del Novecento*, oltre la chiarezza e il rigore con cui l'autrice ricostruisce ed espone, attraverso un percorso di letture critiche, un piccolo canone di autori su cui il poeta fiorentino, negli anni, è tornato a più riprese, lasciando una testimonianza documentata delle proprie letture e meditazioni.

Il primo dato da registrare riguarda il taglio che P. ha voluto imprimere al suo studio.

Luzi, infatti, non è stato solo un lettore dei poeti italiani novecenteschi. Al contrario, i confini della sua produzione saggistica e giornalistica si spingono molto oltre, comprendendo, come ricapitola l'autrice nella sua *Premessa*, «una ricchissima attività di recensore d'arte contemporanea e antica» (p. 17), un'altrettanto ricca e interessante produzione dedicata al cinema, una ricezione sistematica della letteratura sudamericana, una variegata attività inerente tutto l'arco della tradizione italiana dalle origini e un gran numero di saggi dedicati alla letteratura francese. Un materiale vastissimo e articolato, disperso sulle pagine dei giornali o raccolto in volume, che renderebbe impossibile ogni tentativo di sistemazione completa. Pertanto, pur tenendo d'occhio le varie regioni di uno scrittoio così attrezzato e vasto, nella costruzione della sua indagine P. ha preferito seguire una linea rossa, lo sviluppo poetico italiano nel secolo XX.

Dopo una breve testimonianza di Franco Musarra, dal titolo «*Luzi ci aveva toccato moltissimo*», il saggio si compone di una *Premessa*, in cui sono inquadrati gli intenti dello studio, e dieci capitoli, tutti dedicati a uno o più autori oggetto delle attenzioni luziane. Fanno eccezione gli ultimi due, *La specificità della prosa critica di Luzi e Stile e lessico della prosa critica di Mario Luzi*, focalizzati su questioni teoriche e stilistiche. Chiudono il volume l'apparato bibliografico e l'*Indice dei nomi*. La mappa tracciata da P. segue un ordine cronologico, partendo da Leopardi, Pascoli e D'Annunzio, attraversando il "caso" Campana, fino ad arrivare ai contemporanei Caproni, Sereni, Gatto e Betocchi. Ancora, danno corpo alla trattazione le indagini su autori liguri come Sbarbaro e Vivaldi, ivi compresa una interessante "digressione genovese" in cui spicca una lettera che Luzi inviò a Fabrizio De André nel 1997 dopo aver ascoltato tutte le sue canzoni, la vicinanza a tre poeti religiosi come Rebora, Fallacara e Turolfo ed i capitoli dedicati al lettore di Ungaretti e Montale.

*Mario Luzi lettore dei poeti italiani del Novecento* si distingue per essere un preciso strumento, dal piglio quasi manualistico, utile per orientarsi facilmente nella rete che lega il poeta de *La barca* al secolo e all'ambiente in cui visse e operò. [Fabrizio Miliucci]

FRANCESCO VENTURI, *Genesi e storia della «trilogia» di Andrea Zanzotto*, Pisa, ETS, 2016, pp. 265.

«Obiettivo di questo libro», scrive Francesco Venturi, «è ricostruire la gestazione e la storia delle tre sillogi [*Il Galateo in Bosco, Fosfeni, Idioma*] e offrire una lettura critica innovativa delle raccolte sulla base di una messe straordinariamente ricca di dati inediti» (p. 15). Il volume dell'A. ha una impostazione fortemente ed evidentemente filologica (la *critique génétique*), che trova e riconosce nel «dossier genetico» (p. 16) di ogni testo la chiave di lettura della poesia di Zanzotto. L'A. non prende in considerazione solo la trilogia, ma anche testi anteriori al 1975: «per districare la storia della “trilogia” è infatti necessario risalire a ritroso sino alla metà degli anni Sessanta, scandagliando anche le carte di raccolte precedenti» (p. 17). Si tratta, dunque, di un lavoro archivistico-filologico che l'A. ha affrontato con rigore per «ricostruire con dovizia di dati un *iter* creativo plurimo e cangiante e illuminare dall'interno il progetto finale della “trilogia”» (p. 32). Il capitolo introduttivo si chiude, non a caso, con una citazione tratta da *Critica genetica e studi sulle fonti* (1995) di Cesare Segre, che invita il lettore e il critico a usare con cautela i dati forniti dalla filologia d'autore e dalla critica genetica: «Ci sfuggono tutte le fasi mentali, che possono anche essere le più importanti. [...] Ciò non attenua comunque la potenzialità di una rivelazione dei materiali di un'opera, specie dopo che la loro successione sia stata precisata: ciò che di solito è possibile con buone probabilità di successo» (*Ritorno della critica*, Einaudi 2001, p. 114).

Similmente al piano compositivo di Zanzotto, che trova nella «fitta trama intertestuale» di e tra ogni raccolta la sua identità micro e macrotestuale, lungo i cinque capitoli del suo libro l'A. studia l'«interrelazione tra le carte di libri diversi e lontani» di Zanzotto per «far luce su alcuni importanti fenomeni, evidenti al massimo grado nelle ultime sillogi, *Sovrimpressioni* e *Conglomerati*, ma connotanti tutta la poesia zanzottiana» (p. 40). In questo senso, fondamentale rimane *Pasque*, l'ultimo libro di Zanzotto prima del *Galateo*, nel quale «sono rinvenibili alcuni dei testi più antichi della “trilogia”» (p. 41): *Vorrei saperlo, Verso il 25 aprile* e *A S. Gallo*, nonostante siano inclu-

si nel primo dei due indici autografi della raccolta, e dunque coinvolti «geneticamente con *Pasque*» (p. 43), saranno poi accolti in *Idioma*. A partire da questa lente autografa e memoriale, l'A. studia i rapporti intertestuali tra diverse poesie legate alla Resistenza e ai temi etico-civili della poetica di Zanzotto che si pongono alle soglie di *Fosfeni*, per poi focalizzarsi su *Laghi ghiacciati*, le cui diverse stesure e «agrovigliate vicende avantestuali» (p. 68) mostrano i legami genetici tra *Beltà* e *Fosfeni*, nonché «il fatto che l'esperienza di *Pasque* non sia del tutto esaurita ma si protragga nella scrittura di nuovi testi lasciando potenti tracce soprattutto in *Fosfeni*» (pp. 70-71).

La ricostruzione della cronologia di Zanzotto, infatti, permette all'A. di chiarire le «origini della “trilogia”»: i sonetti, il dialetto, il *logos erchómeons*» (pp. 75-138). Il secondo capitolo del libro è ricco di tavole che esemplificano attraverso date di composizione e posizione nelle rispettive raccolte, l'intreccio genetico delle liriche di *Fosfeni* e *Galateo* (pp. 76-77). A questa ricognizione segue un'analisi ipotestuale e testuale di poesie come *Sotto l'alta guida* e *Sono gli stessi*, i cui referenti filosofici sono, o meglio, potrebbero essere, Derrida (*Grammatologia*) e Heidegger (*Sentieri interrotti*). Il richiamo a entrambi i filosofi è giustificato sul piano testuale attraverso citazioni quasi letterali: «Il bosco del *Galateo* è pertanto heideggerianamente anche *Lichtung des Seins*, radura dell'essere, intreccio perpetuo di luminosità e oscurità, luogo da cui si dipartono» (p. 89).

Manca, tuttavia, un esame della biblioteca di Zanzotto, i cui numerosi testi filosofici avrebbero potuto ulteriormente suffragare (così come confutare) le tesi dell'A., oppure offrire nuovi spunti interpretativi della poetica zanzottiana. Alla capacità di individuare differenti fonti e ipotesi non segue una altrettanto contestualizzazione storica, nonché una dettagliata analisi testuale, per far convergere il pensiero filosofico alla poetica. In una nota (p. 89, n. 29), l'autore rimarca la fondatezza di una lettura antimetafisica di impronta heideggeriana della trilogia zanzottiana (studiata, ad esempio, da Bertini, Villalta, Cortellessa, Bordin), ma non entra in merito alla questione, sebbene più avanti nel corso del libro il nome di Heidegger (questa volta accanto a Hegel) riporti nel quinto capitolo, *Stratigrafia di «Idioma»* (pp. 185-232, pp. 187-192).

Ora, al di là della questione in sé (molto interessante, soprattutto se letta attraverso la filosofia metafisica di Luigi Stefanini, cioè colui che introdusse Zanzotto all'esistenzialismo a Padova, e il discrimine lacaniano), credo sia opportuno chiedersi quali siano i rapporti tra critica genetica e la storia delle idee, e fino a che punto la filologia sia in grado di offrire risposte agli interrogativi che la poesia ci pone ad ogni lettura.

Di grande spessore sono le parti dedicate al sonetto, al «supremo falso» che «torca la verità». Da *Beltà* in poi, attraverso un dialogo con Franco Fortini, che l'A. ricostruisce attraverso «l'epistolario custodito presso il Centro Studi Fortini di Siena» (p. 89), e una lettura dei fortiniani *Saggi italiani* (1974), e all'uso del dialetto, che a partire dal 1976 diventa un «nuovo elemento nell'officina poetica di Zanzotto» (p. 107), il libro di Venturi si rileva particolarmente efficace, sia a livello filologico, sia interpretativo. Il capitolo si chiude su alcune ipotesi di titoli, che diventeranno poi il punto di partenza per le successive analisi: «Stando alle datazioni appuntate sulle carte, entro il 1977 risultano già stese molteplici liriche, stilisticamente e tematicamente dissimili: almeno venti testi dell'imminente *Galateo*, oltre all'*Ipersonetto*; almeno diciassette del futuro *Fosfeni*; la serie *Mistierò* e altre numerose poesie vernacolari che confluiranno in *Idioma*» (p. 120). Lo studio delle carte zanzottiane «precisano un dato genetico fondamentale: il titolo di ciascuna raccolta è posteriore alla composizione della maggior parte delle liriche e viene sempre estrapolato da poesie particolarmente rivelatrici» (p. 122), mostrando così i prolegomena della tripartizione e della nascita della trilogia.

Nel quarto capitolo, *La costruzione del «Galateo» e di «Fosfeni»* (pp. 139-183), l'A. porta a compimento il proprio studio paratestuale (più adornano che genetizzano) intorno ai titoli delle opere di Zanzotto: se, infatti, «nei primi mesi del '78 [il titolo del *Galateo*] era dunque «vuoti di memoria», a indicare non più la parte di un libro ma la prima silloge di una «trilogia»» (p. 140), la «potente invenzione [*Galateo in Bosco*] distacca il poeta dagli altri piani, e le metafore cardinali del 'Galateo' e del 'Bosco' generano un fascio di opposizioni dialettiche (civiltà vs natura, storia vs barbarie), che stringono in una stretta rete i testi in elaborazione» (p. 144). Ulterio-

ri informazioni intorno alla genesi della raccolta sono date dalla pubblicazione di un inedito, *Non certo placido...*, le cui «redazioni precedenti si rinvergono tra le carte del *Galateo* e attestano l'originaria formazione della lirica come secondo tempo di (*Maestà*) (*Supremo*), poesia collocata nella sezione eponima del libro che precede *Ipersonetto*» (p. 163). Un esame testuale e intratestuale della poesia mostra anche come i «forti nessi intrattenuti con il *Galateo* non ne permettono una piena ripresa successiva, forse sentita da Zanzotto come difficoltosa al di fuori delle maglie strette del macrotesto e soltanto tentata, ma non realizzata, per la seconda stazione della «pseudo-trilogia», *Fosfeni*» (p. 166) – raccolta che l'A. analizza con precisione nei suoi rapporti con *Idioma* (pp. 167-175) e sul piano macrotestuale (pp. 175-183) attraverso un dettagliato esame delle carte conservate presso il Centro Manoscritti di Pavia.

L'ultimo capitolo è dedicato a *Idioma*, che, da una parte, «consegna il lato più umano e affabile» della trilogia, e ne «rispecchia l'assetto complessivo nella fluida tripartizione, che vede una distribuzione irregolare dei testi nelle tre sezioni (16+30+7), e soprattutto nella ripartizione simmetrica della sezione centrale in dialetto» (p. 186). Il capitolo, dunque, si muove sia lungo un piano sincronico, attraverso uno studio delle carte compositive (il primo e il secondo indice, pp. 210-225) e dei testi relativi a *Idioma*, sia diacronico, attraverso un esame degli ultimi testi della trilogia che conducono l'autore e il lettore verso *Me-teo* e *Sovrimpressioni*.

