

# CRONACHE

## EDIZIONI E COMMENTI

★ *Poesia comica del Medioevo italiano*, a cura di M. Berisso, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2011

A distanza di cinque anni Marco Berisso ci regala un'altra antologia molto ben riuscita, dopo quella dedicata ai poeti dello Stilnovo (l'edizione è *Poesie dello Stilnovo*, a cura di M. Berisso, Milano, BUR, 2006), in cui ha collaudato con profitto gli stessi metodi – ovvero la riflessione sull'oggetto della raccolta da un lato e la snellezza e puntualità dell'apparato dall'altro – applicati in questa raccolta.

Le ragioni della silloge ed il discorso critico – sintetico ma sostanzialmente puntuale – sul suo oggetto occupano anche in questo caso l'*Introduzione* (pp. 5-49) di livello veramente ottimo: non solo, qui, viene legittimata la selezione dei poeti operata più avanti (con aggiunte rispetto alle antologie passate e con delle inevitabili esclusioni, dato il carattere dell'opera), ma si espongono concisamente le difficoltà – non certo personali, ma di tutta la critica medievale – che presenta la definizione stessa di 'poesia comica'. Le scelte compiute risultano in parte illuminate da questo preambolo interpretativo poiché solo in parte il florilegio di Berisso ricalca quello dei precedenti editori (l'ultimo dei quali è Marti, con la raccolta dei *Poeti giocosi del tempo di Dante*, del 1956): l'autore sposta gli estremi – in avanti e indietro – dei confini cronologici considerati finora nelle sillogi sui poeti comici, annettendovi, da una parte, la tenzone fittizia che chiude il Canzoniere (ben rilevato secondo l'ipotesi di Leonardi, in *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, 1994) dei sonetti amorosi di Guittone in L (Firenze, BML Redi 9), dall'altra, le rime di Antonio da Ferrara (pp. 355-59), di Puc-ci (361-65) e di Sacchetti (pp. 367-76), «figure dove, un po' paradossalmente, il massimo del professionismo letterario che l'epoca [scil. il secondo Trecento] poteva concedere viene a coincidere con il minimo di definizione di un riconosciuto profilo stilistico» (p. 48). Una scelta di chiusura veramente significativa, che permette di sottolineare la continuità del genere dal XIII secolo alle soluzioni burchiellesche. Dentro questi limiti viene poi aggiunto qualche saggio del *Fiore* (pp. 79-90), una piccola dimostrazione della frequentazione del genere in Guido Guinizelli (pp. 123-27), Cavalcanti (pp. 129-33) e Dante (nella tenzone con Forese, a pp. 135-50) e poi, sempre a significare l'escursione nel comico di poeti altrimenti dediti al genere lirico in stile alto, due pezzi di Matteo Frescobaldi (pp. 345-48) e la risposta del Maianese a *A ciascuna l'alma presa* (pp. 151-54, di cui però non si considera l'interpretazione 'seria' avanzata da De Robertis nella sua edizione delle rime di Dante). La tenzone tra Ventura Monaci e Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi, poi, fornisce all'autore l'occasione per una nuova edizione dei testi (pp. 349-54), che si svincola parzialmente dalla lezione del troppo rimaneggiato Ca (Roma, Bibl. Casanatense, 433 già DV 4). Gli autori, ognuno nella sua sezione, si succedono nell'antologia secondo un criterio «grosso modo cronologico» (p. 53) che è il medesimo con cui vengono trattati nei vari paragrafi dell'*Introduzione*. Qui (fondamentalmente nei §§ 2-4), partendo dalla ben condivisibile sensazione che l'oggetto in esame «si definisce più per quello che non è (non è poe-

sia lirica amorosa) che per quello che è» (p. 10, ma Berisso esprime onestamente questo limite in diversi punti del suo lavoro, come quando ammette, ad esempio, che la presenza di Folgore nell'antologia non è determinata dall'essere il sangimignanese un poeta puramente comico, ma dalla volontà di mettere in luce l'operazione parodica di Cenne da la Chitarra, i cui sonetti sono strettamente connessi a quelli anche dal punto di vista della tradizione) viene dichiarata l'insufficienza delle nomenclature tradizionali e si discute su quale possa essere la soluzione da adottare per superare le ambivalenze che si celano sotto la parola 'comico' quando applicata a questa poesia. Tanto la classica teoria degli stili, fortunata per tutto il Medioevo, quanto la riflessione teorica dantesca espressa nel *De vulgari eloquentia* e (forse) nell'*Epistola a Cangrande* – queste ultime parzialmente contrastanti – non permettono, secondo Berisso, di dare una definizione univoca del concetto, concetto che l'autore – e questo va dichiarato a suo merito – non confonde mai con gli affatto differenti di 'realistico' o di 'giocosio'. Ciò che accomuna queste rime, scartata l'ipotesi del discrimine tematico o stilistico, è – agli occhi dello studioso – la lingua. Una notevole distanza dal fiorentino aureo della poesia d'amore in stile alto e una forte caratterizzazione in senso dialettale ne costituiscono i tratti salienti. L'autonomia formale che ne deriva avrebbe potuto far propendere Berisso verso l'idea che il genere comico sia 'autonomo' del tutto o che fosse per lo meno percepito come tale dagli autori medievali, come sembrerebbe anche suggerire la totale assenza, nella storia della tradizione, di mss. che raccolgano esclusivamente poesia comica (p. 21). Tuttavia, le ragioni di questa specificità del genere sono imputate alla «deviazione di tipo retorico e di registro che ha come obiettivo un'esasperazione [...] in direzione paradossale del dettato poetico» della lirica alta, che accomuna tutti i testi presi in esame, costituendone fattore distintivo. La deviazione, naturalmente, si attua per intero attraverso lo strumento linguistico (p. 20). Pur denunciando le derive interpretative che procedono da un'idea monadica della poesia comica come parodia della lirica alta, nello stesso tempo in cui rifiuta di attribuire le caratteristiche del genere a un rapporto tra testi e realtà extra-letteraria che vorrebbe i primi diretti riflessi della seconda, Berisso definisce comunque il comico a partire dalla sua relazione con l'aulico, soprattutto quando attribuisce a Guittone l'*avvio del genere* (è il titolo del § 5). Questo, infatti, si concretizza, secondo l'autore, nella tenzone fittizia tra l'amante-Guittone e la donna a chiusa del Canzoniere d'amore; un dialogo che è, in sostanza, «un rovesciamento [...], uno smascheramento condotto per via linguistica [...], una "parodia" (letteralmente: un "controcanto")» (p. 25) dell'ideologia d'amor cortese: Berisso torna, insomma, alle ipotesi del Marti, e lo fa consapevolmente. La massiccia presenza del dato biografico, valido sostegno alle idee 'realiste', viene giustificata con notevole acume dallo studioso, il quale nota piuttosto – uno *switch* sussurrato ma carico di senso – che si dovrebbe parlare, a questo proposito, di dato «contestuale' (di contesto sociale, politico, familiare, ecc.) [...]: come dire [...] che non solo non tutta la biografia diventa necessariamente sonetto comico, ma che non necessariamente ciò che appare biografico lo è stato veramente» (p. 26). Il criterio del rovesciamento parodico (o ideologico) si rivela comunque fondamentale nella teoria di Berisso se l'inclusione del *Fiore* (altra ottima scelta) è fatta in nome della lettura dell'opera come capovolgimento – alla cui base c'è una visione materialistica della vita in cui predomina l'appetito sessuale – dell'ideologia cortese sottesa al *Roman de la Rose* attraverso un linguaggio di palese volontà deformante (ottenuta soprattutto attraverso il massiccio ricorso ai francesismi). Eccellente, inoltre, la decisione di aggiungere una rappresentanza 'stilnovista' alla silloge a palese dimostrazione di come i due generi affatto diversi potevano essere frequentati contestualmente anche da coloro i quali sarebbero passati alla storia lette-

raria per ben altre prove. Ma se di Cavalcanti – e giustamente – si riportano *Guata*, *Manetto* (che fin dall'*incipit* rivela l'adesione al genere nei termini di quell'attacco personale di cui parla lo stesso Berisso nell'*Introduzione*, a p. 20) e *Novelle ti so dire* perché qui l'autore «fa prova di un lessico e persino [...] di un'attrezzatura metrica decisamente inusuale rispetto all'abituale compattezza stilistica da lui mostrata nella sua poesia amorosa» (p. 129), spiace non trovare nell'antologia neppure un componimento di Cino da Pistoia, il terzo componente del celebre trittico stilnovista, il quale dà più volte prova di frequentare il genere, tanto nel senso dell'attacco *ad personam* – se proprio non lo spinosissimo scambio con Ser Mula, poco adatto all'antologia, o la meno famosa corrispondenza con Gherarduccio Garisendi, almeno andava considerato lo scambio con Onesto, antologizzato nei *Poeti del Duecento* continiani, *Siete voi, messer Cin-Io son colui che spesso*, così linguisticamente 'comico' –, quanto nel riecheggiamento di modelli angioliereschi (si veda, ad esempio, il *souhait* al contrario *Tutto ciò ch'altui agrada a me disgrada*). L'assenza è in ogni caso giustificabile, soprattutto perché Cino è celebre – come al solito attraverso il predominante filtro dantesco – per essere il poeta della *dulcedo*, e l'assenza di un'edizione critica delle sue rime impedisce di cogliere la sostanziale varietà di registri (con predilezione per il lirico-elegiaco, ma in proporzione minore, forse, rispetto a Dante o a Cavalcanti) che ne attraversa le prove poetiche.

Fatto salvo che si tratta di scelte soggettive, la selezione è ben orientata e giustificata con rigore. L'*Introduzione*, come auspicato dall'autore nella *Nota a testo* (pp. 51-54, spec. p. 52), chiarisce perfettamente le ragioni dell'estensione cronologica e soprattutto l'inevitabilità dell'inclusione di Guittone e del *Fiore*. Segue una *Bibliografia generale* (pp. 55-61), essenziale (divisa in *Edizioni*, *Studi generali* fondamentali e *Testi citati nel commento*) ma esauriente, soprattutto se si considera che viene puntualmente integrata dalla sintetica bibliografia specifica che introduce le singole sezioni, insieme a «un brevissimo cappello introduttivo in cui si delineano le motivazioni della selezione operata», complementare ai chiarimenti dell'*Introduzione* e «una succinta nota biografica» (p. 53). Anche la scelta di antologizzare componimenti nella sola forma del sonetto si spiega alla luce dell'indiscutibile predilezione, da parte del genere comico, di questo metro (ecco perché, ad esempio, non si riporta la frottole di Immanuel Romano, p. 249).

L'agilità delle chiose è uno dei punti di forza di quest'edizione che – in maniera implicita – non si propone unicamente come uno strumento per gli addetti ai lavori. In perfetto accordo con l'idea che la lingua è l'elemento che precipuamente accomuna i testi scelti, e quelli comici in generale, l'autore nel commento s'impegna più che altro alla loro «spiegazione letterale» (p. 54), soprattutto segnalando quando l'uso di certi lemmi lega i diversi poeti o quando questi presentino una tendenza comune al rovesciamento di certo linguaggio aulico. A differenza che nel precedente volume sugli Stilnovisti, la parafrasi integrale dei sonetti non precede tutti i componimenti, ma solo quelli linguisticamente meno 'toscani' (Nicolò de' Rossi e Gualpertino da Cordera). Le note linguistiche sono poi volutamente ridotte, ma si sente la mancanza di qualche minima chiosa in luoghi come Guinizelli, I 7 «e non se sbatte cò da serpe mozzo» o su forme come *gollado* di Cecco Angiolieri XXI, 11 «ch'i' non avesse gollato 'l boccone!» o *arrado*, sempre in Cecco, XXVI, 4 «che s'i' non n'ho, che Di' ne campi, arrado». Il volume risulta, in definitiva, di comoda lettura. Il lavoro è ben condotto e il risultato è frutto di una cura meditata. Tuttavia – *in cauda venenum* – preme segnalare la presenza di qualche refuso di troppo tra le pagine del testo; se qualche errore è tutto sommato facilmente sanabile dal lettore paziente (a p. 33 rigo 12 'contermpo' anziché 'contempo'; p. 58 'Agnabem' anziché 'Agamben' p. 75, p. 222, nota 3 'comme' an-

ziché ‘come’) altri sono un po’ meno perdonabili, come l’assenza, nella sessione di Rustico, di un sonetto numero XVI, compensato dalla presenza doppia di un XVII, oppure la svista che causa un errore nella trascrizione dello schema metrico in calce a Guittone V (ABAB ABAA anziché ABAB ABAB) o, infine, la presenza inopportuna del punto fermo a metà della seconda quartina di Pieraccio Tedaldi I dal momento che, come si evince dalla parafrasi, i vv. 7-8 sono protasi del v. 6: «Ch’i’ ho per lei dimolti affanni e guai, / sì ch’io non veggio con che ripararmi. / se Morte per sua grazia non vuol farmi / ched e’ le piaccia a sé tirarla omai». Per concludere circolarmente, si richiama un’altra delle analogie tra *Poesia comica del Medioevo italiano* e *Poesia dello Stilnovo*, una delle più importanti se si considera il libro in quanto prodotto: di entrambi è disponibile l’e-book. [Maria Rita Traina]

\* Iñigo Ruiz Arzálluz, *La Vita Terrentii* de Petrarca. Studi petrarcheschi, 39, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2010

Il lavoro del Petrarca umanista si caratterizza per acume critico e rigorosità di metodo anche in prove meno note come la *Vita Terrentii*, che rappresenta una testimonianza fondamentale per la ricostruzione dell’attività filologica dell’aretino sui testi di Terenzio, se si considera che – come ricorda Ruiz Arzálluz nella breve *Introducción* (pp. IX-XI) – Petrarca la redasse «vel ad notitiam habendam vel ad errorem declinandum», ovvero per sfatare la confusione – diffusa negli *accessi* medievali – tra il senatore romano Terenzio Culeone e Publio Terenzio Afro. E, in effetti, lo studioso dichiara apertamente che il suo «principal interés cuando decidí abordar el estudio de la transmisión de la *Vita Terrentii*» era proprio quello di analizzare il breve testo al fine di gettar luce sulle modalità attraverso le quali Petrarca lavorava alle opere del commediografo latino, sebbene poi, una volta stesi i diversi stemmi (i mss. da lui utilizzati per la ricostruzione del testo ammontano a 86 e il certosino lavoro sulle lezioni produce uno stemma complessivo che nei particolari è articolatissimo) ed avanzate le dovute ipotesi sulla composizione, la proposta di un testo critico è apparsa ineludibile. Cosicché, a chiudere il volume è il risultato dell’operazione filologica compiuta con rigore dallo studioso, che ricostruisce l’originale ideale del non lungo resoconto petrarchesco accompagnandolo con la traduzione spagnola a fronte e corredandolo di due fasce d’apparato estremamente sintetiche: una prima con le varianti testuali e una seconda coi riferimenti fondamentali ai *loci paralleli* ed alle fonti (Cap.VI, pp. 137-49). La sinteticità dell’apparato è il risultato di un lavoro tutt’altro che superficiale, anzi, si può considerare il prodotto aritmetico di scelte ecdotiche largamente e compiutamente documentate nelle pagine che stagliano tra l’introduzione e la trascrizione del testo critico: i capitoli dall’I al IV e il V costituiscono la sostanza ragionata rispettivamente dell’una e dell’altra fascia. Tutto il volume si può considerare un’argomentazione continua e serrata a quello che viene poi riportato in apparato, che risulta perfettamente illuminato dalle argomentazioni precedenti: a questo proposito è preferibile una lettura ‘a ritroso’ dell’edizione, o quanto meno una preliminare visione del VI capitolo (quello in cui si trova il testo), pena lo smarrimento del lettore di fronte alle complesse congetture dei capitoli anteriori. Sempre al cap.VI bisogna fare riferimento per trovare la lista dei numerosi codici coinvolti nella *recensio* (pagg. 123-37), mentre un *Índice* (pp. 158-59) finale raccoglie le sigle dei codici di cui si è discusso nel particolare, insieme all’indicazione delle pagine in cui sono stati coinvolti nella trattazione.

Lo studioso imposta la sua operazione filologica avvalendosi soprattutto dei lavori

di Claudia Villa sul testo di Petrarca – dei quali Ruiz Arzálluz dichiara l'imprescindibilità, tanto nell'*Introduzione* (p. IX n. 1) quanto nel corso del lavoro – che includono, tra le altre cose, anche un catalogo dei mss. latori della *Vita Terrentii* o di suoi frammenti. Anche gettando uno sguardo all'aggiornata ed 'europea' *Bibliografia* (pp. XII–XIX) che la segue, il peso degli studi della filologa, insieme a quelli del Billanovich e di Sabbatini, appare in tutta la sua preponderanza. L'impresa, nonostante tutto, è abbastanza complessa, non tanto e non solo perché è abbondante il numero dei testimoni che conservano la *Vita Terrentii*, quanto perché la tradizione testuale presenta tutti i problemi conseguenti a una circolazione tutt'altro che ristretta tra gli ambienti del primo umanesimo di fine XIV sec. ed inizio del successivo: si propone, insomma, come caso paradigmatico di quelle «perturbazioni della tradizione» di cui ha parlato, a suo tempo, Timpanaro (per felice coincidenza, sue sono le parole, sebbene rievocando altri concetti, con cui Ruiz Arzálluz chiude l'*Introducción*).

Sono almeno tre i meriti indiscutibili di quest'edizione: l'aver risposto alla necessità di proporre un testo aggiornato e fondatamente ricomposto; l'aver coniugato nel miglior modo possibile, per la ricostruzione dei rapporti tra i testimoni e le famiglie, ragioni diverse da quelle rigorosamente 'lachmanniane', allargando l'indagine all'universo culturale da cui proviene l'oggetto manoscritto; l'onestà di aver premesso al lettore di tenere presente la plausibilità di altre conformazioni dello stemma e di altre ipotesi critiche, poiché parte della tradizione mostra ostilità verso una *reductio ad unum* delle ipotesi interpretative e ciò nonostante il rigore adottato nel procedimento ecdotico.

Innanzitutto, le uniche edizioni veramente critiche che si sono fatte della *Vita Terrentii* risalgono alla seconda metà del XIX secolo (sono quelle di C.E. Geppert, *Zur Geschichte der Terentianischen Texteskritik*, «Neue Jahrbücher für Philologie», XVIII, 1852, pp. 28–87 e J. Abél, *Az ó-és középkori Terentius-biographiák*, «Értekezések a nyelvi és széptudományok köréből», XIV, 1887, pp. 32–62) e, sia per ragioni pratiche che per ragioni metodologiche, non hanno proposto un testo che risultasse da un esteso lavoro in sede di *recensio* perché «Geppert se basa esclusivamente en Par y en la edición de Westerhoff, que a su vez da el texto del Terencio de Milán de 1476 [...]. Abel, además de Par y la edición de Westerhoff, tiene en cuenta también Bud Wic Wid Wig» (Cap VI, pp. 120–21). Ruiz Arzálluz, a partire dal catalogo fornito da Villa, costruisce invece un articolato stemma (che esclude le stampe) ed identifica quattro famiglie fondamentali: **e**, **b**, **d**, **c** (Cap. I. *Ramas de la trasmisión*, dove si discute lo stemma e gli errori congiuntivi che hanno permesso di distinguere le diverse famiglie, pp. 3–20). A parte la famiglia **e**, che include tre soli testimoni, provenienti tutti dalla Francia del primo umanesimo devota a Petrarca (Jean de Montreuil a Laurent de Premierfait sono i personaggi coinvolti nella ricostruzione del contesto) e latori di un testo correttissimo, delle famiglie **c**, **b** (quest'ultime risalenti a un capostipite **a**) e **d** è discussa l'articolazione interna e ognuno dei codici trova sistemazione nell'uno o nell'altro gruppo, mentre gli stemmi di ogni famiglia (o di diversi gruppi di una stessa famiglia) vengono forniti di volta in volta, scendendo sempre di più nell'albero (di cui il lettore dovrà premurarsi di seguire i rami tra una figura e l'altra del volume). L'attenzione alla ricostruzione stemmatica non esclusivamente attraverso le lezioni, ma con un occhio ai fattori culturali, è dimostrata, su tutti, dal capitolo II (*La escuela de Pietro da Moglio y posible s variantes de autor*, pp. 21–48) dove l'autore analizza la famiglia **c**, caratterizzata da alcune lezioni peculiari particolarmente corrette che potrebbero pure attribuirsi a Petrarca, se a quest'ipotesi non ostasse la posizione data a **c** nello stemma, sotto l'archetipo e sotto il capostipite **a**, da cui deriva. Una volta dimostrata la provenienza del capostipite **c** dalla scuola del *magister* Pietro da Moglio, sicuro compagno di Petrarca nelle reciproche imprese filologiche su Te-

renzio, Ruiz Arzálluz discute circa la possibilità di attribuire le numerose varianti della famiglia a correzioni dell'aretino, posteriori al testo che avrebbe dato l'origine a tutti i rami della tradizione (p. 22 e ss.). Poi, però, lo studioso attribuisce a Petrarca soltanto una delle lezioni peculiari considerate in partenza, mentre le altre, di diversa natura (elementari, esegetiche o stilistiche, correttorie) le valuta risultato dell'incessante commento effettuato sulla *Vita Terrentii* presso la scuola bolognese. Tanto il documentabile comportamento di Pietro quanto quello del Petrarca non ostano, in effetti, a quest'ipotesi e la loro relazione professionale, nonché la provenienza italiana di molti dei mss. della famiglia, sembrano anzi confermarla. Eppure è forse macchinoso distinguere la famiglia (anche) per delle lezioni peculiari attribuibili all'autore, per poi cercare di dimostrare che tutte possono aver avuto origine tra le mura della scuola felsinea (è il caso della variante *sinum Illiricum*, di **c** v/s *sinus Maliacum* dell'ed. critica § 26) eccetto una (il passaggio da *debita venerazione* cet... a *debita reverentia et venerazione* di **c**, nel § 10) ed infine, sulla base di quest'unica variante – giustificata da un *usus* che l'aretino sembra seguire nelle sue rivisitazioni a testi già editi – costruire l'ipotesi di una diversa redazione. Lo stesso editore precede il lettore attento nel dubbio più legittimo che possa assalirlo: perché, se Petrarca ha ricorretto il testo precedentemente licenziato della *Vita Terrentii* nel punto della *debita venerazione*, ha poi evitato di ricorreggere altri punti del testo – il testo, si noti, modificato dalle glosse della scuola e quindi sicuramente erroneo in certe parti – limitandosi a un solo piccolo (stilistico, non certo di sostanza) cambiamento? Non c'è una risposta certa, ma solo il conforto del fatto che ciò accade in altre tradizioni dei testi di Petrarca. Benché la problematicità che attraversa parte della famiglia **c** si ritrovi anche nella famiglia **b** (capitolo III, pp. 49-72) e nella più prolifica di tutte, la famiglia **d** (capitolo IV, pp. 73-92) è ancora una volta la prima che permette di giudicare positivamente il lavoro dell'editore, che ha dovuto cercare la possibile origine delle lezioni peculiari di **c** nell'attività della scuola o nello stesso Petrarca. La necessità di giustificare queste varianti deriva dalla posizione del capostipite di **c** nello stemma, come s'è detto. Dal momento che queste sono corrette, perché **c** non può discendere da un capostipite che avrebbe generato le innovazioni che poi avrebbero afflitto tutta la tradizione? Perché non mettere **c** da un lato, con le sue lezioni peculiari, e tutto il resto della tradizione (ma sempre con le innovazioni di un capostipite) dall'altro, come derivati da un originale di Petrarca o da un suo discendente? Ruiz Arzálluz risolve al meglio l'intricata questione: l'analisi delle varianti non è, da sola, probatoria: se, infatti, permette di isolare gli errori comuni tra **b** e **c**, imputandole all'originale o alla copia (dell'originale) da cui discendono, non spiega il risanamento di questi stessi errori in **d** ed **e**, famiglie che anch'esse derivano dall'originale. Considerando la plausibilità che **e** e **d**, però, possano aver corretto *ope ingenii*, si conserverebbe la validità dello stemma proposto, ma questa non sarebbe inattaccabile. Inoltre, **c** ha lezioni peculiari che **b** non ha difficili da spiegare. Ancora, gli errori congiuntivi che stabiliscono la relazione tra **b** e **c** sono errori in verità facilmente sanabili: la precisione del filologo non può dare potere risolutorio a errori potenzialmente poligenetici, e Ruiz Arzálluz ne è consapevole. Allora – all'onestà si aggiunge lo scrupolo della ricerca – un elemento esterno si rivela determinante: la lezione di **c** è molto meno aderente alle fonti rispetto al resto della tradizione: se un passaggio da **b** > **c** sarebbe comprensibile nel senso dell'innovazione dei commentatori, l'inverso non lo sarebbe altrettanto, dal momento che significherebbe, sì, una maggiore adesione alle fonti, ma molto meno accettabile perché riguarderebbe dettagli totalmente banali.