In conclusione, a Francesco Venturi va il merito di aver lavorato con acribia su un materiale testuale edito e inedito di grandissime dimensioni e di aver fornito agli studiosi di Zanzotto un testo particolarmente chiaro, che diventerà senza dubbio un necessario punto di riferimento per ogni lavoro dedicato al poeta italiano. [Alberto Comparini]

«*A foglia ed a gemma*». *Lecture dell'opera poetica di Andrea Zanzotto*, a c. di MASSIMO NATALE e GIUSEPPE SANDRINI, Roma, Carocci, 2016, pp. 216.

Ad aprire il volume è un saggio di Massimo Cacciari (*I classici di Zanzotto*), che funge da introduzione agli interventi successivi. In

primo piano, da subito, è l'identità dell'idioma, la parola poetica zanzottiana che si situa sull'orlo dell'afasia, quella che – paradossicamente per tanta poesia moderna – «non supera impedimenti, “scandali”, balbettamenti, ma è come se li evocasse o cercasse». È il linguaggio poetico di Zanzotto che si fa sì «proprio sistema di segni, *solitario-lapidario*» – e che dunque allude così a una propria, intima natura impervia – ma che al tempo stesso si configura come «assolutamente comunicante, comune» (p. 10). È proprio questa ossimorica convivenza fra comunicazione e incomunicabilità a innestarsi implicitamente, come in filigrana, nelle pagine di «*A foglia ed a gemma*», il cui titolo si deve all'omonimo componimento tratto dalla prima raccolta poetica di Andrea Zanzotto, *Dietro il paesaggio* (1951).

Certo non si potrà negare che la poesia di Zanzotto rappresenti spesso un vero e proprio banco di prova anche per il lettore più attento e fedele. Lo stesso Stefano Dal Bianco (che come si evince anche da *A foglia ed a gemma* costituisce in effetti uno dei punti di riferimento più indispensabili, insieme a Stefano Agosti, spesso ricordato fra queste stesse pagine) si soffermava sulla difficoltà della poesia zanzottiana – ormai un *topos* della critica – per chiarire tuttavia che, nonostante la distanza rispetto alla poesia di Zanzotto denunciata da un buon numero di «lettori, di professori e perfino di poeti italiani», conseguenza diretta di un dettato poetico piuttosto ostico, «il gioco vale la candela» (S. DAL BIANCO, *La “religio” di Zanzotto fra scienza e poesia, in Atti di Incontrotesto. Ciclo di incontri su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, Siena, ottobre-novembre 2011, Pisa, Pacini, 2011, p. 26). Vale la candela perché, parafrasando la domanda di Dal Bianco a conclusione dell'intervento, «a che serve un grande poeta», se non a fare la fatica di comprenderlo, «[interiorizzando] davvero qualche cosa» (ivi, p. 38)?.

Non a caso, si potrebbe dire allora, *A foglia ed a gemma* nasce dalla scommessa di misurarsi con un «dettato poetico “difficile”» senza perdere però la fiducia «nella sopravvivenza della poesia» e senza dubitare della presupposta «volontà di comunicazione autentica» al fondo dei versi «del nostro, come di ogni poeta» (così la *Premessa* dei curatori, pp. 7-8). È un volume, questo, che andrà allora ad innestarsi all'interno di una tradizione critica

che si avvicina al testo zanzottiano attraverso la pratica dell'esegesi del testo, una produzione tuttavia non cospicua – cui si è aggiunto di recente il commento a *Vocativo* di Silvia Sferruzza (Pisa, Pacini, 2017) – al di là dei commenti più estesi di Luigi Tassoni per *l'Impersonetto di Galateo in Bosco* (Roma, Carocci, 2001) – che legge in questa sede *Gentile e forte creatura della vallata*, da *Conglomerati* –, e dello stesso Stefano Dal Bianco, che col suo apparato di note al testo nel “Meridiano” Mondadori (1999) costituisce ad oggi la voce che più estensivamente ha seguito gli sviluppi del discorso zanzottiano.

A far da mediatori tra il lettore e la parola di Zanzotto, nel tentativo di renderla almeno un poco più perspicua, sono questa volta dodici autori impegnati ciascuno nella lettura di un «testo esemplare» per ogni raccolta del poeta di Pieve di Soligo – con l'eccezione di *Gli sguardi i fatti e senhal, Pasque e Filò*: un'assenza giustificata dall'estensione che l'analisi della forma-poemetto avrebbe richiesto – in un lavoro che finisce per ripercorrere, attraverso l'approccio diretto al testo, un sesantennio di scrittura in versi, concretizzandosi nella classica forma dell'“esercizio di lettura”.

Si tratta tuttavia di intendersi su quell'aggettivo, «esemplare»: il testo scelto non sarà cioè sempre un campione “rappresentativo”. Anzi: ad essere elette a oggetto d'analisi potranno essere anche liriche che all'interno di una determinata raccolta rappresentano, all'inverso, le eccezioni. Questo accade ad esempio per *Luna starter di feste bimillennarie. 21-22 dicembre 1999*, da *Sovrimpressioni*, letta da Stefano Verdino, o per *Dal Cielo*, da *Vocativo*, per la quale Uberto Motta sottolinea il «quoziente di sperimentazione linguistica inferiore» (p. 68) rispetto alla raccolta tutta. E si potrebbe continuare con *Palpebra alzata* – al centro del saggio di Pier Vincenzo Mengaldo – che, oltre a contrapporsi al tipo metrico dell'ecloga «per struttura più breve e chiusa, non dialogica» – caratteristiche che tuttavia *Palpebra alzata* condivide con altre liriche delle *IX Ecloghe* – si distingue rispetto a vari luoghi della raccolta per il suo evidente carattere di «metapoesia», a partire dalla dedica *Ai seguaci dell'«École du regard»* (p. 85).

Eppure, se talvolta la preferenza ricade su testi non immediatamente eloquenti rispetto all'insieme della raccolta a cui appartengono,

la libertà nella scelta del suo oggetto appare spesso funzionale alle modalità con cui l'analisi si conduce. L'impostazione di un'indagine il cui taglio dipenda di volta in volta direttamente dall'approccio dell'autore che la firma rende ad esempio un testo come *Distanza* – da *Dietro il paesaggio* – ben disponibile, nella disamina di Jakob, a un vaglio anzitutto filosofico, che tiene come punti di riferimento un Heidegger – la cui riflessione viene discussa proprio a partire dal tema, rintracciato da Jakob nella lirica, del «problema della partecipazione dell'uomo al mondo» –, o un Sartre, – rispetto all'attenzione della filosofia del dopoguerra per la relazione con l'altro (p. 31), – o la tradizione figurativa – ecco allora citato anche il Dürer di *Melanconia I*, in relazione al tema della malinconia a cui si lega l'elemento della solitudine che investe il soggetto lirico. Per un contrappunto metodologico estremo, si consideri l'analisi metrica condotta nel saggio di Rodolfo Zucco su *Contro monte*, da *Elegia e altri versi*, che offre un commento puntuale alla lirica (non senza provarsi nell'esercizio, non scontato, della parafrasi). Emerge così, a partire dall'attenzione per il dato formale, anche «la memoria di un modulo metrico metastasiano», dove l'influenza dell'autore nella versificazione zanzottiana viene avvalorata da una testimonianza dello stesso Zanzotto: «Devo dire che anch'io ho subito l'influenza di Metastasio fin da ragazzo, perché è uno degli autori che spinge più ad essere imitato» (pp. 50-51).

Le scelte e gli sguardi di questi dodici autori, per quanto diversi, vengono per lo più accomunati dall'attenzione grosso modo costante per il dato intertestuale, e, allargando ulteriormente la visuale, neppure mancano di volgersi allo studio delle relazioni che il testo in esame intrattiene con le raccolte limitrofe, evidenziando in particolare certi luoghi che unificano, più di quanto distinguano, alcune fasi del *corpus* poetico zanzottiano: si pensi soprattutto alle prime prove, da *A che valse?* fino a *Vocativo*.

Rispetto al primo dei punti in questione, l'attenzione all'intertestualità è ben ravvisabile, ad esempio, nell'intervento di Massimo Natale per *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza» (V)*, da *La Beltà*, dove si accenna anche alla *Lettre du voyant* di Rimbaud o si esplicita un confronto con due luoghi del *Purgatorio* dantesco (XXXII 18 e X

25-29), per un approccio intertestuale che si rivolga non solo al recupero dei modelli, ma anche al riscontro di motivi ricorrenti all'interno della stessa produzione poetica zanzottiana.

Riguardo all'attenzione nel sottolineare i rapporti che il testo scelto intrattiene con la raccolta di appartenenza si pensi a Tassoni, che per *Gentile e forte creatura della vallata* prima di stringere l'analisi sulla lirica offre alcuni «cenni sugli elementi nodali che nel libro stesso [*Conglomerati*] producono una fitta rete di relazioni» (p. 200). Quanto poi all'evidenziare i legami del testo con le raccolte e i testi precedenti e successivi, ecco che nel saggio di Giancotti per *A che valse?*, *Nei cimiteri fonti* viene accostata a *Ormai* (di *Dietro il paesaggio*) alla luce di una analoga organizzazione testuale, che è appunto «similarmente divisa in due momenti fondamentali» (p. 22); e Mengaldo può insistere per *Palpebra alzata* – a cui si è già accennato – sul confronto con *Vocativo* e *La Beltà*, ecc.

Questo tipo di attenzione finisce per far emergere certi temi ricorrenti nella poetica zanzottiana. Se guardare al testo singolo può condurre al rischio di smarrire la direzione nell'evolversi del discorso lirico, tale rischio viene compensato, o ridotto, dalla possibilità di estrapolare alcune costanti che servono da orientamento. Si pensi ancora alla lettura – offerta da Natale – di *Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza» (V)*, dove oltre a sottolineare la presenza di certi «luoghi da sempre protagonisti di questa poesia» – in riferimento a Lorna, di cui si ricorda la presenza in *Dietro il paesaggio* e nelle *IX Ecloghe*, ma anche a Dolle, il cui nome è «destinato a sopravvivere fino a *Conglomerati*» (p. 100) – le «immagini-archetipo» che affiorano in lirica vengono ricordate anche in relazione a certe dirette antecedenti – il viola e «lo stato di assopimento» (p. 104), già presenti in *Pasque* –, e alle immediatamente successive – «i “pomi” e gli “incendi”», altri «simboli della scrittura», che fanno capolino in *Fosfeni* (p. 106).

Se la poesia di Zanzotto è «un organismo che cresce su sé stesso sviluppando le medesime *ossessioni tematiche*» (Dal Bianco, *La religio di Zanzotto*, cit., p. 36), l'emersione di certi macro-temi frequenti arriva a produrre una sorta di coesione nel discorso critico. È quasi naturale allora che in più luoghi si veda svolgersi la riflessione sul rapporto, ad esem-

pio, tra realtà e poesia, rapporto che si concreta nella lingua: come si diceva, è questo un tema discusso a partire dal saggio di Cacciari, ma ripreso da Giancotti per *Nei cimiteri fontici*, dove già a quest'altezza si sottolinea una «precoce manifestazione della ricerca sul linguaggio che caratterizzerà l'intera vicenda umana e intellettuale di Zanzotto» (p. 17). Lo stesso filo tematico si dipana, a ben guardare, fino al saggio di Laura Barile – che si incarica questa volta della lettura di due testi accostati – dove si riflette sul «Logos veniente» zanzottiano in *Fosfeni, Eurosia e Vocabilità, fotoni*, – quel «*logos erchomenos* del dialetto, “sentito come veniente di là dove non è scrittura”» e che si riallaccia allora al petèl e alla Santa Lucia «emersa dall'infanzia familiare e paesana», già apparsa in *Filò* (p. 140) –, per approdare, ancora, a *Idioma*: con *Docile, riluttante* – nella lettura di Giuseppe Sandrini – si ritorna nuovamente a citare, guardando molto all'indietro, quei celebri «uccelli che parla[no] il mio dialetto» di *Dietro il paesaggio*.

Ma non è solo l'«idioma» a presentarsi in veste di filo conduttore. A emergere è anche, evidentemente, il grande tema del paesaggio, il cui rapporto con l'io viene discusso di volta in volta tenendo conto dell'*iter* della riflessione poetica zanzottiana: si pensi ancora una volta, per un esempio, al saggio di Mengaldo che, guardando alla raccolta del '51, riconsidera la posizione del soggetto rispetto al paesaggio in cui è immerso – «colui che era dietro [...] ora si pone dimostrativamente [...] davanti al paesaggio», (p. 92) –, o al rapporto col paesaggio natale, con quella «promessa d'amore rappresentata dal “feudo” delle colline», evidenziato nel saggio di Sandrini.

Ne esce dunque un approccio a Zanzotto sì coerente, ma insieme molto vario: si consideri fra l'altro, nel saggio di Natascia Tonelli – su *Ipsonetto*, XII, dal *Galateo in bosco* –, la discussione del rapporto con la norma in un poeta che, ormai sul finire del '900, si dedica pervicacemente alla scrittura in forma di sonetto, ma insieme il riferimento allo scambio epistolare tra Zanzotto e Fortini, «pratica costante negli anni 1975-78, anche con aspetti di divertimento “amicale”», dove viene tra l'altro citata una carta finora inedita, appartenente ai 56 pezzi dell'epistolario Fortini-Zanzotto conservati presso il Centro Studi Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena. Non andrà dimenticato poi il riferi-

mento ad un altro grande tema, quello dell'infanzia – ma, questa, più che altro ricollegata da Laura Barile all'aspetto linguistico, all'*infans* etimologicamente connotato come “colui che non parla” –, o il rintracciare la vocazione della poesia zanzottiana alla trascendenza – si pensi a *Dal cielo*, dove a ricomparire è peraltro ancora una volta il cenno al *logos*: «il cielo è il *logos* [...]»: chi l'accoglie, tutto riconosce, e in tutto riconosce, agostinianamente, la felicità» (così Motta, p. 75). Anche le prose di Zanzotto, seppur corsivamente, emergono talvolta attraverso dei rinvii a *Sull'Altopiano*: così nei saggi di Sandrini, di Bragaja e della Barile la prosa serve da confronto per i temi emergenti in lirica – ad esempio, per *Eurosia*, la grandinata protagonista del racconto che dà il titolo alla raccolta edita nel '64, o ancora nella lettura di Luca Bragaja per *Meteo (Erbe e Manes, Inverni)* il riferimento a 1944: FAIER per «la tragedia storica» che «si incontra con la natura latamente infera e la potenzialità generata dai *Manes*» nella lirica in questione, mentre Sandrini cita anche da *Gennaio*, uno degli scritti di quello «Zanzotto “da calendario”», a proposito di «una potente allusione all'ultratempo» (p. 157) propiziata dalla stagione invernale.

Anche i “modelli forti” affiorano di volta in volta ben riconoscibili: sono evidentemente sovresposti Hölderlin e Leopardi, a cui i riferimenti sono pressoché continui, ma non si dimentichino Ariosto e Tasso – modelli che, pur collocandosi ad un gradino inferiore rispetto alla preminenza dei due grandi maestri appena ricordati, vengono richiamati soprattutto da Stefano Verdino per *Sovrimpressioni*, ma sono presenti anche in altri luoghi del volume – e poi Dante, Petrarca, Montale, ecc. E si aggiunga Trakl, la cui influenza è stata finora tutto sommato trascurata dalla critica ed è posta qui, al contrario, piuttosto in risalto, in riferimento alla produzione lirica del primo Zanzotto: Giancotti ipotizza un accesso diretto ai testi in tedesco da parte del nostro poeta, una congettura a partire dalla quale si potrebbero le basi per «riguardare attentamente i testi [dei *Versi giovanili*] alla luce di una possibile influenza di Trakl sul periodo della formazione di Zanzotto» (p. 20).

Si potrebbe in conclusione definire *A foglia ed a gemma* come il tentativo riuscito di far luce sul percorso sessantennale di una poesia sempre in dialogo con sé stessa – in un

itinerario composto di tappe comunicanti – pur attraverso quello che resta, di testo in testo, uno sguardo critico individuale. Questo sguardo oscillante fra particolare minimo e ampia campata garantirà infine, al lettore zanzottiano, un ulteriore strumento con cui muoversi lungo un percorso poetico che è, per dirla ancora con Dal Bianco, «una spirale. Per quanto la curva si allarghi fino a comprendere l'universo mondo, ogni suo punto è in rapporto costante con l'origine, con un luogo – Pieve di Soligo – e con un libro – *Dietro il paesaggio*» (Dal Bianco, *La "religio" di Zanzotto*, cit., p. 36). [Federica Barboni]

ELÉMIRE ZOLLA, *Il serpente di bronzo. Scritti antesignani di critica sociale*, a c. di GRAZIA MARCHIANÒ, Venezia, Marsilio, 2015, pp. 544.

Quando nel 1959 Elémire Zolla pubblica il suo saggio più famoso, *Eclissi dell'intellettuale* – oggi riproposto da G. M., insieme a *Volgarità e dolore* e *Storia del fantasticare*, in questo nuovo volume dell'opera omnia dell'autore torinese –, non solo gli intellettuali non si erano eclissati, ma godevano di un credito perfino eccessivo e oggi assolutamente inimmaginabile. Lo testimonia la stessa, straordinaria accoglienza riservata immediatamente al libro, su cui si pronunciarono (pro o contro) quasi tutti i protagonisti del mondo culturale di allora (da Guido Piovene a Enrico Falqui, da Pietro Citati a Umberto Eco). Tra le prime recensioni, spicca quella, molto elogiativa, di Eugenio Montale, che parlò di Zolla, allora trentatreenne, come di «uno stoico che onora la ragione umana e che sente la dignità della vita come un supremo bene» (E. Montale, *Odradek*, in «Corriere della sera», 7 agosto 1959). Altri censori, al contrario, censurarono i toni antimoderni dell'*Eclissi*, condannando così l'autore a diventare un prototipo da manuale del cosiddetto “apocalittico”, etichetta tra le più abusate dalla critica di ieri e di oggi, quasi sempre ostile nei riguardi di chi non crede nelle *magnifiche sorti*.

Rileggendo ora, dopo tutti questi decenni, certe pagine dell'*Eclissi*, si ha una sensazione strana: si direbbe che l'autore stia parlando della situazione attuale, e non dell'Italia degli anni Cinquanta. Prendiamo, ad esempio, il

capitolo che dà il titolo al libro: Zolla vi afferma che la figura tradizionale dell'intellettuale rischia di estinguersi perché è minacciata da «una burocratizzazione e specializzazione in senso deteriore: colui che era stato un professionista liberale rischia di diventare appendice di un'azienda, sottoposto senza residui alla logica aziendale» (p. 104). Non sembra forse che stia scrivendo oggi? Anche gli stessi umanisti, scrive ancora Zolla, sono sempre più esclusi «dalle roccaforti che detenevano all'interno del sistema, prova ne è la progressiva sparizione delle terze pagine dai quotidiani, la condizione artificiale in cui sopravvivono i terzi programmi radiofonici (tanto da augurarsi in questo caso lo stalinismo al quale è almeno consentito di non obbedire interamente alla ragione commerciale che vorrebbe estirpate simili trasmissioni), sicché di fronte alla stampa fumettistica e di mera informazione, i giornali descritti con tanta indignazione da Balzac sono addirittura da rimpiangere» (p. 105). Il saggio annuncia profeticamente non solo l'eclissi degli intellettuali ma, più in generale, il tramonto dell'umanesimo (numeroso sono le analogie che si potrebbero riscontrare tra le vecchie tesi di Zolla e le recenti riflessioni di un Marc Fumaroli sulla crisi della cultura umanistica). A questo proposito, sono sorprendenti le considerazioni di Zolla sulla scuola, che sembrano quasi un commento *ante litteram* alle ultime ipotesi di ridimensionamento degli studi classici: «In Italia si levano oggi proteste contro l'insegnamento del latino imposto anche a chi non debba diventare latinista. Orbene, questo è in perfetta armonia con la tendenza dei tempi, la quale però vuole altro ancora: oltre al latino si abolisca l'italiano, perfettamente sostituibile con il particolare italiano richiesto dalla qualifica lavorativa: il gergo tecnico, la corrispondenza commerciale (che d'altra parte si svolge sempre più con cifrari), la tecnica pubblicitaria» (p. 106). Lo stesso vale per gli atenei universitari, «finanziati dai complessi industriali interessati a una regolare fornitura di specialisti privi di sbavature umanistiche». La conclusione si potrebbe confondere ormai con la cronaca recente: «fra non molto non sopravvivrà che un interesse minimo a seguire gli antichi *curricula* e la categoria degli educatori sarà ridimensionata al modo adeguato» (p. 107).

La critica di Zolla non investe solo il siste-



ma dell'istruzione ma prende di mira gli allora nuovi *media* (la televisione in primo luogo) e la società di massa in tutti i suoi aspetti. Si avverte certamente l'influenza della dialettica negativa di Adorno e dei filosofi della Scuola di Francoforte, che Zolla ebbe il merito di introdurre nella cultura italiana. Così come fu tra i primi a diffondere le tesi di autori allora quasi del tutto sconosciuti nel nostro Paese, come Marshall McLuhan (il quale – pochi lo ricordano – fu a sua volta influenzato da Zolla) e Claude Lévi-Strauss. Il radicale antimodernismo di Zolla non può essere condiviso in blocco (inconcepibile appare, ad esempio, la condanna senza appello nei confronti del cinema, ribadita anche in *Volgarità e dolore*, del 1962, e *Storia del fantasticare*, del 1964); nondimeno, la militanza metafisica di Zolla non è assimilabile a una battaglia di retroguardia, come mostrano le nette ed esplicite prese di distanza da ogni tentativo di restaurazione moralistica (si ricordi poi che, in anni successivi, l'autore avrebbe manifestato un inaspettato interesse per il fenomeno della realtà virtuale, destando un certo scandalo negli ambienti più tradizionalisti).

In *Volgarità e dolore*, compendiando i propri principi critici, Zolla afferma che «L'esatta rappresentazione del male, la critica fine a se stessa che delinea i confini del male e gli dà forma, arreca salute» (p. 301), al pari del biblico serpente di bronzo, guardando il quale, chiunque ne sia stato morso potrà salvarsi. I mali che funestano l'estetica occidentale sono snocciolati in *Storia del fantasticare*, un implacabile atto d'accusa contro l'inquinamento dell'immaginazione, cioè, appunto, la «fantasticheria», che è necessario contrastare («Ogni educazione è allenamento a non fantasticare» [p. 318]).

Tutti e tre i saggi zolliani di critica sociale (che la nuova *Introduzione* di G. M. – pp. 11-26 – aiuta a inquadrare e contestualizzare), nonostante le oltranzanti antimoderne, appaiono oggi assai più vivi di molti coevi proutuari di filosofia “progressiva” ormai dimenticati tra gli scaffali polverosi delle biblioteche. Inoltre, proprio nel momento attuale, in cui l'eclissi dell'intellettuale è un fatto compiuto e forse irreversibile, tornare a rileggere le pagine di chi l'aveva così lucidamente prevista può aiutarci a rinvenire preziosi spunti per provare a comprendere, se non ad affrontare, la crisi dei nostri giorni. [Raoul Bruni]

CESARE GARBOLI, *La gioia della partita*, a. c. di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016, pp. 331.

*La gioia della partita* si compone di quarantacinque testi, pubblicati nel corso di quasi trent'anni di attività da Cesare Garboli. Di certo non sono mancate, dal 2004, anno della scomparsa del critico e scrittore, raccolte di suoi articoli, interventi giornalistici o saggi. Basti menzionare i due volumi usciti a pochi mesi dalla sua morte: *Occidente tra dubbi e paura* (Passigli, 2005) e *Storie di seduzione* (Einaudi, 2005). Non è un mistero che la letteratura sia stata per Garboli un fenomeno strutturalmente incompiuto, centrifugo. Di qui la preferenza per un approccio critico programmaticamente frammentato e intenzionalmente circoscritto, refrattario a rigide architetture metodologiche.

Ne è scaturita una produzione marcata dal suggello di uno sguardo erratico e segnata dai mille rivoli delle intuizioni critiche, dei ripensamenti, delle improvvise disdette e di nuovi affondi. Ecco che ripercorrere a ritroso, con il vaglio di una filologia rigorosa (D. ha dato alle stampe nel 2008 per le Edizioni della Normale il volume *Bibliografia di Cesare Garboli 1950-2005*), una parabola creativa così scientemente dispersiva apre prospettive impreviste, talché nella sua *Postfazione S.* sintetizza in tal modo il lavoro editoriale svolto: «*La gioia della partita* rappresenta Cesare Garboli in un modo più semplice, più completo e più ordinato rispetto alla sommatoria della *Stanza separata* e della parte anni Settanta di *Falbalas*» (p. 319). In gran parte sbagliata, dunque, è l'impressione che *La gioia della partita* costituisca semplicemente una scelta di testi laterali, di giacenze d'archivio.