Una ragionata ricognizione delle fonti che Petrarca poteva avere sotto gli occhi al momento della stesura della *Vita Terrentii* è poi al centro del capitolo V (*Composición de*

la obra, pp. 93-119) che, come si diceva, giustifica quella che sarà la seconda fascia di apparato. L'incrocio di dati documentari e di riprese intertestuali non peregrine (da specifici calchi stilematici da varie opere – *in primis* la *Vita Ambrosiana* al *Chronicon* di Girolamo e Eusebio, ottenuto durante il soggiorno ad Avignone (1345-47) – al giudizio su Terenzio, che potrebbe aver preceduto la conoscenza di Plauto da parte di Petrarca) spinge Ruiz Arzálluz a superare la prudenza di Claudia Villa, che ne aveva ventilato la possibilità – pur non confermandola perché credeva nella compattezza della tradizione testuale – che vi fosse più di una redazione della *Vita Terrentii*. Per l'editore è possibile pensare, sulla base delle relazioni tra testo e fonti, a più di un'edizione: una prima, da situarsi intorno al 1340 e una seconda, databile dopo il 1345, in cui il testo sarebbe stato integrato con le fonti di nuovo accesso (soprattutto il *Chronicon*). Ritornando all'intricato caso della lezione innovata di **c** (il *debita reverentia et veneratione*), Ruiz Arzálluz isola una possibile datazione dell'intervento petrarchesco, forse sollecitato dalle osservazioni di Pietro da Moglio: gli anni intorno al 1358. La datazione non è casuale: se infatti la variante è peculiare di **c**, c'è da dire che si ritrova di nuovo in un ramo della famiglia **b** (il ramo **k**<sup>1</sup> il cui capostipite è **b**<sup>2</sup> e il ms. **Vad**, che invece deriva direttamente da **b**<sup>1</sup>) già incorporato nel testo. L'ipotesi più economica proposta è la seguente: in un momento dato, intorno al 1358, Petrarca prende la variante e la consegna ai margini di **a** (capostipite di **b** e **c**) da dove si trasmette in tutto **c** e poi, indirettamente, ai precedenti di **Vad** e **k**. La difficoltà che deriva dalla posizione in cui si trova **c** nello stemma non è poca (è complicato, in questo modo, sostenere la datazione del 1340 o del 1345) e richiede un'analisi profonda della tradizione (portata meticolosamente a compimento, in questo caso) e una buona dose di coraggio nelle decisioni. L'irreprensibilità di metodo del filologo è tale, però, da consentire un legittimo confronto. Nonostante il cap. II spieghi le innovazioni perturbatrici che hanno caratterizzato **a**<sup>\*</sup>, sceglie di mettere «en el aparato todas las variantes de c – y su presencia en el resto de la tradición –, proporcionando así los elementos de juicio para cualquier otra hipótesis» (p. 120).

Qualche appunto finale va fatto a proposito delle caratteristiche dello stemma vero e proprio. Innanzitutto la contaminazione sembra essere rilevata come peculiarità precipua della tradizione e si verifica non solo all'interno dei rami della stessa famiglia, ma tra un ramo e l'altro di queste. Si prenda, ad esempio, il ramo **d**<sup>1</sup> – importante perché dei tra mss. che lo compongono due derivano dal Terenzio petrarchesco del 1358. Questo è rilevato da una lezione erronea caratteristica di **b** (ma che sarà sorta indipendentemente, e che qui, quindi, si considera implicitamente poligenetica), ma contiene anche una serie di lezioni che derivano da uno dei rami di **c**, **c**<sup>2</sup>. La perturbazione della tradizione è possibilmente causata da varianti che si trovavano nei margini o nell'interlinea di qualche modello del gruppo (e quindi è lì che viene inserita) che in qualche modo doveva averli assunti dal confronto con qualche manoscritto proveniente dallo studio del maestro Pietro. Le dinamiche di una tradizione particolarmente *attiva* (secondo la terminologia proposta da Varvaro) ci sono tutte. L'intricarsi dei rami non sembra creare problemi al filologo, che scova e giustifica quasi sempre le ragioni di una così complicata tradizione, tra copie glossate, correzioni *ope ingenii* e possibili diverse redazioni. Tuttavia non mancano i casi meno pacifici: uno dei sottogruppi di **d**, **q**<sup>2</sup>, si definisce solo per due errori, che sono poligenetici – tant'è vero che ricorrono in altri rami, indipendentemente. Nonostante lo studioso sia consapevole del limite (p. 80 n.16) decide di dar credito al gruppo perché tutti i mss. di **q**<sup>2</sup> non riportano il nome dell'autore dell'opera. Allo stesso modo, **Log** e **Nad** (famiglia **d**, gruppo **r**<sup>1</sup>) sono strettamente imparentati, ma la dipendenza di **Nad** da **Log** non viene dichiarata a partire dall'oggetto dell'impresa ecdotica, dal momento che il loro testo,

molto pulito (anche qui saranno intervenuti copisti esperti) è accomunato da un solo errore (*Corinthinum* v/s *Corinthium* dell'ed. critica); la *Prefatio Monacensis*, presente in entrambi i testimoni è utile a stabilire la direzione della tradizione.

In definitiva, l'edizione è veramente pregevole perché i presupposti teorici della prassi filologica sono applicati con un rigore estremo che mai lascia spazio ad increpature, ma anzi si rafforza nell'ammissione e nella discussione 'aperta' di tutti quei casi ambigui, inevitabili quando la tradizione sia così complessa e contaminata. [Maria Rita Traina]

★ *Primo supplemento all'Epistolario di Vincenzo Monti*, raccolto, ordinato e annotato da L. Frassinetti, Milano, Cisalpino, 2012

Luca Frassinetti è ormai più che sperimentato editore di opere montiane: a lui si devono infatti un'edizione commentata delle *Poesie* del periodo 'repubblicano' (1797-1803), pubblicata nel 1998, l'edizione critica del *Prometeo*, del 2001, e, in tandem con Duccio Tongiorgi, l'edizione, apparsa nel 2005, delle *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, ovvero di quanto ci resta del Monti professore di Eloquenza presso l'ateneo pavese tra il 1802 e il 1804. Questo primo *Supplemento* a sua cura all'*Epistolario* in sei volumi di Vincenzo Monti curato da Alfonso Bertoldi (1928-1931), oltre a costituire uno strumento di lavoro fondamentale, e che giunge in buon punto in anni in cui gli studi montiani conoscono un rinnovato fervore, rappresenta il frutto più maturo di questa lunga fedeltà, ed è lavoro per il quale, una volta tanto, si può spendere l'attributo esemplare senza tema di esagerazioni, e nel significato più proprio, ossia di lavoro che si pone come esempio di future imprese consimili.

Il titolo dell'opera è giustificato dal porsi di questa in continuità e nel contempo a integrazione del tuttora insostituibile, benemerito lavoro di Bertoldi; tanto più benemerito, in quanto concepito e condotto vittoriosamente a termine «nella stagione della macchina da scrivere e della posta corrente piuttosto che in quella del personal computer e dell'e-mail», come si esprime Frassinetti (cfr. *Introduzione: un epistolario aperto*, pp. XII-XIII), ma di cui urgeva tuttavia una revisione, prima di tutto in relazione all'aggiornamento del *corpus*, data la messe di nuovi documenti emersi negli ottant'anni trascorsi da quella pionieristica impresa, e specialmente negli ultimi decenni, grazie alle ricerche di studiosi quali Arnaldo Bruni, Claudio Chiancone, Angelo Colombo, lo stesso Frassinetti, e all'apporto di strumenti bibliografici fondamentali per lo studio del genere epistolare come il repertorio degli *Epistolari italiani del Settecento* di Corrado Viola (Verona, Fiorini, 2004, con un primo supplemento pubblicato nel 2008). Alla fine sono ben 499 (a norma di numerazione progressiva: ma nell'*Introduzione*, p. XII, si dice 500) le lettere di Monti e dei suoi corrispondenti pubblicate, in trascrizione integrale o in regesto (per queste ultime, che ammontano a 111, cfr. *Lettere segnalate in solo regesto o per deboli stralci*, pp. 546-54), successivamente all'edizione dell'*Epistolario* e raccolte in questo volume: con prospettive certe di futuri, sostanziosi incrementi, poiché le esplorazioni condotte da Frassinetti in giacimenti quali il Fondo Piancastelli di Forlì, il Fondo Zajotti di Trieste, soprattutto l'Autografoteca Campori di Modena hanno dato risultati tali, documentati nelle *Appendici* II e III (cfr. rispettivamente le pp. 560-69 e 571-642), da far prevedere la necessità di proseguire il lavoro per dare alla luce una massiccia quantità di materiale inedito, specialmente tra le responsive, responsive che invece Bertoldi accoglieva nella propria edizione secondo criteri di assoluta e restrittiva discrezionalità (su questo, e sulle probabili motivazioni di tale scelta, riman-



diamo alle considerazioni di Frassinetti nell'*Introduzione*, pp. XIII-XV).

La volontà di Frassinetti di sottolineare la continuità del proprio lavoro con quello di Bertoldi è ben rappresentata in primo luogo dalla formulazione del titolo del volume, che alle parole *Primo supplemento* (nell'aggettivo è naturalmente contenuta la promessa di nuove aggiunte, confermata dall'*Introduzione* e del resto implicita nella natura stessa dell'operazione e del materiale che ne è l'oggetto) fa seguire la specificazione «raccolto, ordinato e annotato da Luca Frassinetti», che ricalca quella del frontespizio dell'*Epistolario* «raccolto, ordinato e annotato da Alfonso Bertoldi». Non si tratta di mera civetteria di filologo (perché, va detto, nemmeno i filologi, malgrado la severità del loro quotidiano esercizio, sono immuni da civetteria), piuttosto della dichiarazione preliminare dell'adesione di massima a un'impostazione editoriale che Frassinetti stesso così riassume: «[...] distinzione scalare [...] fra il carattere usato per la trascrizione delle autografe e quello, più piccolo, impiegato per le responsive [...] assenza di note a piè di pagina, con i relativi corredi di commento dislocati in forma ragionata in calce a ogni missiva» (cfr. *Criteri di edizione*, p. XXIII).

La distanza non solo cronologica tra l'impresa di Bertoldi e quella di Frassinetti si misura invece pienamente nelle annotazioni in calce alle singole lettere. Laddove al primo interessavano soprattutto, se non esclusivamente, l'aspetto referenziale dei testi e il loro legame con la biografia e l'opera del poeta, il secondo, pur offrendo comunque una ricchissima messe di nuovi elementi informativi, si accosta a questi documenti «con una sensibilità tecnica sconosciuta al predecessore», come osserva Arnaldo Bruni nella *Presentazione* del volume (cfr. p. X): mette a punto una rigorosa griglia descrittiva (in cui sono dettagliati tipo di carta, formato, piegatura, filigrane, inchiostri e così via) che ne illumina la veste materiale – un aspetto, questo, ignorato dall'edizione Bertoldi, il che costituisce, come francamente si afferma nei *Criteri di edizione*, p. XXIV, «una delle poche lacune di metodo della silloge maggiore» – e opta per una restituzione decisamente conservativa del testo che ne registra non solo le particolarità linguistiche (dell'ampia casistica in merito si dà conto in maniera capillare nei *Criteri di edizione*, pp. XXV-XXX), ma gli a capo e il sistema dei paragrafi. Dietro tanta concentrazione di cure e attenzioni per la «forma-lettera», oltre al *furor* filologico dell'editore Frassinetti (mi permetto di azzardare qui una retrotraduzione di un'espressione che appartiene alla *Presentazione* di Bruni, dove, a p. X, si parla di «esigenza di esattezza che sfiora il furore»), ci sono naturalmente, benché sullo sfondo, anche la mutata sensibilità storiografica del secondo dopoguerra, con l'attenzione di matrice soprattutto francese per la cultura materiale, e più di recente l'impetuoso fiorire, negli ultimi decenni, degli studi sulle «scritture dell'io» e in particolare sull'epistolografia, che hanno in Italia un centro attivissimo nel gruppo di ricerca veronese coordinato da Corrado Viola: e certo uno dei portati dell'impresa, anche se non il principale né quello a cui primariamente miravano il curatore e i promotori del volume, è appunto il suo configurarsi come una pietra di paragone per le future edizioni di testi epistolari. Per quanto attiene specificamente agli studi montiani, il contributo offerto da questa ultima fatica di Frassinetti è, semplicemente, inestimabile: si spera dunque di vederne prima possibile la continuazione. [Elena Parrini Cantini]

\* Ugo Foscolo, *Poesie*, a cura di M. Palumbo, Milano, BUR, 2010

Ci troviamo di fronte a uno di quei casi, non inediti ma neppure così frequenti, in cui il commento a un classico della letteratura italiana già ampiamente commentato, concepito per una collana economica e quindi, idealmente, per una platea di

studenti e di lettori non specialisti, va a occupare una casella libera nel panorama degli studi di settore e si offre come ausilio e strumento prezioso per gli addetti ai lavori tanto quanto per il pubblico di riferimento. Tale risultato, con ogni probabilità, non sarebbe stato raggiunto se il lavoro (si intende il lavoro *in toto*, dall'annotazione all'*Introduzione*, il che, di nuovo, non è un fatto scontato per pubblicazioni di questo tipo), invece che a un foscolista di lungo corso come Matteo Palumbo, fosse stato affidato a un altro curatore. Alla base della scelta delle opere commentate e dell'annotazione in servizio sta infatti un taglio interpretativo forte che si palesa fin dal titolo del saggio introduttivo al volume, *Foscolo e l'idea della lirica*, e si riflette in maniera assolutamente coerente negli apparati, in particolar modo, come si diceva, nelle note. Queste infatti rinunciano alla tentazione dell'onnicomprensività, della copertura ad angolo giro, per concentrarsi in primo luogo sull'interpretazione: partendo dalla prima fondamentale operazione, ossia la spiegazione della lettera del testo, e rimandando costantemente per diverse vie alla riflessione estetica intorno al problema della poesia lirica che in Foscolo accompagna e illumina costantemente l'atto creativo, cominciando dal *Commento* alla *Chioma di Berenice*, e proseguendo poi con le *Note* al carme *Dei sepolcri* e la *Lettera a Monsieur Guillon*, e infine, e soprattutto, col lungo travaglio teorico attorno alle *Grazie*, testimoniato nelle carte foscoliane conservate presso la Biblioteca Labronica. Si capisce quindi perché Palumbo includa buona parte di questi scritti nel volume accanto e alla pari con le poesie, ivi compresa la fin qui sostanzialmente negletta *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, pubblicata a Londra nel 1822 in appendice al volume *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* e qui riproposta in traduzione italiana, nella cui «forma composita» di «prosimitro», afferma il curatore aderendo alla definizione datane recentemente da Arnaldo Bruni, «il carme mostra fino in fondo l'ispirazione che lo sostiene» (cfr. *Foscolo e l'idea della lirica*, p. 29). Data l'impostazione complessiva del lavoro, ne risultano relegati in secondo piano, quando non oscurati del tutto, altri aspetti del lavoro di commento, prima di tutto quello dell'approfondimento dell'intertestualità. Si cercherebbe invano, nell'annotazione ai singoli componimenti, un'escussione sistematica e capillare delle «fonti» del dettato poetico di Foscolo, per le quali ci si deve rivolgere ai commenti precedenti; i rimandi in proposito sono infatti ridotti al minimo indispensabile e, semmai, esibiscono aperture inconsuete, come quando, nell'annotare il v. 4 del sonetto dell'autoritratto («capo chino, bel collo e largo petto»), si dà conto di una variante successiva (*irsuto petto* al posto di *largo petto*) e della relativa, feroce chiosa gaddiana: «Irsuto petto vuol dire "benché sia disceso allo Ionio da uno scimpanzé, nella mia gabbia toracica albergano tuttavia gentilezza, malinconia, ipocondria» (cfr. pp. 91-92). Tale scelta rappresenta un segno di discontinuità a lungo atteso in rapporto a una metodologia di commento largamente praticata negli ultimi anni, anche grazie alla disponibilità di repertori elettronici e altri strumenti di facile e rapida consultazione, che consiste nel procedere per accumulo di dati e rinvii, confidando che la quantità trascini con sé anche la qualità: le note sono qui certamente corpose, in rapporto al formato e alla destinazione, ma di taglio argomentativo più che informativo, e, ciò che costituisce il maggior pregio del volume, discendono, come si è detto, da una visione dell'autore e di quello che ancora ha da dirci chiara, consolidata, forte. [Elena Parrini Cantini]

\* Giosuè Carducci, *Giambi ed epodi*. Edizione critica a cura di G. Dancygier Benedetti, Modena, Mucchi, 2010 («Edizione nazionale delle Opere di Giosue Carducci», IX 1)<sup>1</sup>

Di un 'ritorno' di Carducci è improprio parlare perché in realtà il Bardo maremmano occupa da sempre un luogo distinto nel Parnaso italiano. È vero però che soltanto da poco va stingendo fino al dileguo la definizione contrastiva, carducciani e anticarducciani, registrata ancora come un'eco persistente in occasione del convegno di Pietrasanta / Pisa del 1985 (26-28 settembre): quando, rammento, Umberto Carpi, capitano del partito dei tifosi più scatenati, recitava all'impronta passi per lui memorabili come prova provata di qualità. Si era allora nella fase del sorpasso fra le tre corone del secondo Ottocento nella prospettiva di una graduatoria di merito, presto del resto affermatasi senza opposizioni riottose. Eppure ancora Gianfranco Contini nella sua antologia del 1968 (*Letteratura dell'Italia unita*) si preoccupava della classifica interna, ammettendo, nella considerazione del trittico (Carducci-Pascoli-d'Annunzio), la pregnanza di due figure «di tanto maggior potenza» (p. 87): con un giudizio che naturalmente vale per la poesia.

La ripresa oggi della nuova Edizione Nazionale segnala il sopraggiungere di una stagione più tranquilla e pacata, in cui, prescindendo dalla gerarchia, si ammette la centralità o almeno la coesistenza di Carducci nel quadro della tradizione italiana. E per ragioni che l'edizione critica dei *Giambi ed epodi*, che oggi festeggiamo, curata con molta passione e grande acribia, dimostrano ampiamente.

Si è discusso spesso, a partire almeno da Renato Serra in avanti, se il Carducci proiettore sopravanza il Carducci poeta e quale sia il ruolo dell'uno e dell'altro nel quadro della gerarchia del canone moderno. In realtà l'opera dimostra, se ce ne fosse bisogno, che la configurazione piena della statura dello scrittore ha misure che obbligano ad adoperare, in sede di definizione, un altro lessico. Si è in presenza infatti di un grande studioso, inteso come professore e letterato insieme, che ha saputo antivedere, perfino attraverso l'organizzazione del suo archivio personale, le forme future della ricerca filologica. La descrizione di servizio, preziosissima, che viene offerta in questo volume è impressionante (*I componimenti: la loro storia e gli autografi*, pp. 185 ss.): Carducci aduna nelle famose carpette di sua confezione non solo le carte, ma perfino i ritagli di giornale, i manifesti murali utilizzati come bozza (p. 225), le lettere e altri documenti disparati. Insomma è come se l'autore avesse intuito e prevenuto le maniere complesse della filologia moderna, perfino nella specie francese della modalità genetica (*édition diplomatique et génétique, édition génétique exhaustive*). In questa profetica preveggenza Carducci probabilmente è unico e la stazza della sua personalità complessiva sopravanza ogni concorrenza.

Ma le novità messe a frutto dall'edizione sono ben altre e riguardano la genesi in senso tecnico della raccolta (*Giambi ed Epodi*), uscita a stampa nella forma definitiva nel 1894, sia pure attraverso un lavoro di sedimentazione e di accumulo di oltre un ventennio, se è vero che per intenderne la costituzione è necessario ritornare a *Poesie* del 1871: dunque, anche agli anni precedenti, risalendo all'indietro almeno fino al 1867.

<sup>1</sup> Si tratta di appunti stesi in servizio di una presentazione del volume in questione nel Seminario di Filologia italiana, diretto da Giuliano Tanturli, il 16 aprile 2012: l'edizione venne discussa allora da Gianni A. Papini e dal sottoscritto.

L'arco cronologico estremo designa, fra inizio e punto di arrivo, un panorama generale che muta radicalmente la sua orogenesi. Nel 1894 infatti il quadro della poesia italiana era già prefigurato, pensando almeno alle tre corone in attività di servizio, cioè a Pascoli (*Myricae* del 1891) e a d'Annunzio (*Primo vere* 1879, *Canto novo*, 1882, *Poema paradisiaco*, 1893). Il che può spiegare qualche peculiarità dell'opera che mira, nella sua multiforme configurazione, a mutare, ove il caso declinandole in proprio, le innovazioni di conio accusato. Del resto un'architettura così laboriosa, protratta per un giro di anni tanto lungo, depona a favore di una stazza di rilievo della raccolta, almeno nelle intenzioni di Carducci. E in effetti, a guardar bene, la maniera della poesia adunata sotto l'etichetta di una dittologia sinonimica come *Giambi ed epodi*, intitolata alla metrica, risulta coinvolta in un dibattito polemico tipico di una stagione risorgimentale che si va precisando nella sua difficile definizione. I fatti e gli avvenimenti tipici dei tempi, tutti rilevanti, sono coinvolti per questo nella meditazione del poeta. La spedizione dei Mille (1860), Aspromonte (1862: Garibaldi ferito e sette garibaldini uccisi), Mentana (1867: truppe franco-pontificie contro garibaldini), la questione romana nella sua tormentata gestazione: sono temi apertamente evocati e assunti a pretesto, magari tramite le ricadute delle vicende personali dei partecipanti, con un'insistenza altamente significativa. Sembra di poter dire, completando un'osservazione di Contini, che se Carducci non partecipò di persona a «qualsiasi fatto del Risorgimento», tuttavia ne rivendicò un compenso attraverso gli strali infocati dei giambi. Anche in questo Carducci è insieme esemplare esponente del suo tempo e avanguardia della modernità: un fenomeno analogo è riconoscibile nel sospiro malinconico del manzoniano *Marzo 1821* (v. 121: «io non v'era») e viene censito diffusamente dagli storici, a proposito del secondo Risorgimento, voglio dire, fra i nostalgici inattivi della Resistenza.

Probabilmente è anche questa pulsione segreta che accende il livello espressionistico della testualità, fino a sollecitare il voltaggio stilistico in forme inusitate e anomale. In proposito c'è solo l'imbarazzo di una scelta che si può organizzare agevolmente secondo *climax* ascendente sia sul piano della referenzialità sia sul piano della lingua: per il primo livello si va dall'alfieriano «Morte a' tiranni» (*Agli amici della Valle Tiberina*, p. 75, v. 63), «Maledetti i tiranni!» (*Per Eduardo Corazzini morto delle ferite ricevute nella campagna romana del MDCCCLXVII*, ivi, p. 81, v. 108), all'anatema scagliato contro il papa: «O vecchio prete infame» (ivi, p. 82, v. 124), «Chierico sanguinoso e imbelles re» (*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti martiri del diritto italiano*, p. 92, v. 80). Non basta: il furore incontenibile giunge all'inaudito, cioè alla scomunica formale: «Te [...] Io scomunico, o prete» (*Per Eduardo Corazzini cit.*, p. 83, vv. 165-168).

Sul piano del lessico si oltrepassa la soglia dell'audacia per approdare all'espressività inusuale di una lingua eccentrica. Trascogliendo fior da fiore: «Un lezzo nefando d'avello e di fogna» (*Meminisse horret*, p. 76, v. 5); «E il tradimento e la vigliaccheria, / Si come cani in piazza, / Ivi s'accoppian anche: ebra la ria / Ciuma intorno gavazza» (*In morte di Giovanni Cairoli*, p. 108, vv. 114-116); «Datemi un serviziale...» (*Intermezzo*, p. 175, v. 184); «O idealismo umano, / Affògati in un cesso» (ivi, vv. 199-200).

L'oltranza linguistica, davvero inusitata, viene ora in qualche modo convalidata dai materiali adunati in servizio, nella seconda parte, vero e proprio baricentro del volume, dedicato a illustrare l'officina dell'artiere (pp. 187 ss.). Non solo perché l'invettiva risulta perlopiù, in quanto *extrema ratio*, perseguita senza tentennamenti, se non approntata d'acchito, ma anche perché è giustificata dal poeta in termini pugnaci. In questo ambito l'edizione offre una possibilità straordinaria: cioè l'opportunità di ravvisare modalità e forme di questa esibita rottura della lingua poetica, scavando nell'officina dell'autore. Scorrendo l'Indice, emerge in modo accusato la convergenza dell'impiant-

to ai fini dimostrativi: l'*Introduzione* (pp. 13-30) ha un titolo parlante, *La formazione dei «Giambi ed Epodi»*. Il discorso è immediatamente supportato dal quadro delle edizioni a stampa che definiscono oggettivamente il complicato itinerario, ricorrendo magari all'impiego di corpi tipografici distinti (tondo e neretto) per rappresentare visivamente la polarizzazione progressiva dello sviluppo centripeto verso i *Giambi e gli epodi*. La *Nota al testo* (pp. 63-66) giustifica fra l'altro la scelta dell'edizione del 1894 come testo base. Seguono per l'appunto i *Giambi ed epodi* in cui il testo è corredato dall'apparato delle varianti delle stampe (pp. 67-183).