Fin da *La stanza separata* – la cui prima edizione per i tipi di Mondadori è datata 1969 e che Scheiwiller ha riproposto nel 2008 – le raccolte di scritti di Garboli possono essere lette anche come un lungo e affascinante discorso, “minore” direbbero i post-strutturalisti; snodato in molteplici tasselli, ognuno dei quali indispensabile e, a modo suo, centrale: articoli, recensioni, studi monografici, risvolti di copertina e altri paratesti, in cui si riflettono gli stessi entusiasmi e si ripropongono analoghe frustrazioni. È Garboli, in una lettera scritta a Franco Fortini, a giustificare la propria sofferta e compiaciuta – e così fertile

letterariamente – inclinazione per il rابدو-mantico in occasione del rifiuto a concludere la stesura di una storia della letteratura italiana commissionatagli da Einaudi, argomentando: «mi sembra di essere portato a vedere le cose piuttosto come un problema da risolvere che come un tema da svolgere» (p. 318).

Stare dalla parte della letteratura, insomma, vuol dire per Garboli avviare da una posizione di svantaggio un corpo a corpo con i libri, con la storia, nonché – ed è lo scontro più feroce – con se stesso: non fosse che per il piacere, in gran parte perverso, della gara. Il che rinvia al felice titolo conferito dai curatori all'opera, che è il primo di due volumi pensati da Adelphi per raccogliere componimenti critici di Garboli finora assenti nelle raccolte anteriori. Il gioco è quello degli scacchi, cui è dedicato *Nel labirinto della scacchiera*, recensione di uno studio di Reuben Fine, *La psicologia del giocatore di scacchi*, affidata da Garboli a «Tuttolibri» nel 1976. Vi si legge che «gli scacchi assomigliano a una musica mai composta, a un romanzo mai scritto, a una vita mai vissuta. Sono l'alibi che incontra, sul suo cammino, ogni creatività difficile e contrastata. A un 'io' tendenzialmente creativo si oppone, in ogni giocatore di scacchi, un super-io che gode a sprecare le proprie energie, a sciupare la propria intelligenza» (p. 255).

Questa *impasse* nell'increato è quanto a Garboli maggiormente interessa ritrovare nella scrittura altrui e perseguire nella propria. Nel testo *In casa di Harpagon*, dell'omonima quarta e ultima sezione de *La gioia della partita* – il primo capitolo ha per titolo *Brevi anni Cinquanta*, il secondo «*Uno scrittore editore*» 1963-1977 e il terzo *Un cronista* 1963-1977 – Garboli celebra di Natalino Sapegno, suo maestro, «la superiore indifferenza verso di sé, il disinteresse, la noia, perfino, del proprio ingegno» (p. 279). Ma già nel 1950, evocando il recente suicidio di Pavese, Garboli questo compiacimento per lo spreco di se stessi e questo piacere, spesso masochista, della sprezzatura li declina in chiave esistenzialista e tragica e afferma: «se c'è una lezione da imparare da Pavese, è soprattutto questa. Quando si è *uomini fatti*, si è dentro la morte, e dal vivere al morire non c'è allora che un gradino, un nulla» (p. 19).

Gli scacchi, si diceva. Ma una creatività in panne, in contraddizione con se stessa, è an-

che quella dei calciatori. I giocatori italiani escono sconfitti del campionato del mondo 1966 poiché «atleti-intellettuali» (p. 169). Garboli li ritrae satiricamente – nulla da spartire, insomma, con il registro tragico adottato per Pavese – presi in un male di vivere, «assillati dal dubbio, paralizzati da problemi di comportamento, totalmente alienati dalla mesta circostanza di calciare un pallone, di praticare un gioco e vincere una partita» (*Ibidem*). È sufficiente, però, che l'interesse di Garboli si fissi subito dopo su un giornalista sportivo, di cui viene riconosciuto un indiscusso talento letterario, cioè a dire Gianni Brera, perché l'ispirazione comica svanisca immediatamente. Sì, perché Garboli non crede che «la letteratura sia figlia soltanto della letteratura» (pp. 170-171). Vale per Brera quanto viene dichiarato a proposito di un narratore come Stanislaw Niewo o di letterati di casa nei libri di Garboli, come Elsa Morante, Giorgio Bassani, Natalia Ginzburg o Mario Soldati, tutti oggetti di ripetute riflessioni ne *La gioia della partita*.

La letteratura in *Il prato in fondo al mare* di Niewo si trova dove meno ci si immaginerebbe di incontrarla: «nel momento in cui il libro impazzisce, anche i codici di scrittura s'infrazzono, andando su e giù come l'ago di una bussola che non dia più orientamento. Lo scrittore è solo, davanti a se stesso, davanti a un ignoto che non era stato calcolato, non era stato previsto e messo nel conto. Nella sua vera, ultima essenza letteraria, il romanzo di Niewo esplose, letteralmente, sotto l'urto di una follia creativa più forte, più dinamica rispetto alla primitiva e cosciente organizzazione della storia» (pp. 153-154). E Brera? Stesso gusto per un fare letterario che procede per antitesi, escludendo tuttavia *a priori* qualsiasi possibilità di sintesi. Brera «versa nello sport un liquido insieme furbescamente amplificante e riduttivo, corrosivo; gioca su due fronti, tra immagini letterarie e cose sportive, per annichilirle entrambe, con pari malizia aggressiva» (p. 171).

La voracità intellettuale e l'eterogeneità degli interessi di Garboli, tratti costanti della sua produzione, dal calcio conducono al cinema, a *Limelight*, per esempio: con Charlie Chaplin che costruisce una storia, da sceneggiatore, con la quale sembra dirci che «la felicità esiste e l'amore è magnifico e la vita va sofferta e goduta con entusiasmo» (p. 46),

mentre sullo schermo, da attore, smonta tutto quanto e «tutta la sua figura esprime asciutamente che si vive solo perché non se ne può fare a meno» (*Ibidem*). Contributi sul cinema (De Sica, Fellini), ma sulle arti figurative, soprattutto: dai caravaggeschi a Giosetta Fioroni, da Goya a Francis Bacon. Ecco che, come Brera, Bacon – anche se qui dalla caricatura «pedatoria» (p. 170), per quanto amaramente satirica, siamo già lontani chilometri – è un annichilatore, guidato, come Garboli asserisce, dall'idea laica «che il mondo ci appartenga, e che sia nostro compito quello di trasformare e di rendere abitabile una prigione che ci compete. Ma gli è ignota anche l'idea religiosa che il mondo non ci appartenga, che esista un orizzonte metafisico di cui sarebbe insieme segno e chiave la morte. La realtà di cui viviamo, per Bacon, non appartiene a nessuno» (p. 188).

La fama di un Garboli versatile, capace di attraversare con disinvoltura, anche se mai superficialmente, i più disparati territori culturali, esce rafforzata, dopo la lettura de *La gioia della partita*. Si tratta, però, di un eclettismo non tanto padroneggiato con sicurezza, quanto piuttosto subito quasi fosse una strategia di difesa davanti a una minaccia sproporzionata. Difficile dissentire da S.: «ogni qualvolta la scrittura entra nella sua sfera Garboli è come il cane che sente il terremoto, ed è il reciproco del talento suscitatore che Natalia Ginzburg gli accredita [...]. Per dirla in termini manzoniani, Cesare Garboli è sovrachiatore in quanto si sente sovrachiato. Ne esce vincente per una sorta di iperteso fastidio che la realtà gli ispira – e la dipinge come se volesse ammazzarla» (p. 323). [*Yuri Brunello*]

ALDA MERINI, *Furibonda cresce la notte. Poesie e lettere inedite*, San Cesario di Lecce, Manni, 2016, pp. 87.

*Furibonda cresce la notte* raccoglie in una pubblicazione postuma, autorizzata da Alda Merini in vita, lettere, poesie ed epigrammi finora inediti. Grazie alla casa editrice Manni leggiamo, quindi, un particolare spaccato dell'esistenza della poetessa: un ritratto degli anni tarantini, un periodo molto creativo che in questi ultimissimi anni sta attirando l'attenzione degli studiosi.

Il lungo passaggio da Taranto rappresentò infatti una seconda vita per Alda Merini. La città affacciata sul mare fu una terra dove non solo la poetessa ebbe modo di vivere un amore autentico con un uomo più maturo, vedovo come lei, con cui condivideva l'esigenza della poesia (a differenza del primo marito, completamente lontano da ogni interesse letterario). Gli anni di via Pupino furono anche un secondo apprendistato dopo il fortunato salotto milanese, grazie all'enorme cultura di Michele Pierri, che la accolse e la aiutò anche nella creazione poetica.

Nell'approfondita introduzione di Silvano Trevisani, autore, fra l'altro, di un volume intitolato *Michele Pierri e Alda Merini. Cronaca di un amore sconosciuto*, uscito nel 2016 per Edita, oltre che di guide su Taranto, si mette in luce proprio questo rapporto sentimentale durato in tutto sette anni, contando la prima telefonata, nel 1981, e la morte di Michele Pierri, nel 1988, e culminato nelle nozze religiose del 1984. In quegli anni, sottolinea Trevisani, furono create alcune tra le migliori opere meriniane, da *L'altra verità. Diario di una diversa a Come polvere o vento*.

Se a quell'amore da favola (una favola, è inutile specificarlo, assai travagliata) è stato recentemente dedicato un altro libro, *Alda Merini e Michele Pierri. Un amore tra poeti* (un saggio romanizzato scritto dal giornalista Tony di Corcia e pubblicato da Falco editore nel 2015), sembra quindi che la significativa tappa tarantina di Merini stia riuscendo ad "aprire le zolle" per restituire un'altra faccia della poetessa, una faccia ancora una volta piena di passione.

La lettera con timbro postale del 18 ottobre 1983, scritta dopo la morte del primo marito, l'umile Ettore Carniti, a colui che di lì a poco sarebbe diventato il secondo, anziano e amato coniuge, il poeta Michele Pierri, non può non commuovere i fedeli lettori di Alda Merini con dei retroscena sulla sua vita affettiva – retroscena che del resto la poetessa non trovò mai utile mascherare, sotterrare o sublimare, anzi: ne fece semmai una tragicomica bandiera. E questo è ovviamente un tratto che l'ha resa più amabile come autrice e più coraggiosa come donna, rispetto ad altre donne della scrittura molto più riservate. Forse è stato un modo di fare incoscientemente strategico, perché le ha permesso di emergere, appunto, al di sopra di altre stimate poetesse e

narratrici dell'epoca, restie a concedersi ai mass media, quasi fossero indemoniati, e silenziose sulla propria vita privata come caste dive.

In questa lettera troviamo però ancora una volta una poetessa parecchio debole nel suo mondo privato: Merini conosceva benissimo il proprio valore letterario, anche grazie ai complimenti di amicizie sincere e costanti come quella di Maria Corti, Giorgio Manganeli e Giacinto Spagnoletti, ma si sentiva umanamente precaria, "nevrotica debole e sola", come scrisse tra queste righe e, con altre parole, in svariate altre occasioni. A salvarla da questo tipo di sentimenti, pure qui ritorna uno dei punti fermi del suo tragitto esistenziale: la fede in Dio, rara in un secolo già ateo, o al massimo agnostico, come il Novecento. Nel Natale del 1983, infatti, come già progettato inutilmente diverso tempo prima, da ragazza, Alda Merini dichiarò di volersi fare suora in una indignata lettera a Giacinto Spagnoletti riportata tra queste pagine. Una lettera che non può non farci sorridere, visto come sono andate poi le cose: la forte polemica della poetessa andava, tra quelle righe, sia contro Michele Pierrri che contro il mondo editoriale, per via della paura di non vedere più pubblicati i propri scritti.

Insieme a quella fede più o meno incrollabile, Merini coltivò delle passioni da cui la vita la allontanò spesso e ferocemente: soprattutto l'amore e la famiglia. Ma l'aspirazione alla petrarchesca gloria terrena fu probabilmente il motore più grande di ogni cosa, l'essenza. Tra le lettere inedite di *Furibonda cresce la notte* ne abbiamo un visibile esempio: si tratta di un'esplicita richiesta di Alda Merini a diventare cittadina onoraria di Taranto, in virtù dell'accoglienza di Michele Pierrri, di un'intervista in tv e di una partecipazione a una conferenza stampa nella città meridionale. L'ironia della preghiera sta nel fatto che tutto questo accadde ben prima del vasto successo mediatico: quando la poetessa si rivolse all'allora sindaco Giovanni Battafarano dovette spiegare di avere pubblicato alcune liriche in antologie con Spagnoletti e Quasimodo e di essere l'autrice di una raccolta chiamata *La Terra Santa*. Insomma, dovette presentarsi, e difficilmente la cittadinanza onoraria va a qualcuno che ha bisogno di presentarsi.