Il cuore pulsante del volume, come si è accennato, è costituito però dalla sezione dedicata ai *Componimenti: la loro storia e gli autografici* (pp. 185-596), specificata come sottotitolo *Il materiale autografo. La catalogazione carducciana e il rapporto tra lavoro poetico e studio letterario* (p. 187): i singoli testi sono analizzati e discussi sotto il rispetto dei materiali vari conservati a Casa Carducci, attraverso un censimento puntuale che implica anche il riconoscimento e l'individuazione di fonti, di area francese (Barbier, Hugo) o tedesca (Heine), puntualmente registrate in corrispondenza. Completano il corredo della strumentazione gli indici finali, fra i quali spicca per importanza la *Tavola metrica*. Un lavoro imponente, come si vede, che si immagina protratto a lungo nel tempo, con diuturna applicazione, come esige la palestra ardua della filologia.

Per dimostrare la funzionalità dell'opera come strumento di ricerca, e dunque per rendere all'impegno della curatrice tutto il suo merito, senza trascurare un'elementare legge dell'economia, mi limito a due casi. La «scomunica del papa» viene propagandata fra gli amici (Adolfo Borgognoni, Carlo Gargioli, Terenzio Mamiani e altri) nell'atto della sua comparsa sul giornale «Amico del popolo» (19-20 gennaio 1868: i ritagli di giornale figurano nella carpetta): il che certifica la perfetta consapevolezza di Carducci del *vulnus* inferto alla tradizione corrente (pp. 213-14). Di qui la sollecitazione del giudizio altrui e il compiacimento conseguente in base alla consapevolezza maturata in proprio: «Ho tentato un'altra materia e avrei caro di sapere il giudizio e il sentimento tuo e della signora Giarrè» (pp. 213-14, lett. 992 a Luigi Billi, 9 febbraio 1868); «A me stesso poi, avanti di ricevere tutti questi elogi, quando anzi temevo i biasimi di parecchi, cioè finiti a pena e non anche corretti quei versi, a me stesso parve di aver fatto un non so che di vero, di ardente, di nuovo nella lirica italiana; ero, e sono contento di me; e mi sento, come lirico, qualcosa più dell'Alardi e del Dall'Ongaro» (p. 214, lett. 997 a Giuseppe Chiarini, 29 febbraio 1868).

L'altro caso che mi pare sintomatico è quello relativo all'accoppiamento dei cani in piazza, tanto più stridente perché qui Carducci era partito da un abbozzo di altro segno (pp. 283 ss., *Frammento d'una prima ode - In morte di G. Cairoli*), distinto da memorie leopardiane, convenientemente segnalate: dunque con un'ascendenza lirica, che poi viene piegata verso un esito difforme dalla correzione giambica oppositiva. Carducci si mostra, al solito, del tutto consapevole della divaricazione conseguita perché inserisce il primo abbozzo in una distinta carpetta, mentre in privato difende senza fare sconti l'opzione estrema (p. 291, lett. 1197 a Giuseppe Chiarini del 7 giugno 1870): «Vedi dei *cani in piazza* avrai, anzi, hai ragione. Ma, perdonami, non lo levo. Coteste poesie costì han a rimanere per ora con tutti i loro vizii, con tutti i loro difetti, con tutte le loro brutture. Le correggerò poi quando sarò vecchio». E in un'altra lettera (1175) a Ferdinando Cristiani del 17 febbraio 1870 insiste sulla necessità di battere la via del realismo espressionistico per assecondare una battaglia ideale improrogabile: «Bisogna cacciare via l'ideale, il metafisico, e rappresentare l'uomo, la natura, la realtà, la ragione, la libertà» (p. 292). Appare evidente la volontà di scandalo di Carducci. La quale, in un poeta così profondamente intriso di letteratura, si può ricondurre a una

precisa scelta di retorica forte. Si tratta infatti di una violazione dell'*aptum* attraverso l'*obsenitas* intesa come shock inflitto ai valori del pubblico nella sfera delle parole singole come *verbum obscenum*: modalità questa che si veniva a contrapporre allora all'*humilitas* di Pascoli, polarmente disgiunta in alternativa.

Con tali soluzioni Carducci portava a compimento una rivoluzione avviata da Alessandro Manzoni con gli *Inni sacri*, che Umberto Saba (*Quello che resta da fare ai poeti*, 1911) definisce con una formula ossimorica «versi mediocri ed immortali», e si allineava sul piano europeo a una poesia intesa a promuovere scientemente la perdita d'aureola: magari attraverso la frequentazione del rimosso come accade al Baudelaire di *Une charogne*. Dove i versi commentano antipetrarchescamente il cadavere della donna amata, con un'apertura antifrastica alla modernità che oggi possiamo constatare senza necessità di commento.

Rimane qualcosa da dire infine sul piano stretto della filologia testuale per rendere onore al merito di una determinazione così intensa. Del resto quanto mi è capitato di anticipare autorizza una stima positiva della funzionalità d'uso dell'opera. Il che è forse l'elogio più appropriato da rivolgere alla fatica di un'indagine annosa. Si tratta ora di avanzare qualche osservazione di carattere più minuto, ineliminabile quando si ragiona in concreto di filologia di autore. A me pare che la restituzione formale risulti quasi sempre perspicua, anche quando la testualità si impenna nelle varianti alternative e addirittura instaurative, relative cioè alla struttura stessa del componimento. In tale casistica l'uso del corsivo per segnalare le cassature e il sussidio delle note per giustificare le peculiarità dell'autografo rinviano a una tradizione antica e ormai codificata. Il dato è stringente e obbliga a rammentare l'importanza di rifarsi, nella rappresentazione degli autografi, a modalità consolidate in modo da conseguire un duplice obiettivo. In primo luogo è necessario mirare all'omogeneità dei criteri di edizione che, fatta salva l'individualità delle singole biografie autoriali, deve disporsi nel segno di una procedura scientifica, inevitabilmente votata all'affinità dei trattamenti. In seconda istanza, non va dimenticato mai l'utente in quanto fruitore che ha diritto a un rapido acclimatemento con le modalità esibite dalla stampa. Ora tali esigenze primarie appaiono perlopiù soddisfatte in base ai criteri qui privilegiati, certo dovuti non solo alla curatrice, ma suggeriti o coonestati dal Comitato scientifico che presiede all'Edizione Nazionale.

Solo in qualche caso si devia dalla prassi e dunque si perviene involontariamente ad alcune opacità che spiazzano anche il lettore meno prevenuto. Ad esempio, per quanto attiene alla numerazione dei versi dei singoli componimenti, si legge a p. 194 «Numeri in tondo sulla destra della pagina indicano la numerazione definitiva dei versi». Il che va bene per la citazione dei passi relativi all'ultima redazione del testo, ma la scelta complica irrimediabilmente la possibilità di citare i versi cassati o corretti prima dell'esito definitivo: p. es. a p. 251 (*Per Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti martiri del diritto italiano*), la prima strofa di cart. I, 237 è numerata per quattro, ma il segmento è di 7 versi, cassature comprese; a p. 253 la strofe settima della medesima carta è numerata per tre, ma è composta ancora di sette versi. Ci si chiede se in tali casi non fosse più conveniente usare il numero romano per indicare la seriazione delle strofe, in modo da censire i versi anche quando risultino espunti: così il riferimento della citazione sarebbe riuscito agevole e immediato.

Ancora, altrove, a proposito di *In morte di Giovanni Cairolì*, si distingue visivamente fra parentesi quadre incluse non cassate (p. 294, c. 2v, strofe 7) e quadre incluse cassate (p. 295, c. 3r, strofe 3): in ambedue gli esempi con puntini di sospensione interni. Il sistema adottato determina una doppia infrazione rispetto alla consuetudine che non

prevede l'impiego della quadra inclusa: né si riscontra, a mia conoscenza, la distinzione fra la quadra data in tondo e quella cassata. In presenza di tale fenomenologia si è costretti a rileggere velocemente l'*Avvertenza* per orientarsi: «Una o più parole indecifrabili, o parti di parole, sono segnalate con una serie di puntini tra doppie parentesi quadre, rese in corsivo se risultano cancellate» (p. 194). La casistica suggerisce l'opportunità di altre soluzioni: probabilmente sarebbe riuscito più funzionale chiarire semplicemente in nota la peculiarità dell'autografo. Oppure, volendo rimanere entro il perimetro del testo, sembrerebbe più semplice escogitare altre forme meno eccentriche di rappresentazione: in alcune edizioni, p. es., si impiega la croce con il segno di «+» per segnalare le lettere illeggibili, fra l'altro con il vantaggio di poter indicare la numerosità presunta delle lettere biffate. Si misura insomma in questa fenomenologia, minuziosa ma non trascurabile, l'opportunità di non moltiplicare a piacere la gamma delle innovazioni, sempre spiazzanti, a maggior ragione quando non sono dettate da necessità stringente.

Passando infine alla poesia, in qualche caso emergono modalità di rappresentazione che coincidono con una sorta di trascrizione diplomatica (p. 256, v. 88):

Nuovo *caldo* sangue alle tue vene fluir.

Dove «Nuovo» meglio sarebbe risultato come invariante, continuando con l'accapo:

Nuovo *caldo*  
[Nuovo] sangue alle tue vene fluir.

Ancora (*ibidem*, vv. 89-92):

In sua mente *feroce* (*volgon* volgonsi inani  
crudel

Qui mi pare preferibile la disposizione delle varianti in successione:

[In sua mente] *feroce* (*volgon*  
[In sua mente] crudel volgonsi inani.

Si tratta non tanto di obiezioni, quanto di tecnicismi, come si vede, che, proprio perché non decisivi ai fini della fruizione, consentono di esplicitare per via oggettiva il consenso per le scelte complessive della curatrice. Chi ha la ventura di visitare la palestra della filologia conosce la fatica del «lavoro bestiale tedesco», come lo definisce Settembrini, che caratterizza quella severa ginnastica. Non per caso la disciplina è appannaggio di una antropologia che vede, ahimè, in via di riduzione le schiere dei volenterosi addetti, anche per via dei mutamenti indotti da tempi che congiurano (si pensi anche soltanto all'impiego del computer!) contro la pazienza cenobitica necessaria. La quale invece è la virtù cardinale di ogni filologo ben provveduto, se è vero che qualche cultore dell'Ottocento (Giacomo Manzoni) ha scomodato perfino la saggezza della lettera evangelica per renderne ragione (Lc 21, 19): *In patientia vestra possidebitis animas vestras*. Riguardo all'impegno speso in servizio, penso che si possa applicare alla filologia, con gli adattamenti del caso, quanto ha osservato un romanziere importante, premio Nobel per la letteratura, Mario Vargas Llosa, a proposito della sua pratica di scrittore (*Elogio della lettura e della finzione*, Torino, Einaudi, 2011, p. 27): «Sebbene mi costi molto lavoro, e mi faccia sudare sette camicie, [...] nulla mi ha fatto tanto piacere nella vita come passare mesi e anni a costruire una storia». Dove tutto torna ai no-

stri fini, per analogia, se si sostituisce alla parola 'storia' la parola 'edizione', visto che ognuno ha diritto alle proprie predilezioni, senza essere tacciato di masochismo. Di là dalle ragioni solipsistiche, esiste poi un compenso ulteriore che consente di riscattare la buona volontà di chi si sobbarca: l'acquisizione di dati conoscitivi di carattere pragmatico, talora addirittura non smentibili. Sono quelle forme di conoscenza che in area umanistica solo la frequentazione della filologia può consentire. La peculiarità, fra l'altro, conferisce alla disciplina il vantaggio di una metodologia dimostrativa che consente di accostare i suoi procedimenti alle forme sperimentali e probatorie tipiche delle scienze positive. A questo esito si perviene in fondo per molti aspetti, anche nel caso qui considerato, sicché si deve un grazie riconoscente al tesoro di diligenza dimostrato dalla valorosa curatrice. [Arnaldo Bruni]

\* Stefania Baragetti, *Carducci e la rivoluzione. I sonetti di Ça ira. Storia, edizione e commento*. Premessa di W. Spaggiari, Roma, Gangemi Editore, Roma, 2009 («Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano. Biblioteca Scientifica», serie II: Fonti, vol. XCVII)

I dodici sonetti del *Ça ira* di Giosuè Carducci furono pubblicati da Sommaruga nel 1883, e a partire dal 1887 inclusi nella raccolta zanichelliana delle *Rime nuove*. Giungono oggi di nuovo recuperati alla loro forma originaria e studiati da Stefania Baragetti, dopo l'ultima edizione curata da Vittorio Gatto nel 1989. Un volume corposo, con una *Premessa* di William Spaggiari, tre capitoli su *Carducci poeta civile* (pp. 11-42), *Idee sulla rivoluzione* (pp. 43-66), *La genesi di Ça ira* (pp. 67-83) e, a seguire, il commento dei dodici sonetti (pp. 85-152) e una rassegna di *Reazioni, giudizi, commenti* (pp. 153-71). In appendice, l'edizione critica dell'opera (pp. 175-241), una corposa e nutrita bibliografia e l'indice dei nomi.

La prima parte del volume, ma non è certo una colpa, ritiene qualcosa della compilazione. Come dimostra la tensione che sta dietro il libro di Umberto Carpi, *Carducci. Politica e poesia*, uscito praticamente in contemporanea al lavoro della Baragetti, passare in rassegna in una sessantina di pagine il Carducci poeta civile e i luoghi francesi della sua opera non è un compito né agevole, né facile. Si corre il rischio di qualche semplificazione come l'affidarsi, per esempio, al benemerito ma ingenuo Mario Biagini per affermare il presunto «paganesimo» di Carducci (p. 17), o di diluire troppo la materia, come accade alle pp. 57-61, nelle quali si parte dall'articolo di Ruggiero Bonghi del febbraio 1883 su *I pretendenti in Francia*, testo dal quale prese il via la composizione dei sonetti, per poi accennare al loro metro e registro – parte che avrebbe meritato di spiccare maggiormente e non di essere ridotta a un pur importante momento di passaggio dell'illustrazione dei passi 'rivoluzionari' nell'opera di Carducci. Lo stesso accade per l'anticipazione, alle pp. 77-83, di alcune parti del discorso sulla ricezione critica dell'opera, destinato a essere discusso in séguito. C'è anche qualche ripetizione: sempre a proposito di Bonghi, il suo articolo *Ça ira* su «La Domenica letteraria» del 22 luglio 1883 viene citato a p. 69, mentre a p. 77 se ne parla di nuovo definendolo «un articolo» di Bonghi. A proposito del quale, tra l'altro, si sarebbe potuta spendere qualche parola in più: fu infatti organato, con l'intuito pubblicitario che gli era proprio, dal Sommaruga stesso, proprietario e padre-padrone del domenicale, formalmente senza un direttore dopo l'abbandono di Ferdinando Martini. Ma sono veramente minuzie, che scompaiono a fronte della mole di materiale dispiegata a partire dal terzo capitolo, nel quale vengono illustrati esaurientemente titolo, fonti, composizione, stampa e divulgazione. Tra gli acquisti esegetici più notevoli, la scoperta della ve-



ra identità di quell'«M.T.» autore di un articolo sul poemetto, apparso nella «Bibliografia della Rassegna italiana» del giugno 1883: non Marco Tabarrini, come credeva Carducci, ma il parmense «Mansueto Tarchioni (1843-1913), giurista, poeta e bibliofilo» (p. 83). Altro disvelamento di identità quello di Domenico Cancogni, autore di un altro articolo apparso con *nom de plume*, sempre nel giugno dello stesso anno, su «La Libertà» di Roma (p. 78: ma in questo caso la Baragetti non spiega come sia arrivata alla scoperta).

La seconda parte del volume, dal commento in poi, è senza dubbio la migliore: e migliore non solo in senso relativo, ma anche in senso assoluto, per l'utilizzo di un ricco dispiegamento di materiali esegetici e critici di prima mano. Il fitto commento ai dodici sonetti (al quale avrebbe forse giovato più intenso dialogo con l'edizione critica) è strutturato come una sequenza di letture. A ogni sonetto segue una prima parte introduttiva che contiene una contestualizzazione del componimento, l'individuazione delle fonti, dettagli sulla composizione (ordine di composizione e datazione degli autografi) e infine la nota metrica. Comincia poi la lettura, che segue narrativamente l'andamento dei versi, attentissima a tutti i valori del testo, a partire da quello intertestuale, che è curatissimo. I riscontri interni all'opera carducciana sono ricchi e spesso la discussione aiuta anche la comprensione di altri luoghi (ma va precisato che a p. 112 n. 83 il «motivo dell'invocazione della sventura su una città» non ricorre nelle *Terme di Caracalla*, dove si chiama la Febbre a cacciare gli «uomini nuovi» per preservare la maestà dell'antica città di Roma). Altrettanto lo è l'individuazione delle fonti classiche: una per tutte, la possibile (e senz'altro sicura) origine omerica del primo verso del sonetto V (*Udite, udite, o cittadini* – forse anche con qualche influsso del linguaggio tragico), ricondotto alla sua matrice letteraria con l'individuazione dell'artificio oraziano della *persona loquens*. Poco si potrebbe aggiungere: se non, alla lunga e opportuna sequenza di rinvenimenti montiani (vedi per esempio, a proposito del mito di Desaix, quelli elencati alla n. 31 a p. 95 per il sonetto II), due versi de *La bellezza dell'universo* (vv. 163-164) che, come già rilevò Gianfranco Contini commentando il poemetto montiano nella *Letteratura italiana del Risorgimento*, sono assai simili, anche per l'indentità della parola in rima, *spia*, ai vv. 7-8 del sonetto VIII sulla principessa di Lamballe. Il commento illustra estensivamente anche le fonti storiche (Carlyle, Blanc, Michelet, e un'attenzione lodevole alla *Campagne in Frankreich* di Goethe), servendosi anche per chiarire il significato di singoli passi, e integra di volta in volta tutti i rilievi mossi da Carducci ai suoi recensori, e i passi della prosa di *Ça ira* indispensabili alla comprensione dei sonetti.

È con l'ultima parte che vengono discusse le qualità letterarie del testo e la sua ricezione. La Baragetti offre una ricostruzione delle discussioni sul genere di appartenenza e sull'attendibilità storica del *Ça ira*, e sulla scelta metrica del sonetto in funzione di strofa epica, ricondotta alla corona di sonetti due-trecentesca, replicata da Carducci stesso per *Nicola Pisano* e *Carlo Goldoni*, entrambi in *Rime e ritmi* (ma del 1893), e ripresa da Pascarella ne *La scoperta dell'America* (1895) e da Francesco Chiesa nella sua *Calliope*, giusta la bella edizione di Irene Botta. Segue la rassegna di recensioni, che comprende non solo quelle italiane ma anche quelle straniere, e una breve discussione sulla critica più vicina, e si chiude con una nota sulla fortuna editoriale dell'opera.

Ultimo passo del volume è l'edizione critica del testo: impresa, scrive William Spaggiari nella *Premessa*, «qui per la prima volta tentata [...] sulla base della stampa Sommaruga, con il corredo di un doppio apparato, genetico (trascrizione di tutti gli autografi, conservati in Casa Carducci a Bologna, alla Biblioteca Civica di Verona, all'Ambrosiana di Milano) ed evolutivo, mediante il raffronto delle edizioni a stampa, fi-

no all'ultima vigilata dall'autore nel volume unico delle *Poesie*, del 1901» (p. 8). Un piccolo appunto è da fare alla scelta di indicare, in una nota a piè di pagina, la provenienza del testo-base di ogni sonetto. Se questo è fatto con l'intenzione di indicare la pagina nella quale si trovava nella *princeps* sommarughiana, è ben fatto, ma si sarebbe potuto usare un altro espediente, perché l'attuale indicazione («*Ça ira*, cit., p. 11» e così via) è ambigua. Nella *Nota* iniziale, tra l'altro, non è nemmeno chiaro quale sarà il testo dato: bisogna ricorrere alla *Premessa* per capirlo. Quanto agli autografi, va segnalato che i sonetti manoscritti inviati da Carducci a Giuseppe Chiarini il 14 aprile 1883 non fanno parte di una collezione privata (come si legge a p. 176), ma sono conservati (e visibili) a Casa Carducci, Fondo Chiarini, Cartone LXXXVII, n. 12.605. Sono sì riprodotti nell'Edizione Nazionale delle *Lettere* (vol. XIV, pp. 137-41) ma, come spesso accade, in modo sommario e impreciso: questo non toglie nulla all'edizione, a parte qualche mutazione dell'apparato necessaria dopo il riscontro con gli autografi (l'anonomo trascrittore ha talvolta aggiunto o franteso la punteggiatura carducciana e si è dimenticato qualche segno diacritico). Sono più interessanti prove di ordinamento della sequenza di sonetti tentate da Carducci. Giustamente, col materiale che ha disposizione, per la Baragetti Carducci trascrisse in questa lettera otto sonetti – ma in queste carte viene citato anche l'attuale VIII. Questi i tentativi di ordinamento (tra parentesi quadre la numerazione dei sonetti nel *Ça ira* del 1883): c. 1r: [I], numerato come primo; c. 1v [II], numerato come secondo; c. 2r: viene dato, con il numero 3, l'incipit di [III] e segue il testo di [IV]; c. 2v: [V], ma dato come incerto: «5?»; c. 3r: testo di [III] ancora come incerto: «3?»; c. 3v: «questo séguita alla principessa di Lamballe», e segue il testo di [IX], a matita blu il numero 9, segno di un intervento successivo perché la numerazione prosegue fino a 12; c. 4r: «Battaglia di Valmy», con testo di [XI] e indicazione «11» a matita blu; c. 4v: testo di [XII] e, a matita blu, «12». Indicazioni interessanti per lo studio della formazione dell'opera che davvero, a conferma di quanto disse il Pézard citato da Spaggiari nella *Premessa* (p. 6), appare come una «rievocazione per *tableaux*»: genere francese assai caro al Carducci lettore di Sainte-Beuve.

L'ottimo lavoro di Stefania Baragetti, frutto di una ricerca ad ampio raggio, e dal quale si può unicamente desiderare una maggiore coesione editoriale, è un nuovo punto di partenza per lo studio della «rappresentazione epica» carducciana. Il primo problema che spetta affrontare ai futuri studiosi del *Ça ira* sarà comprendere perché sia entrato in *Rime nuove*. E si tratterà di un problema spinoso, che coinvolge allo stesso tempo il piano letterario (ben illustrato e direi pressoché esaurito nelle pagine di questo lavoro), sia quello storico-politico dell'intera opera di Carducci. Non poteva stare nei *Giambi ed epodi* perché, come ha scritto Carpi, allora avrebbe avuto un significato rivoluzionario, mentre era nell'universo carducciano la spia di un mutamento ideologico e politico. Ma è, questa, una domanda che apre un nuovo orizzonte per una raccolta come *Rime nuove*, della quale non è nemmeno mai stata scritta una vera e propria storia che ne illustri le ragioni. [Federico Casari]

\* Giosue Carducci, *Rime e ritmi*, a cura di M. Veglia, Roma, Carocci editore, 2011 («Classici italiani», 10)

*Rime e ritmi* è forse l'opera più famigerata di Carducci, quella che ancora si deve riprendere dai giudizi di inattualità e, peggio ancora, di retorica. Una riproposta coraggiosa, dunque, quella dell'editore Carocci, che ha affidato a Marco Veglia il compito di un'edizione commentata del libro carducciano, dopo le ultime (se si escludono le anto-

logie e le raccolte integrali dell'opera poetica carducciana) curate da Manara Valgimigli e Giambattista Salinari nel 1966, e da Luigi Banfi nel 1987. Editore accademico, e dunque edizione a destinazione principalmente accademica quella di Veglia, strutturata in un'introduzione (*Giosue Carducci e il sogno della poesia*, pp. 9-30), una *Nota al testo* (p. 33), una *Nota bibliografica* (pp. 35-39) e, di séguito, il commento ai ventinove testi.

Il testo, anzitutto. Nella *Nota al testo* a p. 33 si legge che si è riprodotto quello dell'edizione zanichelliana del 1899. Una scelta legittima perché aiuta ad allontanare la sensazione di un allentamento e di una diluizione dell'unità e dell'autonomia dell'opera, quale è suggerita dall'edizione delle *Poesie* pubblicata da Zanichelli nel 1901. L'intervento di Veglia si limita apparentemente all'ammodernamento della «disposizione grafica dei versi carducciani [...] con la semplice scelta di allinearli tutti a sinistra»; ma nell'edizione del 1899 compare un fatto paratestuale tipico del Carducci poeta che qui non viene seguito: l'alternanza maiuscolo/minuscolo dei capoversi, che distingue versi italiani da versi barbari. Poiché nei rimandi del commento le maiuscole compaiono talvolta al posto giusto, si può sospettare che si tratti di una svista editoriale. La distinzione è comunque importante perché si tratta, oltre che di un indubbio aiuto per il lettore, di una scelta d'autore, perché Carducci ha sempre usato le maiuscole per i versi italiani (tranne che nell'edizione di *Levia Gravia* stampata a Pisa da Nicolai e Quarteroni nel 1868: e ringrazio il Prof. Roberto Tissoni per la segnalazione). Sono poi sfuggite alcune dieresi, piaga già delle edizioni zanichelliane: *A C. C. mandandogli i poemi di Byron* 1: *adriaco*; *Cadore* 28: *eroica*, mancante nella *princeps* e correzione dovuta a Salinari; *A Scandiano* 2: *läureti* e non *läureti*; *Alla città di Ferrara* 165: *espiazione*; non necessaria ma utile, benché non presente nella *princeps*; mentre in *Piemonte* 60: *trionfante*, perché per Carducci *trionfo* e derivati sono trisillabi, e tende a segnare la dieresi solo in casi metricamente sensibili, come in *Rime Nuove* LXXXI, 7: *trionfale* in fine di verso. La riproduzione della *princeps* avrebbe potuto essere completa seguendo altre due particolarità paratestuali. La prima è la numerazione dei componimenti, adottata per comodità da Veglia e da quasi tutti gli editori, ma evitata da Carducci (Saccenti in questo caso adotta la parentesi quadra). La seconda è l'apparato di *Note* inserito alle pp. 131-42 della zanichelliana: tutti i commentatori hanno l'abitudine di inglobare le più importanti, forse ancora una volta per comodità, nel commento, operando una selezione che spesso lascia perdere quelle apparentemente meno importanti, snaturando l'unità del libro di poesia.

La struttura del commento è assai tradizionale: cappello introduttivo, commento *ad verbum*. Le introduzioni sono sempre essenziali, e comprendono una breve storia del testo, una nota metrica e una sua interpretazione organizzate continuativamente. La mancanza di una sede specifica per la descrizione metrica dei testi tende forse a far scomparire ulteriormente la distinzione tra componimenti in rima e componimenti barbari. L'essenzialità è forse talvolta eccessiva, specialmente nei casi di strutture strofiche più complesse. Nel caso di *Cadore*, la spiegazione della particolare struttura metrica tripartita dell'ode è persino evasiva, considerato che Salinari le dedica una decina di pagine, leggendone la struttura in parallelo con il saggio *Dello svolgimento dell'ode in Italia*, pubblicato da Carducci nel 1902. Saggio nel quale è illustrata quella «poesia dell'eroico», come la chiamò De Lollis, che da Bernardo Tasso arriva a Leopardi passando per Chiabrera, Filicaia, Testi e Guidi, e dunque da leggere in filigrana con *Rime e ritmi* perché è allo stesso tempo spiegazione delle ragioni più propriamente letterarie di quella scelta eroico-lirica. E ancora, nel caso dell'uso dei sonetti in sequenza in *Nicola Pisano* e *Carlo Goldoni*, della ripresa della struttura metrica del *Ça ira*, come si è detto nella recensione al volume di Stefania Baragetti.

L'erudizione quasi prepotente dei versi carducciani richiede che i commentatori siano informati, senza ironia, *de omnibus rebus et de quibusdam aliis*. Nel suo commento, Veglia evita meritoriamente di farsi prendere da un desiderio di esaustività, puntando a dare un'informazione corretta, precisa ed essenziale. Forse troppo, talvolta, magari per un eccesso di ottimismo, nelle chiose letterali: la lingua poetica di Carducci è oggi meno immediata. A parte singoli lemmi del linguaggio poetico, più spazio si sarebbe potuto dedicare a certi latinismi (qualche esempio: *commettere* per 'affidare', *Jaufré Rudel* 34; *opera di guerra* per 'fortificazione', *Bicocca di San Giacomo* 2; *acuire* per 'appuntire', *La guerra* 20; *perfido* nel senso di 'contro la fede data', *Cadore* 154) o a certe perifrasi non immediatamente comprensibili (ad esempio *caliganti alpi* per 'vulcani', *La guerra* 31-32; o *la sirena del volubil tono* per indicare Ludovico Ariosto in *Alla città di Ferrara* 130), o addirittura certe strofe che necessitavano di maggiore parafrasi (per es. i vv. 117-120 di *Cadore*, per i quali Veglia corre subito all'interpretazione storica). Ma si tratta di fatti veramente minuti, che il lettore meno pigro potrà completare da sé. L'intertestualità è invece ridotta all'essenziale: sempre attenta quella tra i testi carducciani, con notevoli raffronti, lo è di meno quella riguardante i prestiti da altri poeti (Dante escluso). Dai latini, anzitutto: e da Orazio in particolare, che – come ha recentemente dimostrato Bausi accogliendo uno spunto di Piero Treves – ha ispirato a Carducci, con il quarto libro delle *Odi*, l'organizzazione di *Rime e ritmi*, e attorno al quale, come mostrano le traduzioni manoscritte e alcune delle quali già in bozze di stampa conservate a Bologna, il poeta lavorò per tutti gli anni Novanta. E non solo poeti più antichi, ma anche più vicini: come l'Alardi, per esempio, presente tanto in *Piemonte* con *Le tre fanciulle* (se ne accorse Saccenti), ma anche con *Le prime storie* per l'episodio di Santorre di Santarosa o, a livello di gusto, con *Le città marinare* nella *Chiesa di Polenta*. O ancora il Prati, presente nel sonetto *In riva al Lys* assieme a tutti i richiami petrarcheschi che, stranamente, non vengono segnalati.

Se da un lato il commento si distingue proprio per la sua agilità, si potrebbe rimproverare a Veglia di non aver tenuto conto a sufficienza dell'opera dei suoi predecessori: non risultano infatti segnalati nella nota bibliografica, né si incontrano nel corso del commento, due tra le scelte antologiche che ancora oggi sono capitali per la poesia di Carducci, entrambe uscite nel 1968: le *Poesie e prose scelte* curate da Mario Fubini e Remo Ceserani e le *Poesie scelte* commentate da Piero Treves. Ma Veglia ha avuto molta sensibilità nel rivalutare il commento di Achille Saletti, pubblicato nell'edizione popolare Zanichelliana del 1913, acuto e preciso, e parte di una straordinaria raccolta di testi carducciani non solo poetici con note, tra gli altri, di Adolfo Albertazzi e di Renato Serra. E il commento risente anche dell'assenza di singole ma decisive letture di alcuni componimenti: per esempio quelle de *La guerra* di Pietro Beltrami o di *In riva al Lys* di Guido Capovilla, uscite nel n. 13 di questa rivista (2007) e, ancora a proposito del sonetto a Severino Ferrari, quella di Roberto Tissoni, inclusa nel suo *Carducci umanista*, dagli atti del Convegno bolognese su *Carducci e la letteratura italiana*, stampati nel 1988.

Il motivo conduttore del commento è un'attenzione, se così si può definire, agli aspetti della rappresentazione nella poesia di Carducci. Veglia appare affascinato dall'immagine di un Carducci poeta-*rêveur*. La *rêverie* è, come si legge nell'introduzione, «non [...] un semplice motivo ricorrente di *Rime e ritmi*, ma, direi, l'inconfondibile intonazione attraverso la quale non la realtà e la storia, non gli uomini e il paesaggio in quanto tali vengono evocati e poeticamente rappresentati da Carducci, ma la loro immagine (o proiezione in senso cartografico) interiore, con un procedimento cognitivo che riguardava non meno l'uomo primitivo che l'artista evoluto» (p. 16). Una *rêverie*

che è la stessa funzione dell'opera, attraverso la quale è possibile leggere la fusione tra il piano politico e quello storico, tra una rivendicazione della tradizione risorgimentale e la ricerca di un 'altrove' «dal quale osservare la terra e i suoi eventi» (p. 12), secondo quella capacità tutta carducciana di rivivere la verità umana in termini storici, perché per Carducci «tutta la poesia in quanto tale», scrive Veglia, è «storica, nella misura in cui essa esprime ideali nobilmente umani, e tale essa è, a maggior ragione, per naturale corollario dell'assunto precedente, quando s'interna in soggetti storici e ne lueggia le *rationes* ideali» (p. 13). E questo non solo per quanto riguarda la ricerca letteraria, col cortocircuito tra le ragioni dei documenti, dell'erudizione, e la necessità di rendere conto della «complessa totalità dell'esperienza storica» (p. 13), che rende necessaria la 'favola' perché non è altrimenti possibile «conoscere la vita di un uomo scrutando il referto della sua autopsia» (e di qui il fallimento della biografia di Garibaldi, o la ragione strutturale delle *Letture del Risorgimento italiano*). Anche per ragioni politiche: ed è merito di Veglia non avere certificato quella *rêverie* unicamente come reazione ostile al presente, ma averne spiegato le complesse ragioni culturali e intellettuali anche attraverso una ricostruzione del patriottismo e della religione massonica di Carducci, tema che ritorna con frequenza anche all'interno del commento, con alcuni acquisti esegetici notevoli (per esempio nell'interpretazione di *Per il monumento di Dante a Trento* o *Presso una Certosa*). Elemento unificatore di questa funzione di *rêverie* sembra essere, per Veglia, la «prospettiva paesaggistica di *Rime e ritmi*» (p. 27): il territorio italiano, e le sue regioni in particolare «sono distribuite nell'arco del libro secondo una prospettiva ideologicamente unitaria e una coscienza vivissima e problematica del territorio nazionale», nel quale spicca «l'elemento romano», elemento di unificazione nazionale «sul quale vengono proiettati gli altri luoghi della penisola con una rigorosa logica storiografica» (p. 28).

Dal volume si può certo desiderare una maggiore attenzione ai dati linguistici, letterari e filologici (in particolare sulla metrica e sulla struttura della raccolta) e all'aggiornamento bibliografico, ma il suo primo merito è quello di cercare di offrire, sia nell'introduzione, sia nel corso del commento, tutti i dati per un quadro interpretativo forte e robusto. Questo sbilanciamento ha l'aria di un compromesso, ma riuscito, perché Veglia è forse il primo commentatore di *Rime e ritmi* a non provare imbarazzo né a concedere il minimo spazio ai giudizi estetici che distinguono il bello dal brutto, e ha operato un vero e proprio recupero del libro più controverso e inattuale di Carducci, restituendolo alle ragioni della storia e del gusto. [Federico Casari]

\* Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, a cura di F. Nassi, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, Bologna, Pàtron Editore, 2011

A distanza di quasi quarant'anni dall'edizione critica delle *Myrica*, pubblicata nel 1974 per le cure di Giuseppe Nava (col patrocinio dell'Accademia della Crusca, per i tipi Sansoni), e da un po' più di un decennio dall'edizione della raccolta sorella, i *Canti di Castelvecchio*, approntata da Nadia Ebani (La Nuova Italia, 2001), impresa filologica quest'ultima con cui ha preso avvio il progetto dell'Edizione Nazionale, escono ora i *Primi poemetti*, per le cure di Francesca Nassi. Se con piacere prendiamo atto della vicinità che contraddistingue l'*équipe* chiamata a partecipare al progetto (sono usciti nel frattempo l'antologia *Fior da fiore*, curata da Caterina Marinucci, nonché vari carteggi: Pascoli-De Bosis, Pascoli-Bianchi, per le cure di Maria Linda Ghelli e di Cesare Cevolani, Pascoli-D'Annunzio per le cure di Emilio Torchio, e Pascoli-Caselli per le cu-

re di Francesca Florimbi), il lavoro della Nassi merita davvero l'attenzione dovuta a quelle operazioni critiche destinate a cambiare il modo di leggere un libro, da intere generazioni mandato a memoria, o comunque conosciuto (non fosse altro tramite antologie scolastiche) almeno nei suoi testi più celebri (*Il vischio, L'aquilone, Digitale purpurea, La quercia caduta, I due fanciulli, Il libro, Italy*, ecc.). Compito nobile; intervento perfettamente riuscito, giacché alla ricchezza di informazioni che l'edizione offre – non solo nella parte più dianoetica della *Storia* dell'opera (*Storia dei «Primi poemetti»*, pp. 8-49), ma anche nei cappelli introduttivi che precedono la trascrizione degli autografi, così pure nelle note che riferiscono dati importanti alla comprensione del processo genetico del testo –, si accompagna una grande chiarezza nella riproduzione grafica dello sviluppo testuale, rimanendo peraltro la curatrice fedele a criteri di trascrizione classici (nessun segno speciale, ma la simbologia più canonica: cassature in corsivo, brani cancellati di una certa estensione tra parentesi uncinata rovesciate; crocette per le parole non decifrate; qualora le parole siano cassate, le crocette sono a loro volta contenute in parentesi uncinata rovesciate; spazi lasciati in bianco dal poeta riprodotti come tali tra parentesi quadre; integrazioni tra parentesi uncinata, ecc.).

Tanto più ammirevole il lavoro, poiché non compito commissionato, bensì frutto di una scelta volontaria (si tratta della tesi di dottorato, che la curatrice ha sostenuto all'Università di Ginevra, sotto la supervisione di Maurizio Perugi, Giovanni Bardazzi, François Livi e Alfredo Stussi), decisione sollecitata da un desiderio forte (che solo si sconta col duro lavoro): dare alla propria lunga fedeltà col poeta – quella che da anni lega Francesca Nassi a Pascoli –, un esito concreto. Prova che chiede una notevole dose di coraggio, nel prendersi la responsabilità di tirare le fila su un lavoro, che nel frattempo è proceduto per ottimi esperimenti, verifiche eseguite tuttavia su testi individuali (i primi studi a carattere prettamente filologico, che la Nassi ha dedicato a questa raccolta, risalgono al 1999: *Prima dei Primi poemetti. L'abbozzo inedito della 'lettera a Mariù' tra le carte di Giovanni Pascoli*, «Rassegna Lucchese», II, 1999, pp. 5-47 e *Il pellegrino e l'ebreo errante: metamorfosi di un personaggio nelle carte pascoliane*, «Paragone», 21-22-23, 1999, pp. 198-221), la cui limitazione (anche nella misura ampia del poemetto narrativo) invita comunque a cimentarsi con l'ardua decifrazione e la non meno agevole trascrizione delle carte: le disperanti carte pascoliane. Risolversi ad affrontare invece l'opera nella sua interezza, assumendosi l'onere di trattare ogni componimento con la stessa acribia fino a questo momento riservata in maggiore serenità al singolo testo, magari più congeniale al filologo, o comunque più interessante da un punto di vista della variantistica, vuol dire porsi realmente al servizio e del poeta e del lettore, nello spirito di un'operatività che non può conoscere momenti di stanchezza e distrazione, si tratti di descrivere i manoscritti, interpretare la grafia, ricostruire le fasi compositive dell'opera; un impegno che, una volta assunto, non permette al filologo d'accantonare compiti tediosi, pesanti o che fin da subito si rivelano in tutta la loro complessità.

In linea con la scelta già operata da Nava e dalla Ebani, anche la Nassi opta per assumere come testo base quello dell'edizione definitiva, o meglio l'ultima controllata in vita dal poeta, la quarta (P4), i *Primi poemetti* del 1907, editi da Zanichelli (corretti i pochi evidenti refusi, di cui il lettore è informato tramite debite note, come quella alla *Canzone del bucato* II, 15, la cui forma diastolica «simile», di P4 e P5, non ha ragione d'essere, anche perché sulla copia di P4, conservata presso l'Archivio di Castelvecchio, l'autore stesso corregge di suo pugno l'errore). L'apparato del testo a stampa si presenta dunque come un apparato orizzontale, evolutivo, dove si registrano le differenti lezioni di P1 (*Poemetti*, Firenze, Paggi, 1897), P2 (*Poemetti*, Palermo, Sandron,

1900) e P3 (*Poemetti*, Bologna, Zanichelli, 1904); ma prima delle lezioni delle tre redazioni che precedono quella definitiva, è segnalata l'eventuale *varia lectio* dei poemetti usciti su rivista («Il Marzocco», «La Riviera Ligure», «Rivista d'Italia», «La Lettura», «La Tribuna», «Roma letteraria», «La Vita Italiana», «L'eco di Urbino», «La Rassegna scolastica»: si dà il caso anche di riviste non identificate, come quella su cui è pubblicato *L'eremita* col titolo *La preghiera*, di cui si conserva un estratto nell'Archivio di Castelveccchio), o in opuscoli (è il caso, per esempio, delle *Armi*, poemetto presentato per la prima volta in *Nelle nozze Zanichelli-Mazzoni / agosto 1904*, Lucca, Alberto Marchi stampatore).

Le pochissime varianti di P5, l'edizione del 1912, uscita sempre per Zanichelli pochi giorni dopo la morte del poeta per le cure di Maria Pascoli, che la definisce semplicemente una «ristampa», sono riportate separatamente in chiusura della sezione dei testi a stampa (p. 204). Si tratta di minime variazioni di interpunzione (la tendenza è quella a eliminare la virgola e il punto esclamativo, o a banalizzare più espressivi doppi punti con dei punti e virgola), ovvero puramente grafiche (accento acuto in luogo del grave, o parole composte, come «capotribù» della *Prefazione*, che in P5 è scritto con trattino: «capo-tribù»); l'unico caso di variante 'sostanziale', sempre che non si tratti di una *lectio faciliior*, un refuso banalizzante, così tenderei a credere – anche se la curatrice non la segnala come tale –, il «grave» di P5 in luogo di «greve» di *Digitale purpurea* III, 16: «Maria, ricordo quella greve sera»). Dall'apparato delle stampe che precedono P4, sono state escluse le varianti puramente tipografiche (l'accento grave in luogo dell'acuto, il numero dei puntini di sospensione). Alla fine dell'apparato sono segnalate correzioni e note apposte dal poeta sulle bozze di stampa, qualora non siano state accolte nelle successive edizioni. Le prime redazioni a stampa di alcuni poemetti, che si presentano particolarmente diverse dalla redazione accolta nella silloge, o i testi di varia natura che le «accompagnano», sono giustamente dislocati in un'*Appendice*; si tratta della prima redazione della *Siepe*, uscita sulla «Tribuna» il 31 agosto 1897 con dedica a Gabriele d'Annunzio, di cui si riporta anche la lettera che in rivista accompagna il poemetto (pp. 206-08), della prima redazione, in quartine, dell'*Immortalità*, uscita sulla «Rassegna scolastica» il 16 dicembre 1896, col titolo *Il poeta e l'astrologo* (p. 209), della *Nota al Vecchio Castagno*, pubblicata in calce alla poesia sulla «Lettura» (pp. 210-11) e infine della *Dedica delle «Armi»* (al comm. Cesare Zanichelli), presente nell'opuscolo nuziale già citato (p. 212).

Ma veniamo al lavoro riservato alla ricca messe di autografi. Dall'ampia *Descrizione e ordinamento dei manoscritti* (pp. 223-328), veniamo a conoscere quantità e natura del materiale, conservato soprattutto a Castelveccchio, ma reperito dalla curatrice anche in altre sedi (la Biblioteca Statale di Lucca, la Fondazione Mario Novaro di Genova e il Gabinetto Vieusseux di Firenze). La cassetta LI, che contiene 161 fogli numerati a matita dall'archivista, suddivisi in 16 buste, costituisce il registro dei più espliciti elaborati relativi ai *Poemetti*, ma, come succede per tutte le opere pascoliane, numerosi appunti, abbozzi, vere e proprie stesure, sono sparsi per altre cassette dell'Archivio (per dare un'idea dell'abbondanza del materiale, talvolta costituito anche da una breve annotazione, magari il semplice titolo in un elenco progettuale, che però la curatrice ha dovuto comunque reperire, queste le cassette e le relative buste risultate contenere autografi pertinenti alla raccolta: L, buste 8, 18, 20, 37; LIII, buste 1, 5; LIV, buste 10, 16, 18; LV, buste 7, 14; LVIII, busta 5; LXVII, busta 4; LXX, buste 1, 4, 7; LXXI, buste 3, 4; LXXII, buste 1, 3, 4, 5; LXXIII, buste 1, 3; LXXIV, buste 1, 4; LXXV, busta 8; LXXVIII, busta 6; LXXIX, buste 1, 3; LXXXII, busta 3: per un totale di 46 manoscritti e 8 quaderni). La maggioranza dei supporti scrittori è rappresentata da fogli sparsi (se-

condo l'abitudine del poeta), ma non mancano i quaderni, non affatto riservati in maniera esclusiva alla composizione dei poemetti, sibbene sorprendenti viluppi di idee eterogenee, dove anche la stesura di un componimento non procede seguendo l'ordine progressivo delle pagine del taccuino: si prenda il caso del Q1 (cassetta LXXI, busta 3), per il quale la studiosa ha potuto stabilire l'uso del tutto arbitrario dell'oggetto, che per la sua natura di fascicolo inviterebbe a un impiego in successione delle pagine, regola tuttavia non seguita da Pascoli. Qui, un'iniziale stesura della prima parte del *Torello* (ancora intitolato *Il toretto*) si trova a p. 9; è poi riscritta per due volte nella metà sinistra di p. 14; di nuovo un tentativo di scrittura della prima parte, accompagnato dalla prima stesura della seconda, si trova a p. 15; ma il poeta torna a stendere un altro abbozzo della prima parte nella metà destra della p. 14; rifà quindi la seconda parte accompagnata dalla terza a p. 17; torna sulla terza parte a p. 16, dove stende in prosa le tracce della quarta e della quinta parte nella metà destra del foglio, verseggiandole a p. 17; si riprova ad abbozzare la quarta e la quinta a p. 19; stende la quinta parte a p. 18, ecc.. L'esempio è atto a far capire la grande libertà con cui Pascoli impiega anche un supporto scrittorio, in teoria unitario e organico, come il quaderno.

Le altre sedi di conservazione del materiale autografo non destano stupore: la Biblioteca Statale di Lucca per motivi geografici (vi sono custodite le belle copie delle *Armi, Italy* e *Il vecchio castagno*, destinate alla tipografia); la Fondazione Mario Novaro, poiché il direttore della «Rivista Ligure» rimase in possesso dell'autografo di *Suor Virginia* (anch'esso una bella copia), poemetto destinato ad apparire, per la prima volta, sul periodico; il Gabinetto Vieusseux, in quanto sede del Fondo Angiolo Orvieto, altro direttore di una rivista come «Il Marzocco», su cui Pascoli pubblicò, prima del loro inserimento in raccolta, alcuni capitoli (vi sono conservati un abbozzo dell'*Angelus*, una bella copia, di mano di Mariù, di *Digitale purpurea*, altra bella copia del *Torello*, una copia destinata alla stampa del *Soldato di San Piero in Campo*, e la stesura calligrafica dell'*Alloro*).

Ma, se come avverte la curatrice, i *Primi poemetti* sono una raccolta 'privilegiata' dalla ormai raggiunta sedentarietà del poeta (ramingo ancora per carriera, ma con fissa dimora garfagnina, almeno per le vacanze estive), che permette la conservazione di ogni più esiguo abbozzo (a scorrere la sezione degli autografi non riscontriamo testi privi del tutto di testimoni, a parte *Conte Ugolino*, fenomeno che invece si registra più di una volta per le *Myricae*), e le altre sedi di conservazione sono state probabilmente individuate con una certa facilità dalla curatrice, come dichiara la studiosa «Ricerare nell'archivio di Castelvecchio testimonianze della progettazione e della composizione del libro equivale talvolta a seguire le tracce di alcune tra le più antiche ispirazioni di Pascoli» (p. 8). I *Primi poemetti* sono infatti un'opera ventennale, se consideriamo gli estremi temporali di questa vicenda poetica: l'annuncio a Severino Ferrari del volume di versi intitolato *Reginella e altri poemetti*, confessione resa all'amico nell'epistola dell'8 maggio 1887, e l'anno dell'edizione definitiva, 1907. Tale ampio arco temporale comporta di necessità un'evoluzione anche nella maniera di lavorare da parte del poeta (da intendere e come cambiamento stilistico e come mutamento della prassi scrittoria, ovvero del modo di operare dell'artefice alle prese con la composizione del poemetto), che Francesca Nassi individua e riesce perfettamente a spiegare nella *Storia* dell'opera.