Quando un autore di rilievo muore, alcuni imprevedibili paradossi possono trasformarsi

in realtà e chi aveva addirittura pagato per farsi pubblicare, come fece Alda Merini, può essere innalzato a re della poesia. Nel caso di Merini, però, il paradosso si realizzò già nell'ultima parte della sua esistenza, concedendo all'autrice, dopo una vita così travagliata e disperata, una certa soddisfazione personale. Resta il fatto che è del tutto normale, lecito e giusto che l'attività letteraria di un artista, di uno scrittore, di un poeta o di un pittore si prolunghi dopo il passaggio nell'"oltretomba": mentre lo stesso artista si riposa in pace, sulla terra gli studiosi e gli editori si affaccendano per recuperare tra le sue carte preziosi inediti da pubblicare, anche a prescindere dalla loro qualità a volte, o per radunare in fascicoli pregiati scritti già editi come tante schegge altrove, in modo sparso.

L'indiscussa curiosità su vita, morte e miracoli degli scrittori giustifica senza dubbi, a mio parere, questo tipo di operazioni, se per i lettori veri l'autore è ancora circoscritto da un'aura di gloria sacrale, nonostante siamo ormai da tempo nell'epoca della riproducibilità infinita dell'opera d'arte che ha contribuito a smitizzare, abbassare, a rendere accessibile a tutti (oggi al massimo con Internet) qualcosa che ora ognuno a casa sua può ascoltare, leggere o vedere, ma di cui, inevitabilmente, non tutti godono allo stesso modo.

Anche in *Furibonda cresce la notte* sono numerose le liriche-omaggio: a Giulio De Mirti, a Mario Pierrri, a Carlo Betocchi, una pratica che dimostrava apertura, generosità e voglia di comunicare.

*Furibonda cresce la notte* si potrebbe comunque definire un libro che riassume in maniera sintetica l'itinerario geografico umano ed emotivo di Alda Merini da Milano a Taranto. Per quanto riguarda Milano, sono raccolte brevi poesie ironiche dialettali, degli epigrammi tradotti da Alberto Casiraghy, alcuni ispirati al desiderato premio Nobel, ma non soltanto, altri ispirati soprattutto alla patria lombarda, la dimora natale.

L'amore per Milano e quello per Taranto, due città agli antipodi della penisola italiana e così diverse tra loro, ieri ancora più di oggi, appaiono – altro paradosso – non in contrasto, ma piuttosto come delle tappe racchiuse in un abbraccio che includeva un territorio vastissimo, immenso, l'abbraccio verso un universo mai visto, ma immaginato e sognato dalla poetessa, che scriveva, scriveva

così intensamente per gli altri, cercando di conquistare non solo le terre che conosceva, ma anche quelle che non aveva mai visitato. [*Ornella Spagnulo*]

*Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014)*, a c. di ANTONIO GIRARDI, ARNALDO SOLDANI e ALESSANDRA ZANGRANDI, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 373.

La poesia di Giovanni Raboni (1932-2004) ha conosciuto nel corso degli anni una fortuna alterna, procedendo, senza apparenti motivi, verso un silenzio critico che lascia quasi interdetti ogni suo lettore, soprattutto se comparato al successo di altri suoi 'illustri' colleghi: si pensi, ad esempio, alle celebrazioni e ai continui studi dedicati ad Amelia Rosselli (1930-1994), che sembrano superare addirittura quelli per Edoardo Sanguineti (1930-2010), o all'inspiegabile interesse (soprattutto all'estero) per la figura di Alda Merini (1931-2009).

Dopo la morte di Raboni, avvenuta il 16 settembre 2004, c'è stato il convegno *Per Giovanni Raboni* (Firenze, 20 ottobre 2005), i cui atti sono stati pubblicati per cura di Adele Dei e Paolo Maccari dai tipi romani di Bulzoni nel 2006; sempre nel 2006 Rodolfo Zucco ha curato per Mondadori il Meridiano *L'opera poetica*; nel 2008 Fabio Magro ha dato alle stampe per Campanotto Editore la prima monografia raboniana, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*. Dopo il 2008, tuttavia, gli interventi sul poeta milanese hanno subito quasi un arresto, trovando sempre spazio (o interesse) su riviste specialistiche.

Gli atti del convegno per il decennale dalla scomparsa (11-12 dicembre 2014) agiscono in direzione ostinata e contraria a questa tendenza, auspicando un ritorno alla poesia (e non solo: si pensi alla grandezza del teatro raboniano) di Raboni: in primo luogo, credo sia opportuno notare come alcune delle più importanti voci critiche abbiano partecipato a questo convegno: Pier Vincenzo Mengaldo, Rodolfo Zucco, Fabio Magro, Stefano Carrai, Massimo Natale, Antonio Girardi, Paolo Zublena, Uberto Motta, Andrea Africo e Maria Antonietta Grignani; in secondo luogo, la sede editoriale (Quodlibet) è garante di gran-

de qualità; infine, la volontà che si cela dietro a questa pubblicazione, ossia «rivisitare l'impegno di Raboni nella sua articolazione plurima: la poesia, la critica, la traduzione, il teatro, perché ne uscisse l'immagine complessiva di un intellettuale centrale nella cultura italiana del secondo Novecento, dagli anni Sessanta al nuovo secolo» (p. 7).

Dopo l'introduzione di Mengaldo (pp. 11-14) e un saggio di Zucco sullo statuto civile della poesia di Raboni (pp. 15-32), che Anna Chella riprenderà in chiusura con un intervento sull'impegno raboniano (pp. 345-365), Luca Daino (pp. 33-69) affronta un tema di grande attualità (il modernismo [anglosassone], da «intendersi come spazio di influenze sfrangiato e non univocamente circoscrivibile, nonché più vasto di quanto Raboni abbia suggerito, limitandosi ai nomi di Ezra Pound e Thomas Eliot», p. 34) e uno degli aspetti meno indagati nella critica letteraria italiana, cioè il rapporto tra letteratura e filosofia (in questo caso, la fenomenologia, «compresa in quanto poeta e letterato, non certo in quanto filosofo, attraverso il magistero di Enzo Paci», p. 34) nel Novecento. Diversamente dalla prima generazione di scrittori modernisti italiani (Svevo, Pirandello, Gadda), che si formarono sulle pagine di «Solaria», il *medium* verso il modernismo fu per Raboni la rivista «aut aut», dove tra gli anni Cinquanta e Sessanta egli pubblicò numerosi lavori e poté leggere Proust, Woolf, Gadda, Mahler (p. 37), autori di quell'estetica modernista dell'«inclusività dello spazio poetico» (p. 40) di cui Raboni si appropriò. Una lettura, quest'ultima, non troppo dissimile da quanto Auerbach scriveva nel capitolo conclusivo di *Mimesis*. Del resto, il titolo dell'intervento, il *Calzerotto di Husserl*, è un'evidente ripresa del *Calzerotto marrone* del filologo tedesco. Accanto a questo aspetto strettamente (ma non necessariamente) modernista, va considerata la fenomenologia di Husserl, attraverso la mediazione di Paci, intesa «come cornice intellettuale di un giovane letterato "lombardamente" avvincente alla materialità dell'esistenza» (p. 47).

L'intervento di Daino è 'isolato', nella misura in cui la maggior parte degli interventi (Magro, Carrai, Girardi, Zublena) si focalizzano sul *close reading* di alcuni dei testi poetici più significativi della poesia di Raboni. Si tratta di interventi di impronta storico-filologica e linguistica che mirano a offrire una let-

tura dettagliata del testo preso in esame (*Le nozze, Sono quello che eravate, sarò, Canzonette mortali, Il più freddo anno*) e, *ça va sans dire*, della raccolta in cui sono collocate. Al di là del peso scientifico di ciascuna lettura (spesso illuminante, come nei casi di Magro e Zublena), credo sia importante notare il valore pedagogico-formativo del metodo adottato da ogni critico: il lettore anche meno esperto si troverà davanti veri e propri *exempla* per affrontare l'analisi di una poesia del secondo Novecento.

Di grande rilievo è il saggio di Maria Pia Pattoni (pp. 191-221) dedicato al teatro greco. Si tratta di un incontro 'tardo', nella misura in cui il «primo contatto diretto di Giovanni Raboni con la tragedia attica risale al 1994, quando su invito di Luca Ronconi traduce *Ecuba* di Euripide, per la regia di Massimo Castri, nella stagione 1994/95 del Teatro di Roma» (p. 191). Sebbene interrotta (dalla morte), questo interesse per il dramma antico ha un importante peso specifico nella poetica di Raboni, a tal punto che la traduzione dell'*Antigone* è stata raccolta nel Meridiano – traduzione che trova nella *medietas*, di equilibrio tra gli opposti rischi della banalizzazione e dell'affettazione [...] all'esigenza di dare all'«eterna e terribile *querelle*» drammatizzata da Sofocle «le parole della propria lingua e della propria personale espressività» (p. 194). Lo stesso modulo viene ripreso nella riscrittura dell'*Alceste*: Raboni mira a conservare la lingua e la struttura lineari del testo, eliminando la sovrastruttura storica nell'*Antigone* e la «collocazione temporale» (p. 209) nell'*Alceste*; tale scelta è chiaramente volta a rendere eterno e indeterminato il dramma antico per farlo rivivere nella coscienza dello spettatore moderno, senza venire meno alla «memoria [che] viene ripetutamente attivata mediante raffinate strategie allusive. Se nella sua esperienza di traduttore Raboni ha perseguito la «trasgressione controllata», che si realizza distribuendo «in giusta proporzione e nei punti giusti» una serie innumerevole di «infedeltà funzionali», nell'operazione di riscrittura ha perseguito l'obiettivo speculare della «fedeltà controllata», nel senso che ha distribuito «in giusta proporzione e nei punti giusti» – ovvero nei punti chiave di un rifacimento pienamente calato nella contemporaneità – una serie di «fedeltà funzionali» (pp. 217-218).

Il rimanente *corpus* testuale, costituito da interventi sull'attività di traduttore dal francese (Maria Belova, Pietro Benzoni, Sara Garau), di critico di poesia (Afrìbo), prosa (Grignani) e teatro (Simone Brunetti), delineano un profilo particolarmente dettagliato della multiforme attività poetica di Raboni, che nemmeno l'ottima monografia di Fabio Magro era riuscito a coprire nella sua sfuggente totalità. Sebbene gli atti dei convegni appartengano allo (s)fortunato genere letterario della raccolta di saggi, *Questo e altro* è una preziosa, nonché completa in ogni suo aspetto, 'monografia' su Giovanni Raboni, che, unita al Meridiano, offrirà ad ogni suo lettore il materiale necessario per potersi dedicare a uno dei più importanti protagonisti della vita letteraria, culturale e intellettuale del Novecento italiano ed europeo. [Alberto Comparini]

ALFREDO GIULIANI, ANTONIO PORTA, NANNI BALESTRINI, EDOARDO SANGUINETTI, ELIO PAGLIARANI, «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, a c. e con un saggio introduttivo di FEDERICO MILONE, Pisa, Pacini, 2016, pp. 198.

Elio Pagliarani definito da un incauto Antonio Porta «il vero, unico, rappresentante della beat padana» (p. 74); e lo stesso Porta (al secolo, Leo Palazzi) che auspica le note a piè di pagina diventare «addirittura il *segno inconfondibile del nostro movimento*», all'insegna di «una vera *integrazione*» neumanistica tra testo e postilla (pp. 60, 63); o, ancora, un Sanguineti colto bovaristicamente sul fatto: «Laszlo Varga «sono io»» (p. 117). Sono solo alcune delle indiscrezioni concesse dal recente studio di Federico Milone che, pubblicando e introducendo 71 lettere e, in appendice, altri materiali inediti provenienti dall'archivio di Alfredo Giuliani presso il Centro Manoscritti di Pavia, ripercorre la trafila ideativa-compositiva dell'antologia *I Novissimi*, pubblicata da Rusconi e Paolazzi nel 1961 tra eclatanti polemiche.

Il curatore ha ottimo gioco nell'illustrare la graduale rastremazione che, da un primitivo pungolo anceschiano dell'autunno '59, presto interessa il progetto di quella che a tutti gli effetti rappresenta la prima insorgenza militante della nostrana neoavanguardia: rastre-

mazione che riguarderà tanto la lista dei presenti (con la ponderata esclusione, per diversi motivi, di Guglielmi, Cacciatore, Risi e Sinigaglia) quanto il *corpus* poetico, laddove l'allestimento del volume stimola stesure inedite e fitte riscritture, in un curioso fluttuare giurisdizionale che vede il curatore Giuliani, indulgente suggeritore del lavoro altrui (e destinatario delle missive raccolte), cadere vittima della ferocia "ostetrica" di Sanguineti, le cui espunzioni d'ogni residuo liberty-dannunziano saranno poi misuratamente accolte a testo (e sanguinetiana, si sa, è la straniata qualifica di *novissimi*).