La studiosa arriva a distinguere tre periodi elaborativi, di diversa durata, e tra loro talvolta sovrappontentisi: a una fase più antica vanno ascritti testi come *La sementa*, *L'asino*, *L'aquilone*, *L'albergo*, che costituiscono i progetti nucleari, i grumi narrativi e concettuali della raccolta, le cui idee primigenie (sottoforma talvolta di semplice appunto) risalgono alla fine degli anni '80. Ma se il progetto iniziale ruma in cuore a un Pascoli zerbinotto, che ancora vive tra Massa e Livorno (la letteraria Toscana del maestro Eno-



trio), in continua 'beotica' conversazione con Ridiverde, questi stessi disegni poetici assumono corpo molto lentamente nel tempo, tanto che gli autografi possono rappresentare (è il caso soprattutto dei manoscritti dell'*Asino*) dei testimoni materiali di «un'evoluzione della poetica, della lingua e dello stile dell'autore» (p. 49); poemetti ideati in gioventù, ma portati a termine con la chiusura dell'opera, sono elaborati in definitiva contemporaneamente al secondo nucleo di testi che costituiscono una fase produttiva intermedia, ovvero il *corpus* principale, risalente al periodo che va dalla seconda metà degli anni '90 all'inizio del secolo nuovo. Questi altri, sono testi in cui «se talvolta non emergono particolari sorprese dal punto di vista dell'elaborazione, altre volte in pochissimi fogli si concentra un iter creativo e associativo di grande rilievo (è il caso, ad esempio, del *Bordone*, del *Cieco*, del *Torello* e del *Soldato di San Piero in Campo*)» (p. 49). Il terzo e ultimo gruppo di testi elaborati (*Il vecchio castagno*, *Le armi e Italy*), a ridosso di P3, quando l'opera assumerà il titolo definitivo di *Primi poemetti* e il *corpus* della raccolta non registrerà più aggiunte o rimozioni di capitoli, comportano inevitabilmente una rapida e intensa composizione, per la quale Pascoli 'si aiuta' tramite una complessa organizzazione degli abbozzi preliminari, eventualmente anche ricorrendo a una «logica 'simbolica'» – questa la definizione che rende bene l'idea del peculiare *modus operandi* dell'ultima fase, coniata dalla curatrice (p. 49) –, relativa per esempio a quelle associazioni di suoni e immagini che contraddistinguono gli autografi delle *Armi*: «È notevole l'impegno organizzativo richiesto dal poemetto, sia per la sua lunghezza (237 versi, seconda soltanto a quella di *Italy* nella silloge), sia per l'intento di attribuire un significato metaforico agli strumenti agricoli, accostando ognuno di essi non solo a una stagione, ma anche a un suono o ad un'immagine tematica: questo è particolarmente evidente nel ms. 125, che contiene uno schema basato sulla successione dei lavori agricoli, e nei mss. 132 e 135, dove il poeta associa ognuna delle "armi" a un fonema ("u", "sa", "sta", "si") o ad una parola rima ("tribù", "gioventù", "riseminerà")» (pp. 684-85). Sono sempre questi manoscritti, dallo sviluppo spedito e carico di idee concentrate, che riportano le fonti stesse che hanno costituito l'ispirazione letteraria del poemetto. È il caso dei due autografi delle *Armi*, il ms. 134, da cui apprendiamo che per i nomi delle piante il poeta si documentava attraverso l'*Atlante botanico* di Alphonse de Candolle, nella traduzione di Giovanni Briosi, opera conservata in archivio, e il ms. 142, che palesa il rapporto tra la figura del 'gigante' e il XVIII canto dell'*Illiade*; osserva la studiosa che Pascoli «interrompe addirittura la sbazzatura per tradurre sul margine destro il passo dell'*Illiade* relativo alla figura di Efesto (S 372 = *Il. XVIII*, 372 e segg.), che aveva citato in *Epos*, p. 205 a confronto con il passo virgiliano su Vulcano e i Ciclopi di *Aen. VIII*, 407-453» (p. 684). Le intuizioni di una critica esegetica, che già aveva percepito tale influenza del precedente classico, trovano dunque loro piena conferma nella trascrizione delle carte, ma anche nell'intelligente comprensione dei dati in esse contenuti, particolare pregio di questa edizione critica, davvero generosa di informazioni. Francesca Nassi non si limita infatti a un'asciutta riproduzione dei processi genetici dei testi, ma è attenta interprete di tutto ciò che si legge sull'autografo, in quei margini che non solo possono essere sede dove provare nuove soluzioni di canto, ma sono impiegati dal poeta anche come luogo di glosse a uso personale. Sempre nei manoscritti dei poemetti stesi con una certa urgenza è possibile rinvenire spunti a cui il poeta rinuncia al momento, per poi recuperarli in altri contesti.

Infiniti, curiosi ragguagli, quelli che ricaviamo alla lettura degli autografi, siano relativi ai testi che subiscono una lenta decantazione, dal primo progetto alla stesura definitiva, siano quelli dell'ultimo allestimento della silloge.

A cominciare dalla *Prefazione*, che saremmo tentati di credere semplice testo di ser-

vizio, composto nell'urgenza; sebbene Pascoli lavori con una certa fretta, i cambi di tematiche che si registrano dagli abbozzi alla prima redazione a stampa di P1, ci dicono quanto per Pascoli la premura non coincida affatto con l'accontentarsi all'istante della prima idea. Il motivo, per esempio, giunto a testo definitivo, della preparazione del pane, unica e significativa attività di collaborazione tra i due fratelli, esuli nella bicocca garfagnina, «Ma c'è da fare il pane. Oggi è sabato. Lasciamo la penna, e andiamo. Andiamo, buona sorella, a fabbricarci il nostro pane quotidiano, o, a dir meglio, settimanale, che ci sembra poi così buono, nè solo perchè fatto a *crochette*, come è usanza nella nostra Romagna (qua li chiamano *colombini*, come quelli di Pasqua), ma perchè intriso, rimenato e foggato dalle nostre proprie mani. Andiamo dunque a fare opera... indovina, di che?... di emancipazione, figliuola mia!», è il frutto di una selezione (al fine di caricare metaforicamente l'unica attività) operata su immagini plurime, dove oltre alla preparazione del pane si appuntavano altre due mansioni culinarie, la preparazione del caffè e quella dell'arrosto (ms. 140: «Chi siamo? Quale pace perfetta? / Ci alziamo. caffè / C'è il pane da fare / l'arrosto»), la prima, come ricorda la studiosa, «descritta, con modalità settecentesche, fra i particolari che caratterizzano le ore mattutine della *Calandra*, pubblicata anch'essa nel 1897» (p. 332), la seconda, aggiungerei, tematica che il poeta suggerirà successivamente nella redazione B (1899) del prosimetro *La befana* (cfr. G. Pascoli, *La befana. Racconto inedito «per ragazzi e grandi»*, a cura di N. Ebani, Verona, Grafiche Fiorini, 1989, pp. 63-64) e che poi recupererà nel successivo canto, *La canzone del girarrosto* (elaborato nel 1900, cfr. G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, a cura di N. Ebani, Edizione Nazionale delle opere di Giovanni Pascoli, Scandicci, La Nuova Italia, 2001, tomo II, p. 864).

La studiosa prende posizione anche su discordanti ipotesi cronologiche. È il caso della *Sementa*, che origina dall'antica idea del ciclo di poemetti che avrebbe dovuto intitolarsi *Reginella* (idea espressa sostanzialmente in un abbozzo in prosa e in un progetto del ciclo contenuti nel Q8, p. 7 e nel ms. 198). La Ricci Peterlin (cfr. M.S. Ricci Peterlin, *Contributo al testo dei 'Poemetti' pascoliani*, «Filologia e Letteratura», XVII, 3, 1971, pp. 282-312) ha affermato che l'ultima stesura del poemetto risalirebbe a un periodo compreso tra la seconda metà del 1894 e la prima del 1895, ma che gli abbozzi si distribuirebbero su un ampio periodo, a partire dal 1887; la Ebani (cfr. N. Ebani, *Storia e testo di «Reginella»*, «Studi di filologia italiana», XLIX, 1991, pp. 251-98) inquadra invece l'intera composizione posteriormente al trasferimento di Pascoli a Castelvecchio (dopo l'ottobre 1895). La Nassi opta per un'ipotesi intermedia (più a favore comunque della congettura della Ebani), ovvero che se i primi due abbozzi (i mss. 141r e 142) possono forse risalire in teoria a un periodo precedente al trasloco in Val di Serchio, l'adozione di toponimi garfagnini negli altri autografi fa presupporre che in massima parte, se non addirittura interamente, la stesura del poemetto sia avvenuta a partire dall'ottobre 1895. Ma la studiosa riesce a suffragare tale ipotesi anche su altri indizi esterni, rilevati a un attento studio comparativo del materiale autografo dell'intera silloge, raffrontato anche con quello di altre raccolte: i mss. 143 e 144 sono identici per misure e qualità di carta, nonché presentano un *ductus* molto simile, ai mss. 52, 171, 172, contenenti rispettivamente abbozzi del *Cieco*, del *Libro*, del *X Agosto (Myrica)* e di *Tiberio (Poemi italiani)*, tutti testi editi tra il luglio e l'agosto 1896. Ma vi è di più: la Nassi osserva che alcuni calcoli relativi a debiti e crediti del vivere quotidiano, annotati nel ms. 144, rimandano al periodo tra le vacanze di Carnevale e la fine dell'aprile 1896, trascorso dal poeta a Castelvecchio; altri ancora gli indicatori temporali che la curatrice con acume rileva e che riportano la composizione del poemetto a questo periodo.

Se le note che accompagnano la trascrizione rappresentano nella maggioranza dei

casi un'occasione per offrire ulteriori informazioni a carattere filologico, che non possono altrimenti essere date entro la raffigurazione simbolica dei processi evolutivi del testo (vi si annotano, ad esempio, le parole soprascritte su altre, spesso indecifrate; le immediate correzioni su involontari errori d'attacco di parola; i cambi di grafia; le sottolineature, alcune delle quali impiegate dal poeta come promemoria, per ricollegare la lezione a testo alla variante marginale; certe ripetizioni lessicali che non hanno alcuna funzione, ma che testimoniano atti diversivi, meccaniche prove di penna – come nell'elaborazione del *Vischio* del ms. 36, la cui ultima parola dell'abbozzo, «sfuma», è ripetuta al centro del foglio, in stampatello minuscolo –; la posizione 'irregolare' sul documento di alcuni appunti che fanno comunque parte del processo compositivo – dando così al lettore la possibilità di ricostruire virtualmente l'immagine dell'autografo –; come d'altronde vi si annotano altri appunti che non fanno propriamente parte del processo testuale, ma che il poeta si segna accanto a qualche verso, indizio di una loro latente o non ancora sviluppata relazione; o vi si registra come talvolta i versi d'attacco di terzina e il verso finale isolato siano contrassegnati dallo spostamento del margine verso sinistra), vi è poi una serie di note a carattere esegetico, che offrono al lettore informazioni utili a comprendere le ragioni di quanto il poeta va scrivendo. Varia la tipologia, ma tutte si dimostrano osservazioni perspicaci: siano esse collegamenti intertestuali o chiose linguistiche. Fra i rilievi linguistici (per i quali la curatrice si affida anche a precedenti studi lessicologici), segnalerei almeno tutte quelle note utilissime che in *Italy* accompagnano i termini inglesi, deformati dagli emigrati garfagnini di prima generazione come Beppe (Molly parla invece nella nuova e per diverso tempo sua unica lingua), di cui rimangono a testo definitivo solo alcuni casi («pai con fleva», «bisini», «fruttistendo», «checche», «candi», «scrima», ecc.), ma che sono invece molto numerosi negli abbozzi: la Nassi si affida principalmente allo studio specifico di Perugi (cfr. M. Perugi *Fra estetica e linguistica. La lingua degli emigranti nel poemetto Italy*, in *Seconda lettura pascoliana urbinata*, a cura di G. Cerboni Baiardi, A. Oldcorn e T. Mattioli, Fondazione Cassa di Risparmio di Pesaro, Pesaro, Il lavoro editoriale, 2003, pp. 149-69), ma anche a strumenti lessicologici, come quelli di Haller e Bertozzi (cfr. H.W. Haller, *Una lingua perduta e ritrovata. L'italiano degli italo-americani*, Firenze, La Nuova Italia, 1993; A. Bertozzi, *Dizionario garfagnino*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2007), non solo, direi, per offrire una spiegazione del termine deformato, il cui originale non è sempre facilmente intuibile («lòffaro» da *loafer*, «vaghino» da *wagon*, «pulizio» da *police*, «Frankolino» da *Franklin*, «sceppe» da *shop*, «smalto» da *smart*, «orsi» da *horse*, ecc.), ma per garantire anche al lettore la giustezza della propria trascrizione. Tra le note esegetiche, alcune costituiscono dei rimandi ad altre liriche con cui i versi in elaborazione intrattengono un rapporto talmente intrinseco, al punto che possiamo sospettare un'origine gemellare dell'idea, o comunque un rapporto di filiazione: è il caso per esempio dei versi che si leggono nel ms. 141r (uno dei primi abbozzi della *Sementa*), semplice variazione sul tema della reginella omerica protagonista dell'*Epistola a Ridiverde*: «Sola fai tutto: tu sei buona e bella: / tu sai filare e tessere: tu lavi: / perch'io quando ti vidi reginella // della tua casa, tu m'innamoravi» (nella nota si avverte pure che questi quattro versi si trovano nella parte destra del foglio, non nella parte centrale dove si sviluppa l'abbozzo, quasi dunque recupero del tema *in extremis*) – «E tu pur anche, o mia Nausicaa bella, / tessi, ed anche tu fili, anche tu lavi, / pel che, quando ti vidi reginella / della tua casa, tu m'innamoravi» (*Epistola a Ridiverde* 21-24). Diversa la finalità della nota a un abbozzo del *Torello*, nel Q1, p. 14: qui la Nassi per l'immagine «cimano l'erba, brucano le ceppe», cita l'*Inno a Roma*, *La rissa* 3-4: «la giovenca / cimava steli e fiori», ovviamente non per sottolineare l'affinità verbale e sostanziale del passo (tanti

sarebbero altrimenti i luoghi che richiederebbero analogo intervento), sibbene per disambiguare la frase, priva di soggetto (a dire insomma che è la mandria, a cui il giovane torello appartiene, che sta cimando l'erba e brucando le ceppie, come dimostra l'uso della medesima immagine nell'*Inno a Roma*). Vere e proprie note a carattere crenologico, quelle che accompagnano il primo abbozzo della *Calandra* (Q8, p. 36); qui la curatrice decide di indicare al lettore la fonte del poemetto, due passi dell'opera del Brehm (*La vita degli animali*. Descrizione del regno animale del dottor A.E. Brehm, con disegni eseguiti sotto la direzione di R. Kretschmer, traduzione italiana del professore G. Branca, riveduta da M. Lessona e T. Salvadori, vol. IV, *Uccelli*, Torino-Napoli, Unione Tipografico-Editrice, 1870, pp. 282), poiché il rapporto è davvero di dipendenza assoluta tra il modello (peraltro non letterario, ma scientifico) e il testo nel suo farsi (dipendenza che rileviamo ancora nel testo definitivo, ma non più con tale forza).

Certo, avere finalmente a disposizione gli abbozzi trascritti e ordinati di un'opera come i *Primi poemetti*, anche per il lettore non del tutto incompetente in materia è un'occasione troppo invitante per non lasciarsi guidare da certa curiosità ingenua. Inevitabile, scorrendo il volume, andare a vedere primamente le carte di capitoli celebri. Ma se in alcuni casi se ne può anche riportare una delusione (ovviamente non per il lavoro critico, ma per la natura non particolarmente interessante degli abbozzi, mi riferisco, per esempio a *Digitale purpurea* – di cui rimane soltanto, a parte una ricca messe di testimonianze relative all'ideazione, non più che titoli che il poeta si appunta, una versione di mano di Maria, inviata per la stampa ad Angiolo Orvieta –, o anche a *Suor Virginia* – di cui, a parte un breve abbozzo in prosa, semplice e scarna traccia del racconto, la studiosa ha potuto reperire solo la copia calligrafica inviata a Mario Novaro), l'aspettativa è del tutto appagata da altri. A cominciare da quei poemetti di cui avevamo già potuto conoscere il sottosuolo, ma con visita circoscritta, come per *L'asino*, i cui primi abbozzi sono stati editi e studiati dalla Ricci Peterlin (cfr. M.S. Peterlin, *Intorno a un testo dei «Poemetti»*, «Studi e problemi di critica testuale», VII, ottobre 1973, pp. 212-41), in una delle prime prove di edizione critica di un testo pascoliano, e poi da Leonelli (cfr. G. Leonelli, *L'asino del Pascoli. Storia di un poemetto*, in Id., *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, Quaderni di San Mauro, IV, Bologna, Clueb, 1989, pp. 99-112), ma, appunto, edizioni ridotte alle stesure prime o comunque non complete; o come per *L'aquilone*, edito da Felcini (cfr. F. Felcini, «*L'aquilone*» e le carte preparatorie del poemetto, «Lettere italiane», XL, 2, 1988, pp. 235-69), ma i cui abbozzi trascritti ora entro l'edizione completa della silloge assumono quasi una luce nuova dal loro evidente appartenere a un progetto più grande. I due richiami ad attacco e nella parte centrale del primo abbozzo, il ms. 1, ai due modelli antichi, Esiodo e Omero: «La cometa. / Or che (Esiodo)»; «A un tratto un urlo (Odissea) / Chi / Di [chi] sono questi strilli che mi / svegliano (Odisseo)», se già noti grazie alla trascrizione e all'acuta analisi delle varianti di Felcini, non rappresentano soltanto l'antecedente classico (nel caso dell'episodio di *Od. VI*, 115-118, dove le grida di Nausicaa e del suo séguito di ancelle che giocano a palla svegliano l'eroe naufrago, come qui gli strilli dei compagni urbanati riaggallano nella coscienza del poeta adulto, destandolo al canto), o il modello stilistico da seguire («Esiodo» sarà da intendere come appunto extradiegetico del poeta che decide di procedere in attacco 'alla maniera di Esiodo', con un modulo tipico delle descrizioni stagionali: Felcini richiamava giustamente, per l'incipit, «Or che», la corrispondente formula esioidea εὖτ' ἔνν), ma sono precipuamente le due coordinate poetiche dell'intera silloge, fari che pertanto illuminano anche l'elaborazione di un testo apparentemente lontano dall'*epos* e dalla poesia georgica, data la sua forte componente biografica (per la quale ci aspetteremmo anche altra più consona sede), che tuttavia,

proprio perché nato all'insegna di Omero e di Esiodo, pienamente condivide l'anima 'antica' dei *Poemetti* e qui dunque troverà collocazione.

Maggiore l'entusiasmo alla lettura di autografi per la prima volta editi, là dove gli abbozzi risultino particolarmente travagliati, o riportino dati che poi il poeta depenna in corso di stesura. Rientrano tra questi sicuramente *Il soldato di San Piero in Campo e L'immortalità*.

Per il primo, oltre all'interessante parto 'gemellare' col *Viatico*, già reso noto dalla Ebanì (cfr. Pascoli, *Canti di Castelvecchio* cit., II, p. 874), gli abbozzi risultano particolarmente interessanti poiché recano traccia più evidente del fatto di cronaca a cui Pascoli si ispira (esattamente come succede negli scartafacci del *Viatico*, dove la descrizione dal vero della scena di paese, prevedeva la presenza di un cane, «Botolino», aprente la marcia, un nome proprio per il sacrestano, «Masino», e dove, soprattutto, a morire non era il «vecchio» del testo definitivo, ma una «vecchia», rimasta tale per tutti gli autografi). Se già Alfredo Caselli aveva informato il lettore del triste episodio da cui Pascoli trasse ispirazione, il suicidio di Aladino Mariotti, figlio adottivo di Lorenzaccio, il barrocciaio della Val di Serchio (cfr. G. Pascoli, *Lettere ad Alfredo Caselli*, a cura di F. Del Beccaro, Milano, Mondadori, 1968, p. 866), nei ms. 55, 56 e 57 Pascoli offre dettagli assai precisi sulla vicenda, sebbene, forse per pudore, adoperi nomi di fantasia. Chiama infatti il soldato «Enrico» (nome non casuale nel sistema narrativo dell'opera, giacché corrispondente a quello dell'innamorato e poi marito di Rosa; curiosa d'altronde l'omonimia, se ci atteniamo alla 'verità' di Caselli, tra l'attendente e il fabbro delle *Armi*, Aladino fino dai primi abbozzi); precisamente «Enrico, figlio di Lorenzo, quello / ch'è contadino in Sigliari, del Rigo / de'Topi» (ms. 56); dunque, parrebbe di capire, figlio del «Lorenzaccio» di cui parla Caselli, e nipote di un omonimo 'Enrico', «Rigo de'Topi», il cui collettivo familiare, osserva la Nassi, coincide col patronimico di un personaggio della *Befana*, «Lello del Topo» (cfr. G. Pascoli, *La Befana e altri racconti*, a cura di G. Capecci, Lanciano, Casa editrice Rocco Carabba, 2004, p. 47), e forse, aggiungerei, da mettere in rapporto familiare col «Topo, portatore in collo» del *Ciocco* I, 126. Ma si veda soprattutto il passo all'interno dell'elaborazione del ms. 56, in cui Pascoli sembra indicare il movente del suicidio: «Era con un tenente, ed il cavallo / il suo cavallo, gli morì. Sapendo / che il suo padrone ritornava, il sangue / gli diede un tuffo al capo. Il suo padrone / gli voleva bene. Era un ragazzo a modo, / e s'è ammazzato. ††† trovano / questo ragazzo». Sigliari, e non San Piero in Campo, il paese a lutto per la morte dell'attendente (mss. 55, 56, 57), mentre da San Piero in Campo si innalza quel suono di campane a sera che costituisce il primo grumo germinale del poemetto (Q1, p. 24), corrispondentemente al nucleo d'origine del *Viatico*.

Ancora dei nomi costituiscono l'interessante *varia lectio* nei manoscritti dell'*Immortalità*. Le versioni a stampa, tanto quella, in quartine, edita sulla «Rassegna scolastica», col titolo *Il poeta e l'astrologo*, quanto quella inserita in raccolta a partire da P1, prevedono infatti come protagonista del poemetto il poeta Omar Khayyám in conversazione con l'uomo di scienza «Abdul» (dalla redazione di P2 in poi), ma «Ben-zilahi» (in RS), e «Abdullahai» (in P1). Se non che nel ms. 45 il poeta in questione non era affatto il grande letterato persiano dell'XI-XII secolo, conosciuto dal pubblico europeo verso la metà dell'Ottocento, grazie alle traduzioni di Fitzgerald e di Nicolas (cfr. E. Fitzgerald, *Rubáyát of Omar Khayyám, the Astronomer-Poet of Persia*, Translated into English Verse, London, Bernard Quaritch, 1859; *Le quatrains de Khèyam*, traduits du persan par J.-B. Nicolas, Paris, Imprimerie impériale, 1867), e da quello italiano, verso la fine del secolo, allorché Italo Pizzi inserì quaranta quartine di Khayyám nella sua *Storia della poesia persiana* (Torino, Unione Tipografica-Editrice, 1894), e poi il Rugar-

li tradusse la versione francese di Nicolas (cfr. V. Rugarli, *Dodici quartine di Omar Khayyam*, Bologna, Zanichelli, 1895) – sono queste tutte informazioni che la studiosa riporta giustamente nella parte introduttiva alla trascrizione dei manoscritti (p. 619) –. In dialogo con «Alnanzarai / il passeggero delle vie celesti» il primo abbozzo prevedeva infatti «Hafiz», che la Nassi a ragione identifica col poeta persiano del XIV secolo, autore anch'egli di quartine, di cui, come osserva sempre la curatrice (p. 619), il Pizzi nella sua antologia offriva un ritratto ancora più interessante di quello di Khayyám, definendo Hafiz l'«Anacreonte e l'Orazio dell'Oriente», «cantore del vino e degli amori», «interprete dei misteri divini» (cfr. Pizzi, *Storia della poesia persiana* cit., p. 302).

Un'ultima osservazione relativa al *modus operandi* del poeta e alle conseguenti operazioni oculate che deve compiere il filologo. Tra il materiale autografo del poemetto *Nella nebbia*, la Nassi trascrive, come primo testimone, l'abbozzo in prosa che si legge nel Q8, p. 84: «Nella nebbia / un roco abbaire / Tutto un tramestio di passeri, stridii / di cincie, tinnir di passerotti, / il campano d'un bue. // le peste d'un uomo invisibile». A suo tempo, appena uscita l'edizione critica dei *Canti di Castelvechio*, mi aveva colpito, a un primo scorrere veloce del volume, il fatto che un abbozzo assai simile, vergato sul ms. 279, fosse stato trascritto dalla Ebani, come prima redazione (A), tra le carte relative a *Nebbia* (cfr. Pascoli, *Canti di Castelvechio* cit., II, p. 481: «Nella nebbia, un roco / abbaire: tutto un gridio di / passere, stridio di cincie, scoppiettio / di passerotti [corretto in *interlinea* con pettirossi]: il campano d'una vacca. / Le peste dell'uomo invisibile»), e che di séguito a questo la studiosa avesse trascritto (pp. 481-82) altro più esteso abbozzo in prosa (redazione B), contenuto nel Q1, p. 36: «La nebbia nascondeva tutto: le cose vicine, alberi e / case apparivano sì, ma velate e begerognole [...] Il campano d'una vacca: l'uomo invisibile», brogliacci entrambi, che, quanto a soggetto svoltovi, apparivano riconducibili piuttosto al poemetto che non al canto. Non avevo fatto caso infatti alla data accertata dalla Ebani per i due testimoni: il 1899 (dunque successivi all'uscita del poemetto, edito per la prima volta il 28 novembre 1897 sul «Marzocco»), essendo il ms. 279 pertinente alla seconda redazione della *Befana* (1899) e il Q1, p. 36, anch'esso databile a questa altezza (la Ebani – cfr. Pascoli, *Canti di Castelvechio* cit., I, p. 337 – riferisce più esattamente che il Q1, alla p. 35 sul *verso*, reca incollato un foglio, numerato come 36, costituito da due carte incollate una sotto l'altra e che quella superiore presenta le medesime dimensioni e la stessa qualità cartacea dei manoscritti della *Piada*, della *Canzone della granata* e della seconda redazione della *Befana*, dunque anch'essa databile al 1899; sul foglio superiore sono appunto vergate le redazioni B e C di *Nebbia*). Affinità di immagini e di tematiche non devono insomma ingannare il filologo, alle prese col grande guazzabuglio degli autografi pascoliani. Non solo, per questioni cronologiche, i due abbozzi trascritti dalla Ebani non rappresentano un *avant-texte* di *Nella nebbia*, bensì di *Nebbia*, ma la Ebani ha perfettamente ragione a escludere dalla trascrizione degli scartafacci relativi al canto l'appunto elaborato nel Q8, p. 84, non lasciandosi, analogamente, ingannare dall'affinità tematica di un testimone che risulta essere troppo distante nel tempo rispetto all'elaborazione di *Nebbia* (la Nassi lo data ai primi anni '90). Testimone dunque da cui origina *Nella nebbia*, mentre l'analogo quadro del ms. 279 nasce come variazione sul tema già trattato nel poemetto (con presumibile ricorso all'appunto vergato sul Q8, p. 84, riesumato dal baule), e poi abbandonato a partire da quella terza redazione (C) che Pascoli verga sullo stesso Q1, p. 36 (Pascoli, *Canti di Castelvechio* cit., II, pp. 482-84), a séguito dell'abbozzo (redazione B) in cui ancora si insisteva sul *Leitmotiv* delle voci uccelline e su altre presenze animali o umane nella nebbia.

Alta competenza di due lavori critici, in cui magari il breve appunto di un titolo

può anche sfuggire e non essere registrato (data l'entità del numero dei testimoni e l'uso, del tutto arbitrario, da parte del poeta, di fogli sparsi, quaderni e taccuini), ma che reciprocamente confermano le proprie ipotesi interpretative sviluppate circa delle carte, che non richiedono soltanto di essere ritrovate e decodificate, ma che il filologo è chiamato sopra ogni cosa a 'saper leggere'. [Francesca Latini]

\*Vittorio Sereni, *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite (1948-1958)*, a cura di F. D'Alessandro, Torino, Nino Aragno Editore 2011

Il libro, a cura di Francesca D'Alessandro, porta per la prima volta alla luce un corposo numero di prose, finora inedite, di Vittorio Sereni. Il volume comprende una ricca Introduzione della curatrice, una Nota al testo, e ottantadue relazioni del poeta scritte tra il 1948 e il 1958 (per Mondadori, Feltrinelli e le Edizioni della Meridiana) circa la pubblicabilità di opere di vario genere. Dedicate a Dante Isella, le *Occasioni di lettura* sono sigillate da un contributo di Francesca D'Alessandro (*Dovuto a Dante Isella*) già edito in «Cenobio» (57, 2008).

L'Introduzione assolve anzitutto il compito di situare i testi nella vicenda biografica e letteraria di Vittorio Sereni. Si tratta di un arco temporale estremamente importante: se il 1948 indica la fine di un'epoca a un tempo storica e privata (il poeta ha da poco pubblicato la sua seconda raccolta, *Diario d'Algeria*, Firenze, Vallecchi, 1947), il 1958 rappresenta l'inizio di una stagione nuova, caratterizzata peraltro dall'assunzione alla Mondadori in qualità di direttore editoriale. Il decennio, segnato dal confronto con la realtà straniante e irricognoscibile del dopoguerra, è denso di eventi: sono gli anni di frequentazione, tra gli altri, di Eugenio Montale e di Sergio Solmi; di insegnamento scolastico; dell'attività di critico letterario per «Milano Sera» (1950-1951) e della collaborazione con la «Rassegna d'Italia»; del lavoro nel mondo della grande industria, quella della Pirelli; ma anche della nascita della terza raccolta poetica, *Gli strumenti umani* (Torino, Einaudi, 1965). Accanto ad attività così variegate – puntualmente indicate e contestualizzate da Francesca D'Alessandro – nascono le prose qui pubblicate. Per comprenderne la portata e per sottolineare la coerenza metodologica del poeta, la studiosa si avvale intelligentemente di altri testi sereniani (e tra questi ricordo *Esperienza della poesia* risalente al 1947; le *Letture preliminari*, Padova, Liviana, 1973; e, infine, la riflessione metapoetica di *Un qualcuno che è poi Luciana*, del 1977) volti a presentare una visione della letteratura affine a quella proposta nelle relazioni editoriali. Entrando poi nel vivo delle carte, la curatrice ne spiega con estrema chiarezza ed efficacia il valore, da individuare sia nel rapporto con la «letteratura del proprio tempo» sia nel percorso poetico di Sereni, giungendo a definire i pareri editoriali una sorta di «giornale di bordo delle occasioni di lettura e delle riflessioni sulla poesia di un poeta nel pieno della propria stagione compositiva» (FD, p. xv). Un'analisi ancor più minuziosa dei testi permette alla studiosa l'individuazione della radice della poesia che – agli occhi di Sereni – nasce da una necessità esistenziale, da un'esperienza, da una «dimensione di istintività e di naturalezza, senza tuttavia trascinare dal giusto argine della "frequentazione culturale"» (FD, p. xix). Sulla base di tali osservazioni (che, a ben vedere, equivalgono a una dichiarazione di poetica che vedrà i suoi frutti nella terza raccolta), Francesca D'Alessandro ha il merito di cogliere, entro un numero cospicuo ed eterogeneo di testi, i due tasselli che accomunano le relazioni. Si tratta di due aspetti che si rivelano utilissimi e indispensabili sia per affrontare la lettura delle prose, sia per identificare i tratti che, secondo Sereni, conferiscono dignità alla giovane poesia: da una parte la constatazione della fine dell'esperienza er-

metica e l'individuazione, in Montale, di un «riferimento comune e costante, dal quale opportunamente si sviluppano le ricerche più convincenti» (FD, p. XXII); dall'altra la predilezione per l'«imprevedibilità di lessico, linguaggio sciolto e variato» (FD, p. XXIII) congiunta a una grande capacità comunicativa.

La Nota al testo comprende informazioni sulla provenienza delle prose (Archivio di Luino e Fondazione Mondadori), sui criteri di trascrizione (e in particolare sulla disposizione alfabetica per autore) e sulla nota che sigilla ogni giudizio. Quest'ultima comprende la descrizione del singolo testo, la sua collocazione archivistica, l'esito editoriale, nonché altre indicazioni utili alla lettura.

Lo studio introduttivo di Francesca D'Alessandro coglie in maniera esemplare gli elementi di maggior interesse dei testi sereniani. A tali aspetti se ne potrebbero aggiungere altri, poiché la ricchezza dalle prose sta anche nella molteplicità di percorsi di lettura che queste offrono: l'ordine cronologico, la provenienza geografica (letteratura italiana e letteratura straniera, francese in particolare), il genere letterario, l'esito della lettura e, infine, il percorso editoriale. La prima tabella (Tabella 1), ad esempio, prendendo avvio dal criterio diacronico – e tenendo naturalmente conto che per quasi una trentina di testi una datazione certa non è possibile –, presenta una panoramica degli autori esaminati (molti nomi sono poco conosciuti, altri invece sono noti sia in ambito italiano sia in ambito internazionale) e del genere cui le loro opere appartengono. Risulta che gli anni di maggiori letture sono il 1950, il 1955 e il 1956. Il 1950 – come rileva Francesca D'Alessandro nella nota a Guy Dumur (pp. 59-60) – è fitto di giudizi (per conto di Mondadori) su narratori europei perlopiù mediocri; ma tra questi spicca la lettura (per la verità poco entusiasta) del romanzo *Les révoltés* di Alexandre Marai, che apparirà in lingua italiana solo nel 2001 per Adelphi. In ambito italiano è da segnalare il parere assolutamente positivo su Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica - Diario - Lingua*, autore su cui Sereni si esprimerà in termini altrettanto entusiasti cinque anni dopo (1955), quando leggerà *L'umile Italia*. Al 1955 risale anche il giudizio sul *Murphy* di Samuel Beckett, in parte cauto, ma sensibile alle indubbe qualità dello scrittore. Vale infine la pena ricordare il 1956 per il parere positivo sull'antologia di Roberto Sanesi dedicata alla poesia americana del Novecento (*25 poeti americani*): si tratta forse, secondo Sereni, della prima raccolta del genere a essere «filologicamente compiuta, già orientata verso il carattere di un "servizio" per il pubblico» (VS, p. 155) e a consentire «al lettore un contatto davvero concreto col nucleo vivo dell'opera dei poeti scelti e tradotti» (VS, p. 157).

Quanto al numero e al genere di opere giunte in Italia in quel decennio, si rileva (Tabella 2) che diciannove degli ottantadue pareri riguardano la letteratura straniera, soprattutto francese. Al di là della prevalenza di opere in prosa, si osserva la tendenza alla lettura di opere straniere in traduzione francese, un fenomeno che sembra talvolta influenzare gli eventuali esiti editoriali nonché i giudizi. In effetti la disponibilità del testo francese può implicare la marginalità di un'eventuale versione italiana, come avviene nel caso di Beckett: «Fosse il testo in inglese, consiglieri senz'altro di tentare la sorte di una traduzione che non mancherebbe di un discreto numero di lettori, per quanto selezionati: quegli stessi che desiderando di conoscere Beckett se lo sono già letto o lo leggeranno in francese senza necessità di trovarselo tradotto in italiano» (VS, pp. 24-25). Altre volte un giudizio poco entusiasta apre alla possibilità che il parere sia in qualche modo falsato dalla traduzione, come avviene ad esempio nei casi di Gregorio Xenopulos, *Il pazzo dai gigli rossi* («Può darsi che la traduzione non ne abbia reso del tutto il vigore, se esiste», VS, p. 193) e di Mao Tse Tung, *Diciotto poesie*. I pareri relativi alle opere straniere sono perlopiù cauti, se non negativi, e talvolta l'opportunità



di pubblicare un'opera sembra dipendere piuttosto da ragioni di mercato, suggerendo così l'attenzione di Sereni nei confronti delle esigenze dell'editoria. Si vedano gli esempi di René Jean Clot, *Fantômes au soleil* («Il libro potrebbe essere tradotto non perché presenti valori incontestabili in assoluto, ma in relazione alla normale produzione di questi tempi», VS, p. 46); o, ancora, di René Fallet (di cui, come ricorda la curatrice, Sereni aveva tradotto poco prima *Sobborghi* per la Mondadori), *Pigalle*: «Penso in sostanza che la presentazione in italiano in Pigalle, libro fumettistico ad onta della mole, possa essere opportuna, dal solo punto di vista commerciale, ad una condizione: che abbia fortuna in tal senso, *ma molta fortuna*, la recente comparsa di *Sobborghi*» (VS, p. 68). Tra i giudizi tendenzialmente negativi sorprende forse quello riguardante il romanzo di Marai, *Les révoltés*: Sereni ne sconsiglia la traduzione italiana, giudicandolo un libro in cui «manca la sorpresa, manca il brivido, manca la tensione. Manca insomma tutto ciò che era indispensabile a una siffatta direzione narrativa» (VS, pp. 99-100). In linea generale, la casa editrice segue i giudizi di Sereni, e in taluni casi opere qui rifiutate, vedono la luce altrove, in tempi più o meno lunghi: è il caso di Louis Guillox, non accettato dalla Mondadori, e quindi edito da Feltrinelli nel 1957 con il titolo *La casa del popolo. Compagni*; o, ancora, del succitato *Ribelli* di Marai (Milano, Adelphi, 2001).

Tra le opere giudicate favorevolmente si ricordano Beckett (che avrà un esito editoriale positivo: S. Beckett, *Murphy*, Torino, Einaudi, «I coralli», 1962, e Milano, Mondadori, 1967) ed Ezra Pound. Del primo, paragonato per alcuni aspetti a Landolfi e Gadda, Sereni individua a un tempo i pregi e le difficoltà di lettura. Delle lettere di Pound – *The letters (1907-1941)* – si apprezza la costanza «di un mosso, vario, amoroso discorso sulla poesia» (VS, p. 137) nonché la presenza di «un fatto di prim'ordine: nella inquieta dialettica tra poetica e poesia, qualcosa come lo spettacolo d'un mondo che si va formando per quanto limitato sia l'angolo da cui è dato osservarlo» (VS, p. 138). Ne deriva un giudizio favorevole che individua in questo volume «un apporto critico non solo allo studio di Pound ma di quello che è stato chiamato l'umanesimo americano del nostro secolo» (VS, p. 138), cui purtroppo non risponde una pubblicazione immediata (la versione italiana apparirà solo nel 1980: *Lettere 1907-1958*, Milano, Feltrinelli, 1980).

Nel contesto della letteratura italiana (Tabella 3), la preponderanza di raccolte poetiche sugli altri generi costituisce una controtendenza rispetto alla letteratura straniera. L'indagine relativa al genere della poesia indica che, delle cinquantaquattro raccolte, dodici avranno esiti editoriali positivi (di seguito menzionati per ordine di pubblicazione): Rocco Scotellaro, *È fatto giorno: 1940-1953*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1954; Emilio Jona, *Tempo di vivere*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1955; Orazio Napoli, *Notte, legame, mare*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1956; Lucio Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1956; Nelo Risi, *Polso teso*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1956; Stefano Terra, *Quaderno dei trent'anni*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1956; *Denaro contato* di Giovanni Arpino viene pubblicato per «Lo Specchio» nel 1957 con il titolo, suggerito da Vittorini, *Il prezzo dell'oro*; David Maria Turoldo, *Non hanno più vino*, Milano, Mondadori, «Varia», 1957; Andrea Zanzotto, *Vocativo* [titolo suggerito da Sereni in luogo di *Come una bucolica*], Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1957; Bartolo Cattafi, *Le mosche nel meriggio*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1958; Antonio Rinaldi, *Poesie*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1958; Francesco Leonetti, *La cantica*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 1959.

Alcuni di questi esiti positivi coincidono con giudizi entusiasti di Sereni (è il caso di Risi, Arpino, Rinaldi, Piccolo, Cattafi e Zanzotto), che rinviano proprio agli aspetti rilevati dalla curatrice nell'Introduzione al volume. Si ricordino ad esempio le parole su Catta-

fi: «Nelle sue letture Montale ha certamente occupato il primo posto anche se qua e là si trovano tracce abbastanza palesi di altri echi. Ma non solo il C. non è un ripetitore: più positivamente è uno che ha assimilato e trasformato quanto più ha dato slancio a una sorta di entusiasmo biologico. [...] Assolutamente insolite sono la vivezza e la molteplicità delle sue immagini, l'imprevedibilità del suo lessico» (VS, p. 41). O, ancora, le annotazioni su Rinaldi: «C'è una personalità ben definita, assolutamente riconoscibile, lontana da qualunque sperimentalismo come da qualunque soggezione letteraria. È al contrario, uno degli esempi più degni di fedeltà alla propria intima voce che sia dato riscontrare oggi: tanto più singolare, dunque, in tempi di pervicace sperimentalismo» (VS, p. 144). E, infine, i termini con cui accoglie la raccolta di Zanzotto, la cui amicizia con Sereni viene ripercorsa dalla curatrice nella nota che sigilla la relazione editoriale (pp. 203-04): «il più forte, il più ricco, il più imprevedibile libro di versi italiani, editi e inediti, che io abbia letto da cinque anni a questa parte, tolta la montaliana *Buferà*, che d'altra parte avevamo visto formarsi via via che l'autore ne pubblicava dei brani» (VS, p. 201).

Molte delle raccolte che non trovano un immediato esito editoriale positivo, appaiono presso altre case editrici. È il caso di Antonio Barolini, *Il veliero sommerso*, Vicenza, Il Pellicano, 1949; Giulio Stolfi, *Giallo d'argilla e di ginestre*, Torino, Biblioteca di Momenti, «Poesia», 1954; Mariano Rosati, *Indolenza*, con il titolo *Poesie in prosa* (Napoli, Guida, 1955) e *Liriche - Opera 18*, sempre per Guida, nel 1958; Mario Tobino, *L'asso di picche*, Firenze, Vallecchi, 1955; Raffaele Crovi, *La casa dell'infanzia*, Milano, Schwarz, 1956; Manlio Fancelli, *Antologia 1932-1954*, Caltanissetta, Salvatore Sciascia, «Quaderni di Galleria», 1957; Giuseppe Franco Ferrari, *Doppio kummel: 39 poesie per scherzo*, Roma, Carocci, 1958; John Robert William Slinger, *Poesie nuove e canti del mare*, Milano, Schwarz, 1958; Domenico Giuliana, *Il grande bosco*, Padova, Rebellato, 1960; Stefania Ploina, *Giardini del mondo: poesie popolari per l'infanzia di paesi stranieri*, Brescia, La Scuola, 1960; Roberto Morsucci, *Tempo nostro*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, «Lo smeraldo», 1961; di Dario Lo Sordo, *Calliope in terra russa*, uscirà una silloge parecchi anni dopo con il titolo *La lunga fame. La tragedia della campagna di Russia nel diario di un soldato semplice*, Milano, Bietti, 1971. Si tratta in linea di massima di testi per i quali Sereni aveva vergato un parere se non negativo, perlomeno incerto. Più in generale, segnali di una forte debolezza poetica sono da individuare, secondo quanto emerge dalle relazioni, in un'impotenza espressiva, talvolta acuita da un linguaggio sintatticamente povero o dall'inconsistenza delle immagini proposte, incapaci di proporre un elemento risolutore o memorabile; oppure ancora in un ricorso alle fonti che non è in grado di creare alcuna originalità nella voce, e da cui talvolta deriva un gusto estremo per un'atmosfera dannunziana-crepuscolare, talaltra una ripetizione senza novità dei temi dell'orfismo fiorentino.

Tuttavia, tra le opere rifiutate, è doveroso segnalare casi in cui il giudizio di Sereni era tendenzialmente positivo e propenso alla pubblicazione: vale qui la pena ricordare – oltre alle raccolte di Elda Barbareschi e di Emilio Tadini – Pier Paolo Pasolini, con cui Sereni (lo segnala Francesca D'Alessandro nella nota che sigilla il parere sereniano, pp. 122-23) intrattenne per anni un rapporto di «sincera amicizia intellettuale». La lettura de *L'usignolo della chiesa cattolica - Diario - Lingua* (che verrà in parte pubblicata nel 1958 con il titolo *L'usignolo della Chiesa cattolica* per Longanesi) è indice di un pregio raro agli occhi di Sereni, che consiste nell'«incontro» con «un'esistenza interamente spesa per la poesia e nella poesia in gran parte assorbita senza che questa si esaurisca in un fatto esteriormente e grettamente letterario» (VS, p. 121). Sereni rileva inoltre il delinarsi di «una storia d'anima: la storia di un'originaria purezza gradatamente corrotta in un processo i cui sintomi sono colti volta per volta negli attimi, nei climi e nei paesi, in forme inquiete e inquietanti con un coraggio, un'acutezza e una fedeltà ai moti intimi che non posso-

no non fermare l'attenzione» (VS, p. 121). Eccezionale appare anche l'impiego delle fonti: Pasolini, scrive Sereni, «dimostra d'aver raggiunto un risultato non comune: quello di riuscire nuovo, quanto meno è legato a schemi recenti e quanto più dimostra di attingere per proprio conto e secondo una personale capacità di utilizzare, a quelle stesse fonti, a cui la poesia cosiddetta nuova ha a sua volta attinto o da cui si è bruscamente e a volte polemicamente scostata» (p. 122). Altrettanto favorevole, e velato da una certa amarezza per il precedente rifiuto mondadoriano a pubblicare *L'usignolo della chiesa cattolica - Diario - Lingua*, il parere su *L'umile Italia*, di cui stilisticamente apprezza ad esempio il «lungo discorso poetico che non teme le cadute nell'eccesso discorsivo e che anzi le ama e le affronta perché nulla, del pensiero oltre che del sentimento del poeta, rimanga escluso dall'opera» (p. 126). Anche in questo caso l'esito sarà purtroppo negativo e la raccolta verrà poi pubblicata, con il titolo *Le ceneri di Gramsci*, nel 1957 per Garzanti.

Il genere della prosa comprende due raccolte di racconti e quattro romanzi. Delle prime vede la luce il libro di Troisi (Dante Troisi, *La gente di Sidaien e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, «Universale economica Scrittori d'oggi», 1957) – che già aveva pubblicato *Diario di un giudice* per i “gettoni” vittoriniani (Dante Troisi, *Diario di un giudice*, Torino, Einaudi, «I gettoni», 1955) – nonostante le molte perplessità di Sereni. Viene invece rifiutata la raccolta di Giovanni Arpino (*Incanto e verità*), malgrado il parere positivo di Sereni che apprezza il «vigore narrativo» nonché la «buona capacità costruttiva» (VS, p. 5), e che individua in alcune eventuali debolezze la prova di uno scavo psicologico: «C'è un'oscillazione non sempre risolta (specie nel terzo [racconto]) tra lo studio dei caratteri e la rappresentazione diretta dei gesti e delle figure; ma tale oscillazione è anche il segno di ricerca di finezza d'interpretazione del reale e di complessità dell'indagine psicologica» (VS, pp. 6-7). Il rifiuto dipende verosimilmente anche (lo segnala Francesca D'Alessandro, p. 6) da una nota interna di Vittorini poco incoraggiante. Dei quattro romanzi, non verranno pubblicati *Rimpianto di cose lontane* di Giovanna Solemetite e *Conti con l'oste* di Luigi Bartolini. Appare invece il libro di Arpino (*Braida e la sua parte*), non per la Mondadori (cui l'autore aveva spedito il romanzo), ma per Einaudi: la scelta non dipende né dal parere di Sereni né da quello di Vittorini (entrambi favorevoli), ma da Arpino stesso, cui Calvino propose una pubblicazione nella collana «I coralli», in tempi peraltro più brevi rispetto alla Mondadori (Giovanni Arpino, *Gli anni del giudizio*, Torino, Einaudi, «I nuovi coralli», 1958). Anche il romanzo di Valerio Bertini verrà edito (V. Bertini, *Il Bardotto*, Milano, Feltrinelli, «Scrittori d'oggi», 1957), malgrado le reticenze di Sereni, che scrive: «È anche questo un piccolo contributo alla “letteratura della realtà”; ma ormai anche la nozione di questa si è aperta, e non le basta più la polemica o la contrapposizione di una serie di temi che apparvero nuovi solo per il fatto che per vent'anni non erano stati toccati. Oggi si desidera qualcosa di più che la semplice trascrizione, anche se viva, di un'esperienza. Se questa è sincera e ha dato realmente il suo frutto è ancora sul piano più propriamente e decisamente creativo che si potrà compiere la verifica. In questo senso il libro del B. non ha mi pare che abbia molto da dirci in fatto di risultati narrativi» (p. 30).

Tra gli altri generi letterari, sono infine da segnalare il giudizio negativo sulle traduzioni di Jacques Prévert, il parere favorevole sulla già menzionata antologia curata da Sanesi, *25 poeti americani*, e infine il giudizio positivo sulle Note biografiche di Nora Baldi e lettere di Umberto Saba (che in effetti vedranno la luce poco dopo: N. Baldi, *Il paradiso di Saba*, Milano, Mondadori, 1958): Sereni sottolinea l'assoluta affidabilità delle pagine che accompagnano le lettere, nonché la funzione di «valido sostegno» che queste assumono nella «lettura della parte conclusiva del lavoro poetico» di Saba, il cui rapporto con Sereni viene ripercorso dalla curatrice nella nota (pp. 152-53).