Ma il lavoro in questione più di tutto permette di ridiscutere, con il conforto delle carte finora silenti, la *vexatissima quaestio* dell'autoesegesi, di quella «notomania» (così l'acidulo Balestrini, p. 96) che Giuliani promuoverà lancia in resta, persuaso della duplice potenzialità di "creare" un nuovo lettore e stimolare gli autori stessi alla chiarificazione di sé e della propria poetica. Prescindendo da certe ingenuità dirigistiche (che dalla nostra specola meritano oggi qualcosa di più della trista compassione – benché i reiterati inviti all'autoanalisi gettino sull'operazione irresistibili ombre sveviane), bene fa Milone a inquadrare il «grimaldello delle note», l'intento di «orientare il processo di accoglimento, determinando le posture del lettore circa il "consumare l'opera o accoglierla criticamente"» (pp. 28-29) alla luce dell'*Estetica della ricezione* di Jaus di poco posteriore; e lasciando tra loro dialogare le reazioni *novissime* alla richiesta di glosse «elastiche e varie; spiegazioni dei titoli; dati di fatto; simbolismi; osservazioni filologiche» (p. 58), che è quanto di più fecondo questa ricerca d'archivio offra: così Sanguineti, entusiasta patrocinatore dell'iniziativa, può dispiegare una generosa trama di puntelli al *trobar clus* alchimistico di *Opus metricum* che Milone, nel suo «commento di secondo grado» (M. A. Grignani nella *Prefazione*, p. 6), si premura di illustrare puntualmente; così, all'opposto, l'insofferente Balestrini potrà obiettare, compendiano in un acuto paragone la propria severa prassi di *collage*: «Note filologiche? Come se Schwitters raccontasse dove ha preso un biglietto del tram. Cosa serve?» (p. 88).

E la categorica schermaglia tra Balestrini e Giuliani degli ultimi mesi del '60, come si dice, diletta e istruisce, ché dietro le rimostran-

ze piccatissime del primo (eloquenti le formule d'apertura: «Caro Maestro», p. 92; «Gentile signor antologizzatore», p. 94; «Caro florilegiaio», p. 99, cui ribatte l'intestazione del candido questionario *ad personam* proposto dal secondo: «ad uso del Signor Balestrini Autore e Amico dell'Antologista», p. 169) emerge tutta la vivace ambiguità del corredo paratestuale politicamente adottato ne *I Novissimi* – una politica che sostituisce «alla rivolta la filologia», dirà l'Eco de *La generazione di Nettuno* nel famigerato '63 – e l'eterogeneità di intenti e concezioni del dire poetico che pure traspare dalle revisioni reciproche cui i Nostri sottopongono i propri componimenti.

Sulla portata ideologica di questa operazione sarà infine Balestrini, guadagnato alla causa, a ribadire l'importanza del sudato gesto critico di Giuliani, cui gli stessi testi risulteranno così subordinati: «Ripeto, senza introduzione grossa mi sembra un libro assurdo e pazzesco» (p. 106).

L'eliottiano Giuliani, che alle annotazioni della *Waste Land* si rifaceva espressamente (con il perplesso contrappunto di Anceschi, conscio dei rimorsi autoesegetici di Eliot), era convinto scrivendo a Sanguineti che il Novecento cominciasse proprio lì, con la poesia *novissima*; Sanguineti, brechtiano da par suo, qualche settimana dopo avrebbe proclamato l'esatto contrario: «NOVISSIMI, cioè gli ultimi (come nella dommatica: Morte, Giudizio, Inferno, Paradiso). cioè: il museo. capita l'arguzia? altro che *novità* dell'avanguardia. Apocalisse, amico mio, Apocalisse!» (p. 150).

Erano tempi, insomma, in cui tra un'alfa e un'omega era lecito fare qualche proficua, avanguardistica confusione. [*Giacomo Micheletti*]

ALESSANDRO VITI, *Tema*, Napoli, Guida, 2011, pp. 205.

Il libro ripercorre l'evoluzione della critica tematica e il pregiudizio implicito che l'ha caratterizzata nel corso della sua storia. Se è vero che è «quasi impossibile imbastire un discorso sulla letteratura che prescinda del tutto dai dati di contenuto» (p. 7), A. ricorda in apertura alla sua *Introduzione* la sferzante definizione jakobsoniana di «critica del cavallo». Di fatto, uno degli esiti più deteriori del-

la critica tematica è stato l'approccio sterile all'oggetto, catalogato in serie, con il risultato monotono dell'elencazione. A. si propone subito di dibattere il rapporto conflittuale tra lo sviluppo dell'interesse per il tema e l'«affermazione della vocazione autoreferenziale della letteratura» (p. 6). A proposito, A. cita quanto Barthes sostiene nell'*Introduction à l'analyse structurale des récits*: «ciò che succede nel racconto dal punto di vista referenziale (reale), è alla lettera *niente*» (p. 7). La premessa, avendo il pregio di problematizzare, è inoltre necessaria per il confronto con il volume di Daniele Giglioli dal titolo omonimo, *Tema*, uscito per La Nuova Italia nel 2001, «unico precedente teorico di monografia teorica di una certa ampiezza» (p. 10) in Italia. Nel caso di A., l'impostazione non s'incentra sulla disamina dei rapporti del tema con le funzioni «autore», «testo» e «lettore», come avviene invece in Giglioli, ma su una prima ricostruzione, di taglio diacronico, della storia della critica tematica. Il modo in cui A. gestisce il dato storico non è compilativo ma, diremmo, funzionale al rilevamento. Dopo la ricognizione e lo sviluppo storico-teorico delle differenze tipologiche tra *Stoff*, *Motiv*, *Thema* e *Idee*, sulle cui basi si sviluppa un dibattito serrato nell'ambito della letteratura comparata, A. concentra l'attenzione sul periodo che segue al 1950. A questa altezza avviene l'evoluzione determinante degli studi di critica tematica e la maturità di un'approccio metodologico che va nella direzione della codificazione: si comincia a parlare in senso proprio di *critique thématique*, tematica strutturale, tematologia. L'incubazione di una tale, esplosiva rielaborazione della tanto stigmatizzata *Stoffgeschichte* è ben individuata da A. nella fioritura di quelli che possono considerarsi a ragione i «grandi classici» del genere. A partire dal 1930 fino al cronologico giro di boa del secolo XX assistiamo in contemporanea alla condanna della cosiddetta *Stoffgeschichte* e alla sua fondazione moderna. A. è abile nel mettere in evidenza un movimento doppio con il quale si colgono rapporti fecondi fra negazione e superamento di una disciplina ormai esangue nella formulazione tradizionale di repertori. Eppure quel che succede è esattamente quello che non ci si aspetta: nel 1928 escono *Morfologia della fiaba* di Propp e *Teoria delle letterature* di Tomasevskij; nel 1930 è la volta de *La carne, la morte e il diavolo*

*nella letteratura romantica* di Praz e nel 1948 di *Letteratura europea e medioevo latino* di Curtius: pur nell'eterogeneità delle impostazioni e dei risultati, questi studi conducono a una più complessa ridefinizione del concetto di tema. La spinta di questi autori porta, tra 1942 e 1948, a ulteriori prese di posizione: siamo nel momento in cui sia Wellek e Warren nella loro *Theory of Literature* sia Spitzer nei suoi saggi di linguistica e storia letteraria condannano la critica tematica per come si era finora mostrata: da una parte, quest'ultimo identifica lo studio dei temi con quello delle idee; dall'altra, i secondi la considerano «di ogni storia, la meno letteraria» (pp. 27-28). Come nota a questo punto A., il primo fatto da considerare di rilievo è il seguente, ossia che lo studio dei temi ha fatto il suo ingresso negli Stati Uniti ed è citato nell'opera di riferimento (Wellek-Warren) del *New Criticism*. Secondo fatto, le critiche sia di Spitzer sia di Wellek e Warren muovono entrambe a distanza di ben quarant'anni da una considerazione di Benedetto Croce. Si tratta di un passaggio dei *Problemi di estetica* dove egli intende chiaramente la letteratura comparata come «storia dei temi letterari» (p. 22). All'interno del volume di A. si possono senza dubbio individuare alcune tendenze specifiche dell'approccio italiano alla critica tematica attraverso l'analisi del contesto europeo e di quello d'oltreoceano. Dagli apporti antesignani di Graf, con i suoi studi sul paradiso terrestre e sul diavolo che escono rispettivamente alla fine degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento, nei quali i temi sono trattati per tipologie più che sulla base del mero sviluppo cronologico, la sanzione che avviene alla metà degli anni Ottanta in Italia non lascia dubbi sul tipo di prospettiva imperante: nella *Letteratura italiana* di Asor Rosa si legge che «la ricerca dei temi si situa al livello più basso dell'attività critico-letteraria». Ma ancora nel 2007, Lupérini ribadisce ne *L'incontro e il caso*: «per certi aspetti questo non è un lavoro di critica tematica». Se la critica nostrana appare refrattaria, nonostante i suoi prodromi, nel segmento finale di *Tema*, che occupa i vent'anni che coprono l'arco 1990-2011 ci sono anche apporti indubbiamente fecondi per la storia dei temi. In ogni caso, dal 1970 fino all'ultimo decennio del secolo XX, l'evoluzione della critica tematica sposta l'asse di riferimento nella *thématique* franco-ginevrina. A. perio-



dizza ancora sulla base di segmenti ventennali: dal 1950 al 1970 la propulsione di questi studi – di cui centrale rimane *La metamorfosi del cerchio* di Poulet anche da un punto di vista cronologico (lo studio è del 1961) – porta nella *tranche* successiva, che va dal 1970 al 1990, a una ripresa da parte degli studi di marca tedesca. Tutto questo mentre gli esponenti della post-semiotica russa forniscono risultati altrettanto fecondi che nutrono il contesto finora descritto. Ciò è specialmente vero per il lavoro di Zholovsky e Schlegov: nello stesso anno in cui esce *Themes and Texts. Towards a poetics of Expressiveness* (1984), si inaugura il «primo dei convegni parigini intitolati “Pour une thématique”» (p. 53). Il caso italiano si profila agli occhi di A. proprio nella fase terminale di questa spinta. Il passaggio avviene nel 1985, un anno dopo l'articolo di Pozzi uscito nella *Letteratura italiana* di Asor Rosa, con quello che A. definisce «l'aggiornamento» di Segre in *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Concomitante è l'avvio di una filone proficuo: «A partire dai primi anni novanta, praticamente tutti i maggiori studiosi [italiani, n.d.r.] pubblicheranno lavori d'ispirazione tematica, in cui però la buona riuscita dell'operazione critica generalmente non si accompagnerà a una corrispondente riflessione teorica preliminare sullo statuto stesso del tema» (p. 60). Così *L'ombra di Ulisse* di Boitani, *La cicatrice di Montaigne* di Lavagetto, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Orlando e *Treni di carta* di Ceserani escono tutti tra 1992 e 1993. Sempre in quell'anno, in nome di uno spirito del tempo che non sorprende, lo studio dei temi ottiene anche un'approvazione d'oltreoceano che arriva da uno studioso di origine tedesca; si tratta del fondamentale *The Return of the Thematic Criticism* di Sollors del 1993. Il dibattito italiano si pone dunque al termine del percorso di A. e sottolinea da una parte il ritardo e dall'altra una certa originalità dell'approccio critico nostrano che è durato per i quindici anni successivi sostenendo quella ricerca da parte di un'anima del proprio corpo, che è l'immagine usata da Bremond e Pavel nel definire la nozione di tema alla fine degli anni Ottanta. Se nel 2003 Lefevre «sostiene l'impossibilità di giungere a una definizione univoca di tema» (p. 63), lo stato attuale della critica sta proprio nel muoversi tra «constatazioni di buon senso» (p. 67) e la necessità di