Alla luce di queste considerazioni appare evidente il duplice ruolo di questo volume: da una parte amplia il panorama della letteratura del secondo Novecento, mettendo in luce il percorso di alcuni autori di grande spessore, e di altri meno noti. Dall'altra aggiunge un tassello attorno alla figura di uno dei maggiori poeti del Novecento. Le prose serene permettono di risalire a una serie di letture, finora pressoché sconosciute, svolte in anni estremamente importanti; consentono poi di riscoprire un atteggiamento di grande serietà nei confronti della letteratura, confermato da un'acuta osservazione di Francesca D'Alessandro che segnala la reticenza di Sereni nel definire 'giudizi' le sue annotazioni, e da cui deriva un discorso «condotto sempre nella forma di consiglio, apprezzamento o censura, valutazione o rincrescimento dei limiti e dei valori di un tempo di cui egli [Sereni] non cessa mai di sentirsi parte, anche nel più doloroso frangente della presa di distanza» (FD, p. xv). [Georgia Fioroni]

Tabella 1

Ann'	Aut're/Tit'l'	Genere
1948	Ant'ni' Bar'lini, <i>Il velier' s'mmers'</i>	P'esia
1950	G. Bernan's, <i>Dial'gues des Carmelites</i>	R'manz'
	René Jean Cl't, <i>Fantômes au S'leil</i>	R'manz'
	Lise Deharme, <i>La p'rtè à côté</i>	R'manz'
	Guy Dumur, <i>Les petites filles m'dèles</i>	R'manz'
	René Fallet, <i>Pigalle</i>	R'manz'
	Yves Gand'n, <i>Ginèvre</i>	R'manz'
	L'uis Guill'x, <i>C'mpagn'ns</i>	R'manz'
	Franz Hellens, <i>Naître et m'urir</i>	R'manz'
	J'seph Kessel, <i>La f'ntaine Médicis</i>	R'manz'
	René Lap'rtè, <i>Le chateau de sable</i>	R'manz'
	Alexandre Marai, <i>Les Rév'ltés</i>	R'manz'
	Christian Murciaux, <i>Les fruits de Canaan</i>	R'manz'
	Pier Pa'l' Pas'lini, <i>L'usign'l' della chiesa catt'lica – Diari' – Lingua</i>	P'esia
	Henry Queffelec, <i>Au b'ut du m'nde</i>	R'manz'
1951	Henry P'ulaille, <i>Pain de s'ldat</i>	R'manz'
1952	R'cc' Sc'tellar', <i>È fatt'gi'rn'</i>	P'esia
1953	Stefan' Terra, <i>P'esia</i>	P'esia
1953-54	Giul' St'li, <i>P'esia</i>	P'esia
1954	Emil' J'na, <i>Temp' di vivere</i>	P'esia
	Nel' Risi, <i>P'ls'tes</i>	P'esia
1954-55	Emil' Tadini, <i>P'esia</i>	P'esia
1955	Gi'vanni Arpin', <i>Denar' c'ntat'</i>	P'esia
	Samuel Beckett, <i>Murphy</i>	R'manz'
	Luigi Capelli, <i>Perché alla vita</i>	P'esia
	Lea C'rnaglia, <i>P'esia</i>	P'esia
	Raffaele Cr'vi, <i>La casa dell'infanzia</i>	P'esia
	Irene Di Pazzi, <i>22 liriche di Jacques Prévert</i>	Traduzi'ne
	Manli' Fancelli, <i>Ant'l'gia (1932-1954)</i>	P'esia
	Giuseppe Franc' Ferrari, <i>P'esia per scherz'</i>	P'esia
	D'menic' Giuliana, <i>Quest'picc'l'cu're</i>	P'esia
	Dari' L' S'rd', <i>Calli'pe in terra russa</i>	P'esia
	Raffaele Marchi, <i>L'altr' s'le</i>	P'esia
	Marz'tt', <i>P'esia</i>	P'esia
	Pier Pa'l' Pas'lini, <i>L'umile Italia</i>	P'esia
	Stefania Pl'na, <i>Canti p'p'lari</i>	P'esia
	Marian' R'sati, <i>Liriche (edit') e Ind'lenza (inedit')</i>	P'esia
	Mari' T'bin', <i>L'ass' di picche</i>	P'esia
Gilda Zan'letti, <i>Vele di silenzi'</i>	P'esia	
1956	Gi'vanni Arpin', <i>Incant' e verità</i>	Racc'nti
	Luigi Bart'lini, <i>C'nti c'n'l'ste</i>	R'manz'
	Franc' Di Pilla, <i>Di s'gni e di bufere</i>	P'esia
	Mircea Eliade, <i>F'rèt interdite</i>	R'manz'
	Orazi' Nap'li, <i>N'te legame mare</i>	P'esia
	Ant'ni' Rinaldi, <i>P'esia</i>	P'esia

\* Trattandosi di relazioni che non si prestano a una catalogazione rigida, si è volutamente omissa una fascia riguardante il parere editoriale di Sereni. Nelle tabelle 2 e 3 una pubblicazione successiva a un primo esito negativo è indicata con un asterisco.

	Roberto Sanesi, <i>25 p'eti americani</i>	Poesia
	David Maria Turollo, <i>N'n hann' più vin'</i>	Poesia
1957	Note biografiche di Nora Baldi e lettere di Umberto Saba	Altro
	Andrea Zanzotto, <i>Come una bucolica</i>	Poesia
1958	Giovanni Arpino, <i>Braida e la sua parte</i>	Romanzo
	Giorgio Bosi, <i>L'albero di parole</i>	Poesia
	Francesco Leonetti, <i>La cantica</i>	Poesia
	Maria Luisa Spaziani, <i>Il Gong</i>	Poesia
	Mao Tse Tung, <i>Diciotto poesie</i>	Poesia
s.d.	Ezra Pound, <i>The letters (1907-1941)</i>	Lettere
	Valerio Bertini, <i>Il Bardotto</i>	Romanzo
	Gregorio Xenopulos, <i>Il pazzo dai gigli rossi</i>	Romanzo
	Dante Troisi, <i>Racconti (Post 1955)</i>	Racconti
	Elda Barbareschi, <i>La tavola per uno (probabilmente prima del 1957)</i>	Poesia
	Casimiro Bettelli, <i>Mi sognano gli angeli</i>	Poesia
	Giuseppe Bonaviri, <i>Poesie</i>	Poesia
	Luciano Budigna, <i>Col dorso a un muro (Ante 1 agosto 1955)</i>	Poesia
	Bartolo Cattafi, <i>Le mosche nel meriggio (Ante 1958)</i>	Poesia
	Sabatino Ciuffini, <i>Lettere romane</i>	Poesia
	Inisero Cremaschi, <i>Centò cavalli grigi</i>	Poesia
	Antonio Ernazza, <i>Neve, fichi e cicale</i>	Poesia
	Marino Ghirardelli, <i>Quaderni (I-XXI)</i>	Poesia
	Ferruccio Masini, <i>Autorilevi del sole</i>	Poesia
	Mazzetti, <i>Poesie</i>	Poesia
	Roberto Morsucci, <i>Tempo nostro (Post 1952)</i>	Poesia
	Franco Mulè, <i>Poesia e sangue</i>	Poesia
	Mario Natalizi, <i>Lacrime di sangue</i>	Poesia
	Lucio Piccolo, <i>Canti Barocchi</i>	Poesia
	Antonio Seccareccio, <i>Viaggio nel Sud</i>	Poesia
	Franco Sgroi, <i>Poesie</i>	Poesia
	John Robert William Slinger, <i>Nuove poesie</i>	Poesia
	Giovanna Solemetite, <i>Rimpianto di cose lontane</i>	Poesia
	Lucia Sollazzo, <i>I tempi dopo l'urlo</i>	Poesia
	Mario Stefanile, <i>Il miele, il fiele</i>	Poesia
	Giulio Tomellini, <i>La lunga marcia e altre poesie</i>	Poesia
	Giuseppe Zanella, <i>Canali di rancore e Il tempo ha un nome</i>	Poesia
	Giuseppe Zanella, <i>Mia città (I-II-III) (Post 1955)</i>	Poesia

Tabella 2

Paese	Genere	Anno Autore/Titolo	Esito
Francia	Romanzo	1950 R.J. Clot, <i>Fantômes au soleil</i> , Paris, Gallimard, 1949.	Negativo
		L. Deharme, <i>La porte à côté</i> , Paris, Gallimard, 1949.	Negativo
		R. Fallet, <i>Pigalle</i> , Paris, Pigalle, 1949	Negativo
		Y. Gandon, <i>Ginèvre</i> , Paris, Lefebvre, 1948.	Negativo
		J. Kessel, <i>La fontaine Médicis</i> , Paris, Gallimard, 1950.	Negativo
		R. Laporte, <i>La chateau de sable roman</i> , Paris, Julliard, Paris, 1949.	Negativo
		C. Murciaux, <i>Les fruits de Canaan</i> , Paris, Juilliard, 1949.	Negativo
		H. Queffélec, <i>Au bout du monde</i> , Paris, Mercure de France, 1949.	Negativo
	1951 H. Poulaille, <i>Pain de soldatm 1914-1917: roman</i> , Paris, Bernard Grasset, 1937.	Negativo	
	Racconti	1950 G. Bernanos, <i>Dialogues des carmelites : d'après une nouvelle de Gertrud von le Fort et un scénario de R.P. Bruckpurger et de Philippe Agostini</i> , Paris, Edition du Seuil, 1049.	Negativo
G. Dumur, <i>Les petites filles modèles</i> , Paris, Gallimard, 1949.		Negativo	
L. Guillox, <i>Compagnons: récit</i> , Paris, Paillart, 1931.		Negativo *	
Irlanda	Romanzo	1955 S. Beckett, <i>Murphy</i>	Positivo
Ungheria	Romanzo	1950 A. Marai, <i>Les revoltés</i>	Negativo*
Romania	Romanzo	1956 M. Eliade, <i>Forêt interdite</i> , Paris, Gallimard, 1955.	Negativo
Belgio	Romanzo	1950 F. Hellens, <i>Naitre et mourir</i> , Paris, Albin Michel, 1948.	Negativo
Grecia	Romanzo	s.d. G. Xenopulos, <i>Il pazzo dai gigli rossi</i>	Negativo
Stati Uniti	Lettere	s.d. E. Pound, <i>The letters (1907-1941)</i>	Negativo*
Cina	Poesia	1958 M. Tse Tung, <i>Diciotto poesie</i>	Negativo

Genere Anno	Autore/Titolo	Esito
<b>POESIA</b>		
1948	A. Barolini, <i>Il veliero sommerso</i>	Negativo*
1950	P.P. Pasolini, <i>L'usignolo della chiesa cattolica – Diario – Lingua</i>	Negativo
1952	R. Scottellaro, <i>È fatto giorno</i>	Positivo
1953	S. Terra, <i>Poesie</i>	Positivo
1953-54	G. Stolfi, <i>Poesie</i>	Negativo*
1954	E. Jona, <i>Tempo di vivere</i> N. Risi, <i>Polso teso</i>	Positivo Positivo
1954-55	E. Tadini, <i>Poesie</i>	Negativo
1955	G. Arpino, <i>Denaro contato</i> L. Capelli, <i>Perché alla vita</i> L. Cornaglia, <i>Poesie</i> R. Crovi, <i>La casa dell'infanzia</i> M. Fancelli, <i>Antologia (1932-1954)</i> G.F. Ferrari, <i>Poesie per scherzo</i> D. Giuliana, <i>Questo piccolo cuore</i> D. Lo Sordo, <i>Calliope in terra russa</i> R. Marchi, <i>L'altro sole</i> Marzotto, <i>Poesie</i> P.P. Pasolini, <i>L'umile Italia</i> S. Plona, <i>Canti popolari</i> M. Rosati, <i>Liriche</i> (edito) e <i>Indolenza</i> (inedito) M. Tobino, <i>L'asso di picche</i> G. Zanoletti, <i>Fele di silenzio</i>	Positivo Negativo Negativo Negativo* Negativo* Negativo* Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo* Negativo* Negativo* Negativo
1956	F. Di Pilla, <i>Di sogni e di bufere</i> O. Napoli, <i>Notte legame mare</i> A. Rinaldi, <i>Poesie</i> D.M. Turoldo, <i>Non hanno più vino</i>	Negativo Positivo Positivo Positivo
1957	A. Zanzotto, <i>Come una bucolica</i>	Positivo
1958	G. Bosi, <i>L'albero di parole</i> F. Leonetti, <i>La cantica</i> M.L. Spaziani, <i>Il Gong</i>	Negativo Positivo Positivo
s.d.	E. Barbareschi, <i>La tavola per uno</i> C. Bettelli, <i>Mi sognano gli angeli</i> G. Bonaviri, <i>Poesie</i> L. Budigna, <i>Col dorso a un muro</i> B. Cattafi, <i>Le mosche del meriggio</i> S. Ciuffini, <i>Lettere romane</i> I. Cremaschi, <i>Cento cavalli grigio</i> A. Ernazza, <i>Neve, fichi e cicale</i> M. Ghirardelli, <i>Quaderni (I-XXI)</i> E. Masini, <i>Autorilievi del sole</i> Mazzetti, <i>Poesie</i> R. Morsucci, <i>Tempo nostro</i> F. Mulè, <i>Poesia e sangue</i> M. Natalizi, <i>Lacrime di sangue</i> L. Piccolo, <i>Canti Barocchi</i> A. Seccareccio, <i>Viaggio nel Sud</i> L. Sollazzo, <i>I tempi dopo l'urlo</i> F. Sgroi, <i>Poesie</i> J.R.W. Slinger, <i>Nuove poesie</i> M. Stefanile, <i>Il miele, il fielo</i> G. Tomellini, <i>La lunga marcia e altre poesie</i> G. Zanella, <i>Canali di rancore e Il tempo ha un nome</i> G. Zanella, <i>Mia città (I-II-III)</i>	Negativo Negativo Negativo? Negativo Positivo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Positivo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo Negativo
<b>ROMANZI</b>		
1956	L. Bartolini, <i>Conti con l'oste</i>	Negativo
1958	G. Arpino, <i>Braida e la sua parte</i>	Negativo*
s.d.	V. Bertini, <i>Il Bardotto</i> G. Solemetite, <i>Rimpianto di cose lontane</i>	Positivo Negativo
<b>RACCONTI</b>		
1956	G. Arpino, <i>Incanto e verità</i>	Negativo
s.d.	D. Troisi, <i>Racconti</i>	Positivo
<b>ALTRO</b>		
1955	I. Di Pazzi, <i>22 liriche di Jacques Prévert</i>	Negativo
1956	R. Sanesi, <i>25 poeti americani</i>	Positivo
1957	Note biografiche di Nora Baldi e lettere di Umberto Saba	Positivo

\* Gualberto Alvino, *La parola verticale. Pizzuto, Consolo, Bufalino*, Prefazione di P. Trifone, Casoria-Napoli, Loffredo Editore-University Press, 2012

«Sembra che nell'orizzonte della scrittura contemporanea non possa più trovare un posto di rilievo il tradizionale lavoro della forma, la ricerca dell'espressione nobile e ornata» (p. 7). Questo l'amaro rilievo con cui Pietro Trifone esordisce nel presentare il volume di Gualberto Alvino, costituito da cinque saggi, che il linguista ha dedicato, nell'arco poco più ampio di un decennio, ai tre prosatori siciliani dalla «parola verticale, maestosa e impervia», sempre per citare la *Prefazione* di Trifone (p. 7): Antonio Pizzuto, Vincenzo Consolo e Gesualdo Bufalino. Assidua la frequentazione del primo scrittore da parte di Alvino, curatore di alcuni carteggi di Pizzuto (cfr. A. Pizzuto - G. Nencioni, *Caro Testatore, Carissimo padrino. [Lettere 1966-1976]*, Firenze, Polistampa, 1999; A. Pizzuto - G. Contini, *Coup de foudre. Lettere [1963-1976]*, Firenze, Polistampa, 2000; A. Pizzuto - M. Piller Contini, *Telstar. Lettere a Margaret Contini [1964-1976]*, Firenze, Polistampa, 2000), a cui si devono anche edizioni critiche di opere pizzutiane (cfr. *Giunte e virgole*, Roma, Fondazione Piazzolla, 1996; *Spegnere le caldaie*, Cosenza, Casta Diva, 1999, *Ultime e penultime*, Napoli, Cronopio, 2001; *Pagelle*, Firenze, Polistampa, 2010). I tre saggi qui ripresentati sono: *Onomaturgia pizzutiana*, «Studi Linguistici Italiani», XIX (n.s. XII), 1993, fasc. I, pp. 84-122, poi in G. Alvino, *Chi ha Paura di Antonio Pizzuto? Saggi, note, riflessioni*, introduzione di W. Pedullà, Firenze, Polistampa, 2000, pp. 1-41 (qui alle pp. 17-64); *Onomaturgia pizzutiana II*, «Studi Linguistici Italiani», XX (n.s. XIII), 1994, fasc. II, pp. 273-86, poi in Alvino, *Chi ha paura di Antonio Pizzuto?* cit., pp. 43-52 (qui alle pp. 66-77); *Dialogo dello scettico e del fautore*, «Il Caffè illustrato», 24, maggio-giugno 2005, pp. 32-41, col titolo *Tra biscia e camaleonte. Dialogo dello Scettico e del Fautore*, poi in A. Pizzuto, *Giunte e Caldaie*, edd. critiche di G. Alvino, quarta di copertina di G. Nencioni, Roma, Fermenti, 2008, pp. 191-208 (qui alle pp. 78-92). Seguono il saggio su Consolo, *La lingua di Vincenzo Consolo* (alle pp. 95-128), uscito su «Italianistica», XXVI, 2, 1997, pp. 321-33, poi in G. Alvino, *Tra linguistica e letteratura. Scritti su D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, introduzione di R. Galvagno, «Quaderni Pizzutiani IV-V», Roma-Palermo, Fondazione Pizzuto, 1998, pp. 61-101; per ultimo *Artificio e pietà. Contributo alla lingua di Gesualdo Bufalino* (pp. 131-58), per la prima volta presentato su «Campi immaginabili», 25, 2001, fasc. II, pp. 143-63, poi in Alvino, *Tra linguistica e letteratura* cit., pp. 103-34.

Ma non di semplice riunione di lavori già editi si tratta. Come avverte Alvino nella *Premessa* al volume (pp. 11-12), i cinque saggi, che sono apparsi a una distanza di tempo non sconfinata, ma in un periodo in cui ancora un linguista non poteva usufruire di certi strumenti – come gli ultimi volumi del *Grande Dizionario della Lingua Italiana* fondato da Salvatore Battaglia (1966-2001), o il *Vocabolario Siciliano* fondato da Giorgio Piccitto (1977-2000), le ricche e illuminanti glosse autoesegetiche dei carteggi pizzutiani, ma anche le grandi risorse offerte ora dalla rete –, sono perfezionati in alcune analisi e proposte interpretative (potendo ora lo studioso fondarle su più solide basi scientifiche), ovvero emendati – come sempre in tutta sincerità avverte il linguista – nelle imprecisioni a cui fatalmente può incorrere chi decida di occuparsi di 'irregolari' come Pizzuto, Consolo e Bufalino (ma tra gli interessi dello studioso si annoverano anche altri scrittori difficili: altro romanziere siciliano, Stefano D'Arrigo, e il poeta Sandro Sinigaglia), cesellatori della parola alta, che «lavorano al trivio fra prosa, poesia e speculazione *lato sensu* filosofica, mirando alla rifondazione dell'arte narrativa in direzione antagonista e di ricerca, ergo trasformando in capitale questione stilistica ogni minimo dettaglio del loro operare» (p. 11).

I primi due saggi pizzutiani si aprono su una breve presentazione ragionata, che il linguista, ma anche lo scrittore in proprio, compie sull'operato dell'autore, cercando di rintracciare, non esclusivamente nell'ambito privato delle lettere agli amici e ai familiari, bensì anche tra le pagine di quei rari scritti teorici destinati a un pubblico di lettori (seppur pubblico scelto), le profonde riflessioni metapoetiche con cui Pizzuto si interroga e viene a darsi delle risposte sul proprio compito d'arte. Si tenga presente quanto il romanziere aveva asserito durante la lezione tenuta alla Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo, il 10 novembre 1967, uscita, col titolo *Lessico e stile*, prima in *Atti del Convegno di Studi su lingua parlata e lingua scritta* (Palermo 9-11 novembre 1967), «Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani», XI, 1970, pp. 409-13, poi ristampata nella «Taverna di Auerbach», numero monografico su Antonio Pizzuto, a cura di G. Alvino, II, 2-3-4, 1988, pp. 293-97 e quindi in A. Pizzuto, *Lezioni del maestro*, a cura di A. Pane e A. Fo, Milano, Scheiwiller, 1991, pp. 35-46: «Narrare per me è altro che raccontare. Chi racconta registra, non narra; espone, non esprime: documenta, non attua. Il racconto pietrifica l'azione, ne è indizio, riflesso, tutto, fuorché essenza narrativa. Si racconta un fatto, e il fatto risulta mera astrazione, qualunque esso sia, compreso quello psicologico, il monologante, l'onirico: un punto convenzionale non centripeto, come pretenderebbe, bensì centrifugo, campato in aria con tutto l'ammasso che lo incornicia, onde sfugge e via via si dissolve e deforma quanto erra nella mente».

In termini molto chiari Alvino espone anche l'idea che si è fatto nel suo assiduo frequentare e interrogare la scrittura di Pizzuto circa le ragioni di questa lingua, edificata a sfida come una nuova torre di Babele: «sbaglierebbe», avverte il linguista, «chi all'origine dell'operazione ravvisasse culto dell'ineffabile, malia simbolistica o, peggio, secentismo, sfarzo estetizzante: tutto in Pizzuto scaturisce da una pianificazione inflessibilmente logica ed è orchestrato da una tensione incoercibile – proprio in quanto grammatica – a misure di classica compostezza, di perfezione assoluta, in un trionfare costante della serenità sul sentimento, del sussurro sul grido» (p. 20).

Ma sono poi i ricchissimi glossari, da cui i due primi saggi sono seguiti, a rappresentare il lavoro più duro svolto da Alvino, quello per cui lo studioso è chiamato a compromettersi, a rischiare un'interpretazione, che con Pizzuto è impresa ardua, disperata talora, giacché la lingua forgiata, come rimpasto di materia bruta, dal demiurgo, può trarre origine dalle più varie categorie linguistiche e dai più diversi domini culturali, come Alvino osserva nella partecipata presentazione del primo saggio, *Onomaturgia pizzutiana* – il cui titolo è già tutto un programma: se il linguista espressamente qui recupera il tecnicismo di Bruno Migliorini (cfr. B. Migliorini, *Parole d'autore [Onomaturgia]*, Firenze, Sansoni, 1975), sembra nel contempo giocare a risemantizzare il termine o suggerirne un'ambiguità di *mot à double entente* (pratica estrema di Pizzuto stesso), per mezzo di quell'epigrafe pascoliana tratta dal *Fanciullino* («S'ha sempre a dire uccelli, sì di quelli che fanno tottavi, e sì di quelli che fanno crocrò?»), con cui decide di aprire lo studio, quasi che l'onomaturgia di Pizzuto discendesse per via elettiva da quell'ornitologia pascoliana, prima rivoluzione consapevolissima contro una lingua indeterminata –: «Allo scrittore il compito di scavare la parola, sezionarla nei suoi elementi costitutivi riaccendendone suggestioni e nervature devalizzate dall'uso e da secoli di nefaste pratiche letterarie; o foggiarla *ex novo* attingendo sperimentalmente alle fonti più disparate (dalle culture classiche alle scienze naturali, dalla filosofia al teatro, alla mitologia, ai più inconsueti linguaggi settoriali, gergali) e privilegiando, di contro ai puri valori indicativi, le ragioni dell'evocazione e dell'ambiguità poetica, ravvivate e potenziate, se non perfino rese possibili, dalla compartecipazione irrinunciabile e compromissoria d'un lettore quanto eroi-



co altrettanto improbabile, chiamato a ripercorrere scalo scalo l'itinerario tracciato dall'inesausto esploratore» (pp. 18-19).

I glossari che seguono i rispettivi studi (anche il saggio su Consolo e quello su Bufalino ne sono forniti) sono improntati a un'intelligente prudenza, già messa in rilievo nella *Prefazione* al volume da Trifone, che definisce lo studioso «valoroso ma non temerario glossatore» (p. 9). Questo il risultato della ricerca glottologica di *Onomaturgia I*: 572 coniazioni originali su un totale di 646 occorrenze così distribuite: nessuna nelle opere pseudonime precedenti il 'periodo ufficiale' inaugurato da *Signorina Rosina*; 57 entro la trilogia 'figurativa': 3 in *Signorina Rosina*, 14 in *Si riparano bambole*, 40 in *Ravenna*; 244 nella trilogia delle lasse: 25 in *Paginette*, 88 in *Sinfonia*, 131 in *Testamento*; 1 in *Canadese*; 344 'in area di pagelle': 6 in *Vaud*, 203 in *Pagelle*, 79 in *Ultime* e 56 in *Penultime*. Su 572 voci, 521 costituiscono *hapax*.