maggiore «consapevolezza teorica» (p. 67). Se la questione aperta riguarda il riconoscimento del tema inteso quale oggetto dato o visto sotto la lente di una costruzione dell'interprete, ci sono stati, a seguire, mutamenti terminologici e una tendenza «a studiare il tema nell'ottica di storia della cultura» (p. 69). Dopo l'estensione della *thématique* alle arti figurative, A. riconosce in generale un'attenzione per il tema rispetto al motivo, almeno da un punto di vista squisitamente teorico, quasi una volontà della letteratura in senso stretto a voler riconquistare il campo. Eppure l'ibridazione è inevitabile, se non fra diverse discipline, tra metodologie ed ermeneusi. Tenendo sempre ferma la dicotomia tra *thématique* e tematologia, A. passa in rassegna gli elementi forti e deboli delle influenze e delle metamorfosi cui il tema è sottoposto: dalla linguistica alla sua evoluzione strutturale, all'approccio genealogico, al Decostruzionismo, ai *Cultural Studies*: nel dopoguerra metodologie e nuovi approcci interpretativi fagocitano e rimasticano concezioni classiche, punti di vista forti e individuali. Tutto questo avviene in un clima di difficile inclusione della tematologia, ossia la declinazione in diacronia dei temi; tranciante è la posizione di Steiner quando scrive che «la letteratura è nella sua essenza tematica, non già tematologica». (p. 141). A. sembra certamente propendere per una tesi assimilabile, in cui la tematologia non garantisce la flessibilità ermeneutica e risente di un distinguo fondamentale in quanto la *thématique* non «è interessata a conoscere per quali canali mitici, sociali o storici l'autore in questione è arrivato ai suoi temi, ma solo il valore che essi rivestono per lui» (p. 146). Di fatto la distinzione tra *thématique* e tematologia è qui portata agli estremi limiti della seconda: «ricostruire le origini, i mutamenti di significato, le diverse rese di un tema nella storia della letteratura può essere considerato un obiettivo criticamente pertinente? Non rischia invece di rappresentare un pericoloso capovolgimento di prospettiva per cui è la letteratura a essere ridotta a illustrazione di un tema?» (p. 147). Tale possibilità porta A. a dibattere invece di sancire un esito certo per la tematologia: quella forma superficiale di enciclopedismo che la catalogazione comporta data l'inesauribilità delle declinazioni di un tema. Interessanti le possibili declinazioni di questa *quête* per una tema-

tologia critica, specie laddove si rilevano tentativi che appaiono oggi forzature o fraintendimenti eclatanti: dal tentativo di agire sulla base di distinzioni *per letterature nazionali* come in Merker e Frenzel, *per generi* come Frye, *per epoche* (vera essenza dell'approccio tematico e quindi approccio praticabile: l'assunto di Curtius secondo cui la letteratura europea è un'unità intellettuale non frazionabile è l'esempio forse più compiuto), fino a comprendere l'ambito più genericamente «culturale-interdisciplinare» rispetto a un passato di stampo tecnico-filologico, la «dimensione extraletteraria» che guarda al tema come mezzo di contatto tra letteratura e mondo. Non si tratta di una rassegna che ricerca, nella sua esposizione, di risolvere con una scelta quale ambito sia quello opportuno, anzi la critica di A. si fa sempre meno velata, specie nei confronti delle tendenze se vogliamo meno rigide, che stanno come a segnare una perdita di veridicità, specie nei confronti dei *Cultural Studies*, liquidati proprio sulla base dei loro presunti punti di forza: «L'attitudine *engagé* dei *Cultural Studies* legittima su un piano politico-ideologico l'utilizzo tendenzioso di testi come documenti usati per fini che esulano dalla conoscenza della letteratura» (p. 177). La domanda finale da parte nostra, approfittando di quest'ultima considerazione, è dunque la seguente: è davvero questo il punto, e cioè permettere sempre e comunque una conoscenza della letteratura? Lo è per A. che riporta l'approccio tematico nell'alveo dello storicismo critico tedesco e usa Auerbach per spiegare che «è necessario trovare anzitutto un punto di partenza» (p. 186) per mezzo del quale costruire percorsi con lo scopo di fornire una conoscenza ulteriore della letteratura. L'attenta e informata ricostruzione di *Tema*, che ha il pregio di essere chiara nella trattazione di argomenti teorici dal denso portato specialistico, tiene sempre a mente che l'unica legittimità che ha il tema, qualora sia studiato sincronicamente o diacronicamente, è quella ricondurre dati desunti e addotti all'ambito letterario. E forse la domanda concreta di questa ricerca, ossia che cos'è il tema rispetto alla letteratura, doveva andare di pari passo con quella che si chiede che cosa sia la letteratura rispetto a se stessa. [Diego Bertelli]

*Spectralités dans le roman contemporain. Italie, Espagne, Portugal*, a c. di MARINE AUBRY-MORICI, SILVIA CUCCHI, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2017, pp. 180.

L'ambizione del volume curato da Marine Aubry-Morici e Silvia Cucchi è di mostrare in che modo lo spettro possa essere assunto come paradigma del nostro tempo di cui la letteratura si fa eco, partendo da alcuni esempi narrativi che permettono di elaborare la nozione di «disaggiustamento del contemporaneo» proposta da Derrida in *Spettri di Marx* (p. 13). Lo spettro viene assunto nei saggi non già nell'accezione immediatamente sovranaturale del termine, ma come garante di una temporalità che fa emergere un punto di vista contrapposto al livellamento operato dal potere egemonico. Nella maggior parte dei contributi redatti in lingua italiana e francese, lo spettro entra nel linguaggio per avvertire l'interlocutore di un mutamento nella storia: sono spettri che sorgono dalle rovine di una civiltà ormai inesistente, facendo riaffiorare nel presente una dimensione interindividuale delle singole esistenze nel tempo. Utile in questo senso ricordare quell'«appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e sono la nostra» di cui parlava Benjamin, che di fronte all'«indice segreto» della storia invitava il lettore a prendere coscienza di «una *'debole'* forza messianica, a cui il passato ha diritto».

Alla figura di Benjamin guarda indirettamente KATIA OURIACHI (*Bruno Arpaia ou le passé devant soi: revenances de l'Histoire dans L'angelo della storia*, pp. 121-132), che evidenzia ne *L'angelo della storia* di Arpaia i cortocircuiti tra finzione narrativa e realtà storica. Su un'analoga prospettiva di ricerca si colloca il saggio di GABRIELLE NAPOLI (*Spectres et filiations dans «Ogni promessa» d'Andrea Bajani: les enjeux éthiques de la fiction*, pp. 105-120), dove il violento ritorno dei morti della Seconda guerra mondiale «infesta» le pagine di *Ogni promessa*, con un meccanismo che si riverbera nel rapporto tra scrittori del presente: esemplare a questo proposito l'accenno a Tabucchi, definito una sorta di «père spectralisé» di Bajani. Alla coda del saggio di N. si lega il contributo di VICTOR TOUBERT (*Fantôme, photographie, miroir: spectralité et specularité dans «Il filo dell'orizzonte» d'Antonio Tabucchi*, pp. 133-147), dove il motivo

dello spettro nell'opera di Tabucchi viene esaminato a partire dal dispositivo fotografico. Interrogando il ruolo dello scrittore nel presente, l'opera di Tabucchi si configura per T. come portatrice di una radicale dimensione etica e politica. In una prospettiva diametralmente opposta a un passato storico che ritorna si colloca il saggio di PIER GIOVANNI ADAMO dedicato ai romanzi di Guido Morselli (*Mondi senza storia. La contro-realtà spettrale di Guido Morselli*, pp. 15-28), autore che considera la storia come «palinsesto di riscrittura» (p. 18). Alla razionalità dialettica, la scrittura di Morselli sostituisce, secondo A., una contro-realtà di finzione, al fine di esorcizzare “i fantasmi” storici del Novecento.

Il taglio geografico trasversale del volume permette inoltre di delineare una mappa di tensioni comuni tra contesto storico-sociale e materiale discorsivo dei testi analizzati, evidenziando le intersezioni culturali di Italia, Spagna e Portogallo. Le aree interessate risultano a prima vista non comunicanti, se guardate sotto la lente del solo dato estetico; tuttavia, contro questa apparente discontinuità, sarà sufficiente ricordare la comune esperienza dei “fascismi” nelle diverse forme dei regimi di Mussolini, di Franco e di Salazar. Accanto ai saggi dedicati alla letteratura italiana contemporanea, si collocano in questo senso gli interventi direttamente riferiti alla narrativa spagnola e portoghese. Nel saggio di CÉCILE BEAU (*Le motif du spectre dans la littérature de l'exode rural en Espagne (1978-2015)*, pp. 45-60), gli spettri sorgono dalle rovine di un mondo perduto «che si rifiuta di morire»: i romanzi di Julio Llamazares riflettono il declino di una società rurale, le cui macerie del presente costituiscono una metafora della società spagnola post-franchista. AURÉLIE LECLERCQ e AIDY LAIB (*Quelque chose de pourri au Royaume de Tavares. Histoire et spectralité dans «O Reino» de Gonçalo M. Tavares*, pp. 91-103) isolano la componente spettrale in *O Reino*, tetralogia del portoghese Tavares che esplora la “fine del mondo” in uno spazio disumanizzato, tra incapacità di immaginare l'avvenire e necessità di interrogare il passato.

Italo Calvino viene scelto da MICHELE CARINI («*Neanche la bella stagione avrebbe pulito il cielo*»: *lecture de La nuvola di smog d'Italo Calvino*, pp. 61-77) per declinare la spettralità tra forme discorsive e stili che istituiscono

o prendono le distanze da una poetica. *La nuvola di smog* viene interpretata sia come immagine spettrale che infesta l'Italia degli anni Cinquanta, sia, metaforicamente, come fantasma che indica l'impossibilità per lo scrittore di rapportarsi al mondo utilizzando la poetica del realismo. In una diversa declinazione di “realismo”, lo spettro fa la sua comparsa nell'ipermodernità degli anni Duemila per marcare, nella scrittura, «un'angoscia di derealizzazione latente o esplicita, esibita o messa a tacere» (Donnarumma 2014). MARINE AUBRY-MORICI (*Le spectre du réel. Réflexions à partir de «Spaesamento» de Giorgio Vasta*, pp. 29-44) sceglie *Spaesamento* di Giorgio Vasta per osservare, da una prospettiva antropologica ed estetica, l'Italia di Berlusconi, dove la realtà filtrata dallo schermo televisivo assume i connotati di una spettralità che mette in crisi lo statuto ontologico dei personaggi. In una variazione sul tema, SILVIA CUCCHI (*Lo Spettro di Berlusconi: Vasta, Cordelli, Siti*, pp. 79-89) colloca la *mise en fiction* di Vasta in controluce con il *Duca di Mantova* di Cordelli e *Tropici Paradisi* di Siti. Nelle campionature selezionate da C., la spettralità incarnata da Berlusconi – fusione tra mondo reale e mondo mediatico – viene ad assumere, nei tre autori, connotati diversi: ossessione che condiziona il lavoro dello scrittore, in Cordelli; «epifenomeno dell'indistinzione e della stasi del presente» in Vasta e in Siti. KETTY ZANFORLINI (*Le Vieux de De Cataldo: une spectralisation des fondements de l'écriture*, pp. 149-161) sceglie infine di esaminare un personaggio più evanescente e misterioso rispetto al Berlusconi dei saggi precedenti: si tratta della figura del “Vecchio”, presente in tutte le scene in cui il potere si manifesta in *Romanzo criminale* e *Nelle Mani giuste*.

Lo spostamento semantico dello spettro dall'accezione fantastica alla valenza politica suggerisce un confronto tra lo sguardo critico al testo e la tendenza delle narrazioni degli ultimi anni di recuperare una presa diretta sulla “realtà” attraverso la scrittura. Esponendo a viva voce questa diversa accezione di spettralità, la letteratura tenta di opporre – o almeno interrogare – quello che Fortini, parafrasando Le Goff, aveva chiamato «controllo dell'oblio» come «uno dei più spietati strumenti del potere». [*Andrea Agliozzo*]

LUCA CRISTIANO, *Crema di vetro. Misura e dismisura nei romanzi di Antonio Moresco*, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 262.

*Crema di vetro*, la prima monografia incentrata sull'opera dello scrittore Antonio Moresco e in particolare sulla trilogia *Gli esordi* (1998), *Canti del caos* (2010), *Gli increati* (2015), s'incarica di un compito difficile: unire una vocazione militante esplicita, che riconosca un ruolo di primo piano al disegno filosofico dell'autore (nella direzione di un misticismo immanente) e scommetta sulla sua persistenza futura, a un'analisi del «sistema originale di congegni retorici e strutture narrative» (p. 11) che illustri e giustifichi nella trilogia proprio quel disegno. C. imposta un'analisi testuale capillare, che insiste soprattutto su aspetti narratologici come le «articolarioni della voce» e il tempo del racconto, visto alla luce di «una specifica forma di immaginazione anticronometrica» (*ibid.*), con un'esposizione chiara e precisa. Di preferenza, C. si misura direttamente con i tre testi, mostrando indirettamente che la bibliografia della critica su Moresco risulta ancora povera di contributi che esolino tanto dall'adesione incondizionata alle retoriche dell'autore quanto dal rifiuto aprioristico di confrontarsi con queste opere. Impossibile, qui, riassumere i contenuti di un volume denso e ambizioso che probabilmente diventerà uno strumento essenziale per i lettori che si accostino in futuro all'opera moreschiana, così lunga, impegnativa, anche respingente – che sia a causa dei risvolti pornografici ed estremi di *Canti del caos* o per la tensione ripetitiva e martellante degli *Increati*. Più utile, invece, soffermarsi su tre aspetti principali del libro di C., che ne stanno a fondamento e appaiono maggiormente discutibili.