Ma veniamo a fare degli esempi (per necessità scegliendo nel vario campionario solo poche chiose-modello). Testimone dell'ardita *inventio* pizzutiana, ma anche dei relativi scrupoli dello scrittore, la voce *abbada*, che se Pizzuto impiega in *Sinfonia*: «una prelatizia abbada, zittita», sente poi il bisogno di discuterne la legittimità (non tanto del termine in sé ma del suo uso al maschile), con Contini, a cui Pizzuto così si rivolge: «Sono in mora per *abbada*. In effetti, se ho guardato abbastanza, è ignoto ai lessici, che conoscono *abbada* solo come variante grafica di *a bada*. Tuttavia, essendo un deverbale, cioè appartenendo a una categoria vivacissima della Wortbildung italiana, mi pare abbia carta di circolazione senza autorizzazione speciale», ottenendo, circa il dilemma, questa risposta da parte di Nencioni: «*abbada*, come sostantivo, non è in alcun vocabolario. Appartiene dunque al crepuscolo delle Madri, da cui tu lo estrai. Secondo il parto fisiologico esso dovrebbe nascere maschile, come tante altre locuzioni sostantivate ('un va e vieni', 'un alto là!' ecc.); ma col taglio cesareo può nascere anche femminile. Eppoi, non teorizzammo [...] il diritto all'hapax?». In tal caso Alvino opta per glossare la voce semplicemente riportando le due testimonianze epistolari.

È consuetudine del traduttore dal greco e dal latino ricorrere a queste due lingue che più non si sanno per creare termini più incisivi rispetto a eventuali sinonimi della lingua ufficiale: si pensi a *euzonia* (in *Ultime*: «l'euzonia municipale»), che Alvino riconnette al vocabolo greco *euzono* 'soldato greco di fanteria leggera' col suffisso *-ia*, dando di conseguenza al termine il significato di 'banda (musicale)', oppure a un aggettivo come *amigdalina* (usato in *Pagelle*: «secondo le corde amigdaline»), per cui il linguista non risale semplicemente all'etimo latino, da *amigdala* (lat. *amygdala* 'mandorla') col suffisso aggettivale *-ino*, ma si sente tenuto anche a fornire una spiegazione di questo uso propriamente metonimico dell'aggettivo, che varrà 'di chitarra', data la forma quasi a mandorla dello strumento. Altri bacini di lingue speciali a cui Pizzuto talvolta attinge, il francese e l'inglese, si veda un aggettivo come *camminferriero*, ricorrente in *Penultime*: «qual a siffatte menti camminferriere, così quei convogli», tratto, avverte lo studioso, dal francese *chemin de fer* 'ferrovia', o un sostantivo come *pinappio* (in *Ravenna*: «son divenuto un pinappio»), tale così si sente il romanziere, sbalordito del proprio successo), dall'inglese *pin-up girl* 'modella procace per foto da appendere' e dunque 'personaggio famoso, da copertina'.

Arditi i composti, valga per tutti il sostantivo *giuliettislazulo*, in *Sinfonia*: «giuliettislazzuli digesti novelle enigmi», dalla shakespeariana *Giulietta* e (*lapis*)*lazuli* come Alvino evince dall'osservazione di Pizzuto in *Lessico e stile*: «Ho foggiato l'altra [voce] mediante un suffisso prezioso a un nome che dice tutto, per rappresentare ciò che si percepisce, attraverso le sottili pareti, da una moderna camera quando la animano sposi in luna di miele»; mentre una «robiocrinita amaltea», seppure è esclusiva composizione

pizzutiana, dal latino *rubeus* ‘rosso’ e *crinito* (dunque ‘dalla rossa capigliatura’, come interpreta a ragione lo studioso), aggiungerei che forte è qui il potere dell’analogia: lo scrittore conia il suo composto a somiglianza di altri celebri ircocervi, come insegnano le «Furie anguicrinite» di Parini (*Il Mattino* 44), o forse, la più conforme combinazione *auricrinito* tanto in voga tra Sette e Ottocento. Così se un verbo come *accapannare*, impiegato in *Pagelle*: «ombrello [...] svertebrantesi: accapannarlo di gocciolo», è chiosato dallo studioso come derivato da *accapannato*, dialettale e letterario, ‘disporre a forma di capanna’, sarà l’eco, forse (d’obbligo l’uso di questo avverbio, a cui saggiamente Alvino ricorre in altri casi per una lingua così irregimentabile, com’è quella di Pizzuto), del Pascoli di *In viaggio (Canti di Castelvecchio)* a ‘autorizzare’, col suo *tricolon* verbale (dove l’identico termine ha sede di rilievo, come parola-rima: «si chiude, restringe, accapanna», v. 27), l’uso pizzutiano. Colpisce ritrovare nella lingua speciosa di Pizzuto termini che, una volta fatti propri da maestri di stile, sono carpi da altri attenti fabbricatori della propria lingua, mi riferisco all’aggettivo *nittelio* «caracalle nittelle» (in *Pagelle*). Dal greco νυκτέλιος ‘notturno’, come riporta Alvino; ma mi piace pensare che dietro il grecismo puro agisca a sprone la memoria di quelle «pupille nitalope» del celebre saggio di Roberto Longhi su Piero della Francesca (1927), attribuite a Paolo Uccello: «Giunto anch’egli alle soglie dell’arte nuova con le pupille ancora nitalope per le cacce notturne in costume [...], aggettivo direttamente furato allo storico dell’arte da Sandro Sinigaglia (*Autoritratto* 7, da *La Camena gurgandina*) e che, d’altronde, Pizzuto impiega in altro luogo di *Pagelle*: «L’egresso verticale pie’ sgoccioloni, infima concorde nitalope battistrada, fra ossitone declamate esigenti vivido buio», citato da Alvino nel chiosare la voce *sgoggioloni*.

Chiamato a spaziare non solo nel campo della linguistica, ma in tutti quei settori dello scibile frequentati da Pizzuto, lo studioso dà prova di sapersi orientare perfettamente nel comprendere le ragioni di alcune dotte coniazioni, come per esempio il gerundio *democritando*, usato in *Canadese*: «Ma a lambirle, pronubi dolci ritmi, il dorso, fatta dinamo, democritando un ginocchio, subito sarebbe pragmatica la corrente». Alvino, rimandando al nome del filosofo greco Democrito di Abdera (460–360 a.C.), ne richiama fondatamente quella teoria della percezione umana, «emanazione di minime copie delle cose sensibili (εἴδωλα), veri e propri effluvi d’atomi che, scontrandosi con quelli dell’anima, lasciano delle impressioni a cui si devono i fenomeni della memoria [...]», che giustifica l’invenzione del verbo da parte del romanziere. Tanta anche la prudenza saggiamente dimostrata, visto che ci si trova di fronte a un autore capace di dare a termini già per niente intellegibili, duplice significato, addirittura a preferenza del lettore, come il *vellide* di *Penultime*: «tali che vellide ciglia voluttuose a papilla», dove lo scolio autoesplicativo di un Pizzuto, che pare quasi prendersi gioco dei futuri esegeti e glossatori, recita: «O da *velle*, ‘volere’, oppure da *vellicare*: a scelta».

Non mancano casi in cui Pizzuto entra in ideale agone con altri artieri, nell’intento di superarli in perizia creativa; così Gadda, in *Ultime*, viene a essere designato col cognome del suo celebre personaggio, il commissario del *Pasticciaccio*, accompagnato da un aggettivo coprolalico: «Lo sfinterallasvega Ingravallo». Alvino spiega l’attributo come univerbazione di *sfinc(ite)*, a (‘alla’, ‘al modo di’) e *Las Vegas* (dunque: ‘sfintere anale che prolassa e scarica a getto come le *slot machine* di Las Vegas’); ma il linguista richiama a ragione anche quella riflessione dell’autore, che si legge in *Pizzuto parla di Pizzuto* (a cura di P. Peretti, introduzione di W. Pedullà, Cosenza, Lericci, 1978, pp. 107–08), costituente il motivo a monte di tale immagine icastica riservata allo scrittore lombardo: «il Gadda... in quell’affare del ducato in fiamme... aveva detto che lo sfintere di quello là aveva ceduto di fronte a uno di quei maccheronici drammetti che mette lui, e allora io que-

sto l'ho migliorato, perché l'ho fatto diventare una slot-machine, quella che fa precipitare i soldi, e ci ho messo "sfincterallasvega", perché si chiama Las Vegas il posto lì, nel Nevada. Ho voluto togliere la "s" finale e farlo asigmatico, per non fare la parola troppo lunga, ma "sfincterallasvega" è quello. Credo di averlo perfezionato rispetto a Gadda. Quello suo è troppo realistico e puzzolente». La misura controllata di un glossario ovviamente impone allo studioso di richiamare solo il passo gaddiano che è all'origine di tale riflessione di Pizzuto, ovvero un brano dell'*Incendio di via Keplero*: «gli si erano invece spalancate tutt'a un tratto le cataratte dei bronchi e allentati, nel contempo, i più valorosi anelli inibitivi dello sfinctere anale, sicché fra urti di tosse terribili, mentre un fumo acre, nerissimo, gli principiò a filtrare in casa dalla toppa della serratura e da sotto l'uscio, nello spavento e nella congestione improvvisa, preso dall'orrore della solitudine e del sentirsi le gambe così di pasta frolla proprio nel momento del maggior bisogno, finì, anzitutto, con l'andar di corpo issofatto dentro la veste notturna: a piena carica» (cfr. C.E. Gadda, *Novelle dal Ducato in fiamme*, poi in Id., *Accoppiamenti giudiziosi, Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, vol. II, p. 712). E tuttavia è probabile che Pizzuto avesse presente e con ciò volesse additare (giusta il rimando comunque al personaggio più rappresentativo del *Pasticciaccio*), anche le due scene in cui tale 'attività' corporale è riferita da Gadda e alla bieca gallina posseduta da Zamira Pàcori (C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti* cit., vol. II, cap.VIII, pp. 205-06) e alla vecchia del casello di Casal Bruciato (cap. IX, pp. 219-20); ma se il rimando meno diretto (e tuttavia ricco di suggestioni) potrebbe avere modo di essere segnalato e interpretato in un commento, il linguista si attiene giustamente all'aurea misura che un glossario impone.

Il glossario è però, legittimamente, anche un'occasione per proporre nuove interpretazioni, in replica a precedenti lavori linguistici: si veda la glossa alla voce *corante*, impiegata da Pizzuto in *Testamento*: «si levano i frati di San Romualdo, alta mezzanotte movendo, per l'impervio, su neve spesso, in molti però, e coranti, e desiderosi», che Alvino interpreta come neoformazione su base arcaica, forse dall'antico *coranza* 'sollecitudine', non affatto persuaso dalla proposta (ricevuta per comunicazione privata) di Antonio Pane, il quale suggerisce un significato oscillante tra 'che cantano in coro' e 'che conducono un'esistenza corale'. Nel primo caso, osserva Alvino, sfugge il nesso tra il canto corale e l'aggettivo seguente; nel secondo le comunità religiose conducono per definizione un'esistenza *corale* (*scil.* non individuale): truisimo inconcepibile in Pizzuto. Al glossario segue un indice morfologico, in cui sono catalogate le quattro tipologie di formazione della parola (deaggettivali, denominali, deverbali, parasintetici); i prefissi e i primi elementi; i suffissi e i secondi elementi.

*Onomaturgia pizzutiana II* si presenta come corollario del primo saggio: lo scrutinio riguarda in questo caso gli ultimi scritti dell'autore: *Giunte e virgole*; quella che si riteneva a torto la sua prima redazione parziale, interrotta; e *Spegnere le caldaie*. Ormai a questa altezza, osserva Alvino, l'invenzione lessicale, seppure ineccepibile da un punto di vista tecnico, sembra tendere a un proprio statuto autarchico polisimbolico; ne consegue che «se al linguista compete la mera documentazione genetica [...], al critico incombe il dovere poco meno che intrepido d'investire la più ampia gamma di dispositivi esegetici» (p. 66). Questi gli esiti dell'esame: 96 neologismi su 100 occorrenze (85 in *Giunte e virgole*; 7 nella redazione parziale; 8 in *Spegnere le caldaie*). Soltanto 16 (12 dei quali in diversa flessione morfologica) già apparivano nelle opere analizzate in *Onomaturgia pizzutiana I*.

Un esempio per tutti, la glossa davvero impegnativa per l'aggettivo *tartineggioso*, ricorrente in *Giunte e virgole* («A suo podio leucoleno vigile dar l'entrata fermando i le-

gni, in rima la cavata, pedale tartineggioso»), in cui Alvino riesce perfettamente a colpire nel segno: «Dal cognome del compositore e fisico acustico Giuseppe Tartini (1692-1770), virtuoso del violino dotato d'intensa espressività, che scoprì il *terzo suono*, risultante dall'esecuzione simultanea di due suoni e prodotto dalla differenza tra le rispettive vibrazioni, con il doppio suff. -eggioso. Tartini dimostrò come, attivando contemporaneamente le molte canne d'un organo di suono diverso tra loro e rette da un pedale, si oda soltanto il suono gravissimo. Uno scolio a margine del ms. avverte: "numero di giri motori". I motori delle vetture ("legni") fermate dal vigile, diminuendo all'unisono il numero dei giri, mandano un unico gravissimo suono generato dalla differenza delle singole vibrazioni. Ma il neologismo potrebbe alludere semplicemente al proverbiale vigore espressivo del violinista settecentesco (gli automobilisti premono energicamente e ripetutamente, motore in folle, il "pedale" dell'acceleratore)».

L'unica glossa che mi lascia perplessa è quella all'aggettivo *leucoleno*, che ricorre nello stesso passo, per cui Alvino, *ad vocem*, propone tale interpretazione: «Comp. di *leuco-* ('vestito di) bianco' e *leno* (forma ant. di *lene*) 'sposato', 'molle'. Preferito a un primitivo "biancamollato"; non sarebbe forse più semplice (ma mi si potrebbe obiettare che non è certo la semplicità il modulo di Pizzuto) congetturare una diretta ripresa del composto greco *λευκόλενος*, 'dalle bianche braccia', l'epiteto omerico di Era e Nausicaa (ben presente a Carducci e poi a Pascoli)? Che sia altro caso in cui Pizzuto, prendendosi gioco del lettore, avrebbe detto: «a scelta?»

Tipologia del tutto diversa quella del terzo saggio, *Dialogo dello scettico e del fautore*, che come già il titolo annuncia, si presenta propriamente sotto forma di dialogo platonico tra due disputanti. Col terzo studio, o meglio, con la terza 'operetta', ci imbatiamo nell'Alvino critico militante ed egli stesso scrittore. La questione dibattuta tra i due dialoganti è la deriva pizzutiana riscontrabile da *Paginetto* in poi (se non già da *Ravenna*), «il punto di non ritorno nella sua folle evoluzione stilistica da alpinismo di sesto grado e oltre, come disse Contini» (p. 79). La lettura si fa più distensiva, intanto che la diatriba non cade mai in uno scontro manicheo: due gli interlocutori, dietro i quali Alvino si cela (non credo infatti all'univoca, troppo scontata, identificazione del critico col fautore); due e non tre, visto che non c'è spazio, trattando di Pizzuto, per i 'Semplici'; a discutere si ritrovano un 'Salviati' (il fautore) e un 'Sagredo' (lo scettico), come due sono le *auctoritates* chiamate a testimoni: Contini e Segre (tra loro in affine rapporto sull'oggetto del contendere). Non sarà casuale, tuttavia, che l'ultima battuta del fautore sia costituita dalle parole che Contini riservò a Pizzuto, un invito all'«esercizio» dell'ardua lettura: «Anormale è che uno scrittore della sua portata sia male accessibile in comune commercio. Anche chi avesse riserve su *Finnegans wake* non si sognerebbe di non stampare tutto Joyce. Qui invece pare che tocchi passare per maniaci ad auspicare che sia sanata quest'anormalità» (p. 91).

Il quarto saggio, *La lingua di Vincenzo Consolo*, si sviluppa, nella sua parte introduttiva, in due differenti direzioni, aprendo qui Alvino e un'indagine sul presunto *engagement* dell'autore (quello degli esordi negli anni '60) e portando avanti lo studioso un vero e proprio esame degli aspetti sintattici, morfologici e fonetici della lingua di Consolo: il giudizio del critico e la perizia del linguista si contendono il campo, ritrovandosi poi nel migliore spirito di collaborazione: il primo riesce a fondare le sue tesi sull'analisi puntuale del secondo. Alvino parte dall'esame dell'opera prima, *La ferita dell'aprile* (1963), evidenziandone quegli aspetti linguistici che appaiono di diretta derivazione dal dialetto: sul piano sintattico, l'uso dell'indicativo in luogo del congiuntivo, la ridondanza pronominale, il perfetto con valore di passato prossimo, la collocazione postnominale del possessivo, l'ubicazione clausolare del verbo, ecc.; sul piano morfo-

gico, il *ci* dativo polivalente, la preposizione articolata scissa, ecc.; sul piano fonetico, l'afèresi vocalica e sillabica nel dimostrativo... segni di un'attenzione mimetica verso il *milieu* portato in scena, che potrebbero apparire garanti dell'impegno sociale dello scrittore. Se non che Alvino osserva come la lingua di Consolo conosca altresì, già nell'opera prima, aspetti ascrivibili a una fenomenologia e a una filosofia scrittoria opposte, dominate dalla ricerca del preziosismo e della letterarietà. A queste si ascrive «l'imponente investimento della convenzione metrica» (p. 99), con particolare ricorso al metro principe della tradizione, l'endecasillabo, misura aurea a cui Consolo non si perita di giungere anche attraverso l'apocope o rare forme sintetiche della preposizione articolata. Così il tessuto fonico è ricco di rime e assonanze, giochi allitterativi, assibillazioni, parallelismi ricercati, che, come avverte sempre lo studioso, «appesantiscono la scrittura fin quasi a vanificare la tensione narrativa in un'adorazione estenuata del significante» (p. 100). Ma è soprattutto nel settore sintattico che Consolo persegue, con tenacia, calligrafia e stile alto: tramite per esempio enumerazioni asindetichiche prive di punteggiatura, la costruzione assoluta del complemento di qualità, ecc.; in campo morfologico, spicca la riduzione dell'imperfetto di 3ª persona e la preposizione articolata sintetica. In ambito fonetico, frequente il ricorso all'apocope vocalica facoltativa, dinanzi a consonante, e il ricorso al tratto toscano-letterario del dittongo mobile. Sul piano lessicale, Consolo si muove recuperando vocaboli antichi e disusati, forgiando neologismi, o adattando vocaboli dialettali.

La seconda indagine è diretta al *Sorriso dell'ignoto marinaio?* (1976), la cui prosa è definita da Alvino «agli antipodi della prova esordiale: una lingua in costume d'epoca stratificata di multiformi varianti stilistiche ma ruotante sul cardine della soggezione fonoprosodica e d'un cultismo latineggiante lussuosamente drappeggiato» (p. 102). Una «vocazione musicale» che suscita «manovre topologiche» (pp. 102-03): iperbati, inversioni del soggetto, le già vedute costruzioni latineggianti con posposizione dell'aggettivo possessivo e posizione in clausola del verbo, enclisi pronominali, enumerazioni caotiche risultanti ossessive, ecc.. Estremizzata anche tutta la fenomenologia morfologica e fonetica già messa in evidenza per *La ferita d'aprile*, nel *Sorriso dell'ignoto marinaio?*, osserva Alvino, si riscontra anche quel tratto grafico-fonico tipico dei macaronici: «l'indiscriminata solerzia nell'apposizione dei segnacenti» (p. 104), giusta l'insegnamento di Alberto Carlo Pisani Dossi. Il dinamismo lessicale raggiunge ora livelli altissimi, un'onomaturgia che attinge (in simmetria coi temi trattati) non dal dialetto, bensì dalla lingua arcaica e letteraria.

Terzo romanzo preso in esame, *Retablo* (1987), con cui si verifica quell'abbattimento tra prosa e poesia traducentesi nell'«ineluttabile, pernicioso perequazione di suono e senso; ostentazione di convenzioni e istituti espressionistici squadrinati allo stato puro in un cerimoniale orgiastico sostanzialmente inoffensivo» (p. 105), questo il giudizio netto del critico, suffragato dalle indagini del linguista, comunque affascinato dalla 'campagna di scavi', dalla ricerca prolifica che in qualche modo attenua, nel piacere che offre all'investigatore tecnico, la severità della valutazione dell'esegeta militante.

Quarto romanzo passato al duplice vaglio, *Nottetempo, casa per casa* (1992). Qui, Alvino, pur non negando certa «passione teoretica e tensione morale», dato il soggetto, «la furia irrazionalistica originata dal fascismo e dalle sue conseguenze», giunge a definire la prosa di *Nottetempo, casa per casa* «un tripudio calligrafico supercilioso e innaturale che solo la fermentazione erosiva e autoironica d'un Gadda o d'un Pizzuto, qui fatalmente assente, riuscirebbe a riscattare» (p. 110). Mentre infatti e nel *Sorriso dell'ignoto marinaio?* e in *Retablo* la storia medesima, ottocentesca del primo e settecentesca del secondo, riesce a dare giustificazione al «vortice plurilinguistico e registruale»,

l'ambientazione novecentesca è la responsabile prima della grammaticalizzazione del barocchismo sintattico e lessicale.

L'ultima opera di Consolo che Alvino prende in esame è *L'olivo e l'olivastro* (1994), punto di vera svolta, giacché *poème en prose* con cui Consolo rompe la sua lunga fedeltà (eretica) al romanzo. «Declina ma non s'estingue del tutto il vitalismo fonoprosodico, sempre meno assistito da ordigni topologici e machiavellismi dell'ordine retorico, mentre all'esondante concertazione di toni e voci sottra un flusso monolingue lirizzato da volute sintattiche amplissime, cantilenanti, quasi ipnotiche nel loro incatenarsi coordinativo. [...] Sintomatica, quanto al lessico, la contrazione dell'attività onomaturgica non disgiunta da un'altrettanto drastica rarefazione del quoziente dialettale, mentre permane ingente il sempre più innaturale ricorso a varianti arcaiche di parola: spia clamante d'un allarme non ancora completamente scongiurato» (pp. 112-13).

Nell'ultimo saggio, *Artificio e pietà. Contributo allo studio di Gesualdo Bufalino*, Alvino decide di condurre la sua indagine linguistica non solo sulle opere del romanziere e del poeta (*Argo il cieco; L'amaro miele; Bluff di parole; Carteggio di gioventù 1943-1950; Calende greche; Cere perse; Diceria dell'untore; Il Guerrin Meschino. Frammento di un'opra di pupi; Il malpensante. Lunario dell'anno che fu; La luce e il lutto; Le menzogne della notte; Museo d'ombre; Qui pro quo; L'uomo invaso e altre invenzioni*); estende infatti lo scrutinio alla saggistica e agli elzeviri dell'autore. «Comparata al modulo ordinario, è certo che la lingua di Bufalino si connota per una insaziata ricerca d'inaturalità, una disperata fuga dal presente» (p. 133), così esordisce lo studioso, che passa in rassegna prima fenomeni sintattici (turbamenti d'ordine, volti non a creare un effetto di «eccentricità espressivistica o caricaturale», bensì di «straniamento prosodico prima ancora che semantico e stilistico»; casi di posizione iniziale del soggetto determinato da una relativa; interruzioni della sequenza usuale con interposizione del predicato a spezzare sogg. + compl. indiretto, segnate da una virgola che ha funzione melodica e chiarificatoria da un punto di vista sintattico; dislocazioni degli epiteti con effetti metrici rilevanti; inversioni sintattiche degli avverbi; dislocazioni del soggetto spesso in chiusura di frasi particolarmente elaborate; posizione clausolare del verbo alla latina, non discernibile, in autori siciliani, dalla conforme struttura del dialetto, ecc.). Alcuni fenomeni fonoprosodici costituiscono quindi l'oggetto del successivo vaglio, esame necessario, autorizzato anche da quanto Bufalino scrive di sé in *Essere o riessere*: «suggerisco innanzi tutto una lettura musicale delle mie cose, un'attenzione al ritmo, alle andature melodiche, alle scansioni ritmiche, ai campi metaforici, alla prosodia nascosta nei meandri del periodo. Con la riserva che i cosiddetti contenuti si riveleranno non astratti né slegati dalla melodia, ma spie di un consistente nucleo sentimentale e morale. In altri termini, se anche i miei eroi gridano e cantano più che parlare, ciò non toglie nulla alla verità della loro pena o passione» (G. Bufalino, *Essere o riessere. Conversazione con Gesualdo Bufalino*, a cura di P. Gaglianone e L. Tas, nota critica di N. Zago, Roma, Omicron, 1996, p. 39).

La conclusione a cui giunge il critico, sulla base delle indagini del linguista, è che la prosa di Bufalino non va mai oltre i limiti della comunicazione e della trasparenza, né giunge a estremizzazione fine a se stessa o «glorificazione del significante», evitando così di finire nel «vicolo senza uscita del vuoto retorico esornativo e dell'*art pour l'art*» (p. 141); essa è piuttosto un gioco sul «crinale sottilissimo dell'autoironia e del più bruciante paradosso» (p. 142). Chiude il saggio un ricco repertorio del lessico bufaliniano. In appendice al saggio, la lettera che Bufalino scrisse da Comiso il 10 giugno 1996 allo studioso, in risposta ad alcuni dubbi interpretativi del linguista, egli stesso scrittore, che – mi piace rilevare – riesce a non cedere mai, anche nei lavori più specialistici, alla mediocrità espressiva di tanta critica. [Francesca Latini]