Il primo aspetto è quello dell'unità: «La successione di questi tre libri prospetta un'unità coesa, un unico romanzo» (*ibid.*). Se è vero che, negli ultimi quindici anni, Moresco ha esortato più volte i lettori a considerare la trilogia come un'opera unitaria, è altrettanto innegabile che un simile intento non esisteva al tempo della stesura degli *Esordi*, come provano le *Lettere a nessuno*. Quanto l'idea del libro unico diviso in tre sequenze è riconducibile a una volontà iniziale, e quanto a considerazioni retrospettive che mettono tre libri concepiti e stesi in tre diversi decenni su nuo-

vi binari funzionali a una poetica dell'indistinzione fra sé e il mondo tipicamente moreschiana? Come C. sottolinea molto bene nel capitolo 3 *Logica della profezia*, Moresco passa «da un monologismo classico, univoco, alla nuova forma poliprospectica dei *Canti*» (p. 59), e da una «prolungata lirica dell'esistenza» (p. 92) all'epica in frantumi dei *Canti del caos*, composta di decine di voci monologanti che rimandano a una «voce sovrasoggettiva» (p. 129), per poi tornare negli *Increati* a una specie di «poema sacro» in prima persona con l'autore quale personaggio protagonista. Nella direzione del superamento del romanzo, a favore di una metafisica (immanente) via via più astratta, vanno le insistite reminiscenze dantesche, come il confronto coi morti e l'ascesa per gradi all'esperienza ultima dell'oltreumano, qui detto «l'increato». A mutare è anche la fisionomia del mondo rappresentato: da quella astratta, sospesa e innominata degli *Esordi* a quella di *Canti del caos* che esplora la «vita convenzionalizzata degli uomini» (p. 80) attraverso i temi del sesso, dell'economia e della religione (i primi due assenti dagli *Esordi*), fino all'incursione esplicita della cronaca, non più per maschere e allegorie, negli *Increati*. Si può in generale sostenere che *Gli esordi* e *Canti del caos* condividono, al di fuori di alcuni personaggi principali come il Mattò e il Gatto, ben poco, mentre *Gli increati* sembrano andare in una direzione autonoma tirando insieme le fila di tutta la produzione precedente. Le forti discontinuità sono sottolineate bene da C., ma altrettanto utile sarebbe capire da cosa esse derivino, perché si verificano. In parte C. lo spiega bene, aiutandosi con strumenti nuovi come l'inedito *Diario del caos*, redatto da Moresco a cavallo degli anni '80 e '90 (pp. 143-149). In parte, però, forse lo studio avrebbe dovuto insistere di più, per far capire meglio l'evoluzione della scrittura nell'arco di un trentennio, su due trascurate dimensioni infratestuali: il resto della produzione narrativa di Moresco, che resta sullo sfondo per lasciare tutto lo spazio alla gabbia interpretativa costruita sulla trilogia (mentre invece *Canti del caos* e *Gli increati* nascono nello stesso laboratorio di opere minori ma niente affatto trascurabili come *Gli incendiati*, 2010, *La lucina*, 2013, e *Fiaba d'amore*, 2014); la produzione saggistica e militante di Moresco da *Il vulcano. Scritti critici e visionari* (1999) in poi, che curiosamente, vi-

sta l'ambizione conoscitiva del sistema teorico dispiegato nella trilogia, viene quasi passata sotto silenzio. Inoltre, l'attenzione data ai tre volumi è estremamente diseguale, con letture convincenti e approfondite degli *Esordi* e *Canti del caos* in parallelo nelle pp. 14-203, mentre agli *Increati*, pubblicati poco prima che *Crema di vetro* venisse ultimato, vengono riservati gli ultimi due brevi capitoli, meno buoni (pp. 205-258): se si ritiene che questo terzo volume suggelli un'opera tanto lunga e ambiziosa, al modo in cui il *Paradiso* chiude la *Commedia* dantesca e *Il tempo ritrovato* fa con la *Recherche*, forse la parte finale di *Crema di vetro* può suscitare qualche interrogativo sulla considerazione che C. ha degli *Increati* e gettare dei dubbi sull'opportunità di spingere sulla tesi della trilogia unitaria.

Il secondo aspetto riguarda lo strumento dell'intertestualità: oltre allo studio parallelo degli *Esordi* e *Canti del caos* (*Gli increati*, come accennato, vengono analizzati a parte), C. sottolinea, soprattutto per *Canti del caos*, le interferenze fra «modello epico e modello romanzesco» (p. 169), che inscrivono la trilogia nel ristretto gruppo delle «opere mondo» (secondo la nozione di Franco Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 2003). Più in generale, C. rapporta la trilogia moreschiana non a opere coeve della tradizione italiana e straniera, ma a testi della tradizione europea moderna che più hanno cercato di rappresentare la totalità a partire dall'esperienza individuale. In questa direzione vanno i riferimenti al *Faust* goethiano, che viene evocato a proposito del legame diabolico fra il Matto e il Gatto (reincarnazione di Mefistofele), e anche le insistenti analogie fra *Gli esordi* (in particolare l'incipit nella camerata) e la *Recherche* proustiana. Sono suggerimenti nuovi per la critica, e da un lato sono di notevole interesse: si può, in effetti, ipotizzare che in Proust e Moresco ci sia un comune uso strumentale della prima persona per scoprire leggi generali, invece che per autoesaminarsi, e una comune concezione della scrittura come "cosa mentale" imperniata sull'elemento visivo (come sembra suggerire Proust in una lettera al critico André Lang dell'ottobre 1921). Dall'altro lato, tuttavia, proporre un raffronto così impegnativo comporterebbe un lavoro intertestuale, in C., più suggerito che argomentato. Confrontare gli incipit dei romanzi funziona bene nel momento in cui si riscontra

una ripresa esplicita. In caso contrario, si rischia di rimanere nel territorio dell'equivalenza delle opinioni, dove anche osservazioni giuste (come quelle sull'uso iterativo dell'imperfetto per evocare la sospensione temporale all'inizio degli *Esordi*) diventano controverse: perché un aspetto generale come l'uso dell'imperfetto dovrebbe essere «un'ulteriore eredità proustiana» (p. 20)? Con argomenti altrettanto validi, si potrebbe attribuirlo a qualunque altro influsso, da Leopardi in giù. È ancora: a che pro tirare in ballo per Moresco (alle pp. 109-110) generiche ascendenze da Cervantes e dai *Fratelli Karamazov* per dimostrare qualcosa che appartiene da molti secoli al senso comune dell'arte, ovvero che «a volte sono proprio gli individui più stravaganti gli unici capaci di mantenere una connessione intima con le verità più universali» (p. 110)? Per dimostrare una tesi senz'altro giusta, cioè che Moresco posiziona consapevolmente il suo lavoro in un canone della grande letteratura europea, talvolta C. sembra proporre suggestioni che non dimostrano effettive riprese autoriali e precise direzioni di scrittura, ma legittimano per analogia l'inclusione in quello stesso canone.

Il terzo aspetto è la premessa e l'esito dell'intero lavoro di C., quello di cui è più difficile dare esempi con citazioni scelte: le simmetrie infratestuali, i parallelismi, le corrispondenze narrative da un volume all'altro creano una fitta griglia interpretativa che vuole coprire ogni aspetto della trilogia e dare conto della sua paradossale logica interna. È la forza e insieme il limite principale del testo di C. *Crema di vetro*, s'intuisce, viene da un lavoro critico lungo e sistematico, che a volte appare, all'occhio del lettore, gratuito: non perché l'opera di Moresco non meriti attenzioni di questo tipo (anzi, speriamo che il libro di C. segni l'inizio di un dibattito, se non di un filone di ricerca), ma perché lo studio di C. approfondisce l'interpretazione di singoli passaggi a tal punto da rivelare una specie di tensione infinitizzante dell'atto critico. I rimandi, le polisemie, le forzature concettuali introdotte con sempre maggior frequenza da Moresco, invece di apparire (come accade soprattutto nella terza parte di *Canti del caos* e negli *Increati*) troppi che svuotano il linguaggio e accondiscendono a un sentimento «oceanico» (C. suggerisce questo termine di estrazione freudiana alle pp. 184-190), diventano lo

spunto per riflessioni estremamente approfondite ma a volte capziose intorno alla logica dell'increato su cui Moresco insiste di continuo da un quindicennio. Ecco quindi che, nel momento in cui ci viene presentato un testo in cui ogni minimo aspetto risponde a un preciso disegno autoriale predeterminato, l'opera di Moresco e ancor più *Crema di vetro* finiscono per assumere le fattezze di un sistema chiuso e impenetrabile, nonostante le continue esortazioni all'apertura, allo sfondamento, all'infrazione dei confini fisici e teorici. La maglia teorica s'indurisce e prolifera, finendo per somigliare a un'affascinante prigione di carta da cui si vorrebbe evadere. Lungi dall'essere un difetto, questo potrebbe rappresentare il merito maggiore di *Crema di vetro*. Lo studio di C., così netto e chiaro nelle sue posizioni, sfida apertamente il lettore, che diventa così, secondo la lezione di Calvino, una specie di Conte di Montecristo per il quale «l'unico modo di sfuggire alla condizione di prigioniero è capire come è fatta la prigione» (Italo Calvino, *Ti con zero* [1967] in *Romanzi e racconti* II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 2008, pp. 346-347). *Crema di vetro* ci invita a una lettura impegnativa con testi fra i più interessanti degli ultimi anni: come per la trilogia di cui tratta, non è un testo da sfogliare distrattamente, ma impone di mettersi in gioco con la massima serietà. [Lorenzo Marchese]

## LINGUISTICA ITALIANA

A CURA DI MARCO BIFFI  
E JOËL F. VAUCHER-DE-LA-CROIX

Dopo dieci anni di silenzio (l'ultima uscita è nel 2007) ritorna una sezione dedicata alla lingua italiana. La prospettiva di questa rivista è sempre stata storico-linguistica (inutile ricordare che la fondamentale *Storia della lingua italiana* di Migliorini fu anticipata pro-

prio nella «Rassegna» a partire dal 1954); e *Storia della lingua* è stato infatti il titolo sempre usato per la sezione diretta in ultimo da Nicoletta Maraschio e Ugo Vignuzzi.

In un quadro storico culturale nuovo, in cui l'italiano deve essere valorizzato in tutte le sue varietà come base identitaria e fondante all'interno del quadro variegato multilingue e plurilingue della nuova Europa, è sembrato più giusto, anche per consolidare l'importanza della storia linguistica che ci guida nella lettura dell'attualità, allargare la prospettiva di questa sezione alla linguistica italiana in generale, comprendendovi anche quei settori apparentemente periferici ma sempre più decisamente necessari a ricostruire un quadro d'insieme funzionale e reale. All'interno di questo panorama allargato, poi, è importante anche rivolgere un occhio attento alle nuove prospettive metodologiche offerte dall'informatica linguistica, che con sempre maggiore efficacia compaiono sullo sfondo di numerose ricerche.

Un'ulteriore novità è costituita dal fatto che, oltre alle consuete schede, la sezione sarà completata da alcune indicazioni di lettura frutto della frequentazione della "vetrina" delle *Novità bibliografiche* del sito web dell'Accademia della Crusca [Marco Biffi].

*Storia dell'italiano scritto. IV. Grammatiche*, a c. di GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN, Roma, Carocci, 2018, pp. 527.

*Storia dell'italiano scritto* nasce come un'opera in tre volumi che al momento dell'uscita, nel 2014, si articolava su una suddivisione che potremmo definire classica: *Poesia, Prosa letteraria, Italiano dell'uso*. In realtà già sfogliando semplicemente il ricco indice dei tre volumi ci si accorge del carattere innovativo dell'opera che, come emerge dall'*Introduzione* dei tre curatori, si presenta di fatto come una storia linguistica italiana dal taglio molto particolare: non cronologico, non tematico, ma all'inseguimento di una prospettiva "verticale" per generi e tipologie di produzione testuale, con l'intento di costruire uno strumento complementare all'ormai ricca serie di opere di sintesi (più o meno ampie, rivolte a pubblici diversi con scopi diversi) che ormai ca-

€ 100,00

SPED. ABB. POST./45 %  
Art. 2 comma 20/B legge 662/96 filiale di Firenze  
in caso di mancato recapito inviare all'Ufficio P.T. di Firenze CMP,  
detentore del conto, per restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa