

Tra le carte, con amorosa cura

Studi in onore di Michela Sacco Messineo

a cura di

Flora Di Legami

vai alla scheda del libro su www.edizioniets.com



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

© Copyright 2017

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674984-0

Indice

Presentazione <i>Flora Di Legami</i>	9
Tabula gratulatoria	11
Scritti di Michela Sacco Messineo	13
Nelle parole del Vicerè. De Roberto e la rappresentazione del trasformismo <i>Giancarlo Alfano</i>	21
«Non si può stare alla finestra». Renato Serra e la guerra <i>Andrea Battistini</i>	29
L'Ozio e la Fatica. Sui versi amintei in Bruno <i>Alberto Beniscelli</i>	39
«Giustizia mosse il mio alto fattore» <i>Corrado Bologna</i>	51
Lo sguardo del centauro. Primo Levi scrittore-cacciatore <i>Ambra Carta</i>	73
Tirolo, Sudtirolo, Alto Adige (Da Borgese a Lilli Gruber) <i>Arnaldo Di Benedetto</i>	79
«Una storia italiana». Il ventennio berlusconiano nel romanzo postmoderno <i>Matteo Di Gesù</i>	87
L'immobilità tragica della coscienza, ultima frontiera del 'curiosissimo', ne <i>L'adultera generosa</i> di Girolamo Brusoni <i>Maria Di Giovanna</i>	97
Un favoloso narrare. <i>L'esequie della luna</i> di Lucio Piccolo <i>Flora Di Legami</i>	107

Il cerchio delle luci e delle ombre. Storia di Federico Brecche <i>Pasquale Guaragnella</i>	119
Un canone letterario per l'etere <i>Antonio Iurilli</i>	129
La teologia negativa di Leonardo Sciascia <i>Andrea Le Moli</i>	139
Verga e la guerra <i>Andrea Manganaro</i>	147
Parola e silenzio nell'ultimo Cicerone: il caso della <i>Philippica I</i> <i>Rosa Rita Marchese</i>	155
«...io sono Amore, / ne' pastori non men che ne gli eroi». Per una storia della critica amintea <i>Quinto Marini</i>	173
Stupri dell'Ottocento (con un'appendice novecentesca) <i>Rosa Maria Monastra</i>	187
Ipogei pirandelliani <i>Aldo Maria Morace</i>	199
<i>Lector in fabula</i> . La narrazione come risorsa argomentativa nel <i>Fedone</i> <i>Giuseppe Nicolaci</i>	211
«Colui che la terra non voleva ricevere» <i>Carlo Ossola</i>	233
Qualche osservazione su interiorità dei personaggi e animali nel Verga dei vinti <i>Matteo Palumbo</i>	241
<i>Vetus integrabo facinus exemplis novis</i> . Il modello senecano nella prima scena del <i>Crispus</i> di Bernardino Stefonio S.J. <i>Gianna Petrone</i>	249
Il beneficio e l'elogio. Il <i>de clementia</i> di Seneca tra parenesi e modelli etici <i>Giusto Picone</i>	259

Note futuriste. Il Manifesto – Fondazione della Fucina del Genio di Giovanni Raimondi e Francesco Alioto <i>Anna Maria Ruta</i>	271
Il <i>Don Chisciotte</i> nei libretti d'opera italiani <i>Maria Caterina Ruta</i>	283
La notte del mondo nel teatro di Napoli <i>Pasquale Sabbatino</i>	297
I sonetti proemiali di tre canzonieri: Petrarca, Bembo, Della Casa <i>Antonino Sole</i>	307
Il progetto imperiale e l'impazienza di Dante. Nota su <i>Purg.</i> VII 96: «sì che tardi per altri si ricrea» <i>Luigi Surdich</i>	321
Confabulazioni bucoliche: nuovi volgarizzamenti da Giovanni Pontano <i>Francesco Tateo</i>	333
<i>Glaucu</i> di Morselli / Pirandello <i>Sarah Zappulla Muscarà</i>	341
Appunti su <i>Storia di una capinera</i> <i>Salvatore Zarcone</i>	351

Presentazione

Questo volume, che raccoglie saggi di colleghi, studiosi e amici, è stato ideato come un omaggio a Michela Sacco Messineo, al termine di un percorso scientifico e istituzionale che l'ha vista a lungo impegnata sul piano della ricerca letteraria e dell'insegnamento di Letteratura italiana, cattedra presso cui si sono formate generazioni di studenti e di studiosi.

Nel momento in cui si è pensato di realizzare un libro da offrire a Michela Sacco, si è deciso di articolarlo con contributi di vario genere, sia per garantire l'autonomia delle opzioni critiche degli studiosi, sia per la convinzione che nel gioco ermeneutico di identità e differenza spetti al secondo elemento della diade dischiudere soglie critiche innovative, in grado di trasmettere fertili dinamismi; una miscellanea come fusione di orizzonti diversi.

La compresenza di prospettive e profili critici diversi rinvia ad un paradigma cognitivo che ha orientato l'attività scientifica di Michela Sacco: il confronto con forme testuali, questioni teoriche e ambiti diversi degli *studia humanitatis*, sul filo della mobilità dei confini disciplinari. Di qui, nel testo, ricerche di letteratura classica, problematiche filosofiche e storiche, insieme ad analisi su scrittori della civiltà letteraria italiana. Vi è, nel volume che si presenta, un piano di indagini che rinvia all'*amorosa cura* rivolta alle *carte* di scrittori antichi e moderni, cui il titolo fa riferimento, e un altro implicito di vivace conversazione con una pluralità di punti di vista, che funziona da strumento di interrogazione.

La varietà dei saggi raccolti permette di cogliere, in filigrana, l'ampio ventaglio di autori, tematiche, opere, a cui la studiosa, nel corso della sua attività accademica, ha dedicato una articolata produzione, tra studio individuale e gruppi di ricerca: quadri letterari sul Seicento, per la *Storia della Sicilia*, una monografia su Machiavelli, il riesame critico di intellettuali in ombra, quali Paolo Emiliani Giudici e Paolo Giudici, il complesso problema del romanzo e la storia in età romantica, la narrativa moderna dei siciliani, uno studio monografico su Savarese, analisi sul teatro barocco e approfondimenti sulle forme del tragico in età moderna e contemporanea, i cui esiti si sono concretizzati in convegni e incontri, che hanno visto la partecipazione di colleghi e studiosi di università italiane e straniere.

Sensibilità per i processi di trasformazione artistica, attenzione alle dinamiche storiche del fare letterario, rapporto dialettico con la tradizione, hanno scandito, nel corso degli anni, la riflessione critica di Michela Sacco. L'interesse per la pluralità delle griglie interpretative ha portato la studiosa a misurarsi con i dibattiti metodologici che, negli ultimi decenni del secolo scorso, hanno finito per mettere in discussione il senso di una ricerca critica, recuperabile in parte con un ritorno ai testi, non in vista di un significato univoco, ma nell'idea di una partita infinita.

L'idea di riepilogare una lunga attività accademica, tra passioni e disincanti, facendo ricorso ad un'idea-tema che racchiudesse la prospettiva di letture accurate, tensioni cognitive, esigenza di relazionarsi a referenti variabili, mi è sembrata la più idonea a rendere la vitalità dell'inquieta disposizione intellettuale con cui si è mossa la studiosa.

Se nel dialogo è iscritto il compito originario di custodia e trasmissione del pensiero, il suo paradigma esplica una peculiare energia operativa nel momento in cui si muta in esercizio scientifico e didattico centrato sul confronto di opinioni e metodi diversi. E questa tensione ha segnato l'attività svolta da Michela Sacco all'interno dell'Università e all'esterno, nel rapporto con centri e organizzazioni culturali.

L'insistenza su carte lette e rilette e la scelta di una conversazione con cui coinvolgere studiosi, studenti e lettori, hanno trovato un punto di significativa visibilità nella collaborazione alla «Settimana di Studi Danteschi», in cui si valorizza, insieme alla raffinatezza di analisi specialistiche, la dimensione umana dell'incontro e dello scambio di voci.

Nel tracciare il profilo culturale della studiosa, si è voluto ripensare una lunga avventura di letture, dibattiti, interventi, misurata ora sul controllo ora sull'affioramento di passioni e progetti, e nel contempo riflettere su un'attività critica, destinata a rinnovarsi giorno dopo giorno, riformulando temi e questioni. Una sorta di vibrante inventario del nostro essere nel mondo, nella consapevolezza di una mobilità storica che rende intrigante il lavoro di ricerca nel confronto con un orizzonte estetico – l'attuale – ibridato da molteplici codici artistici e da inediti punti di domanda.

Questo volume, oltre ad ospitare un discorso a più voci, vuole essere una testimonianza di stima, di amicizia e di affetto da parte di chi ha condiviso, con Michela Sacco Messineo, esperienze intellettuali, vicende universitarie e segmenti di vita.

Flora Di Legami

* * *

A compimento del lavoro, desidero ringraziare i colleghi Ambra Carta e Matteo Di Gesù per il contributo dato alla realizzazione di questo libro, che esce anche con il sostegno del Rettore dell'Università degli Studi di Palermo, prof. Fabrizio Micari e del Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici, prof. Leonardo Samonà.

Un ringraziamento particolare va all'editrice Gloria Borghini per avere accettato di pubblicare il volume, ad Alessandra Gatto, la cui collaborazione è stata preziosa e costante, a Vincenzo Letta e a tutto lo staff redazionale dell'ETS Edizioni.

Tabula gratulatoria

<i>Alfano Giancarlo</i>	Università di Napoli
<i>Andò Valeria</i>	Università di Palermo
<i>Atria Rosario Marco</i>	Università di Palermo
<i>Auteri Laura</i>	Università di Palermo
<i>Averna Daniela</i>	Università di Palermo
<i>Baldassarri Guido</i>	Università di Padova
<i>Battistini Andrea</i>	Università di Bologna
<i>Beniscelli Alberto</i>	Università di Genova
<i>Biagini Enza</i>	Università di Firenze
<i>Bologna Corrado</i>	Scuola Normale Superiore di Pisa
<i>Caputo Vincenzo</i>	Università di Napoli
<i>Carta Ambra</i>	Università di Palermo
<i>Collisani Amalia</i>	Università di Palermo
<i>Cristaldi Sergio</i>	Università di Catania
<i>Dalmas Davide</i>	Università di Torino
<i>Danelon Fabio</i>	Università di Verona
<i>Di Benedetto Arnaldo</i>	Università di Torino
<i>Di Gesù Matteo</i>	Università di Palermo
<i>Di Giovanna Maria</i>	Università di Palermo
<i>Di Legami Flora</i>	Università di Palermo
<i>Di Lorenzo Francesca</i>	Università di Palermo
<i>Distaso Grazia</i>	Università di Bari
<i>Fanara Rosangela</i>	Università di Pavia
<i>Fondazione Verga</i>	Catania
<i>Galvagno Rosalba</i>	Università di Catania
<i>Guaragnella Pasquale</i>	Università di Bari

<i>Iurilli Antonio</i>	Università di Palermo
<i>La Monaca Donatella</i>	Università di Palermo
<i>Lavagnini Renata</i>	Università di Palermo
<i>Le Moli Andrea</i>	Università di Palermo
<i>Lo Castro Giuseppe</i>	Università della Calabria
<i>Manganaro Andrea</i>	Università di Catania
<i>Marchese Rosa Rita</i>	Università di Palermo
<i>Marini Quinto</i>	Università di Genova
<i>Marino Lia</i>	Università di Palermo
<i>Melosi Laura</i>	Università di Macerata
<i>Monastra Rosa Maria</i>	Università di Catania
<i>Morace Aldo Maria</i>	Università di Sassari
<i>Nicolaci Giuseppe</i>	Università di Palermo
<i>Ossola Carlo</i>	Collège de France, Paris
<i>Palumbo Matteo</i>	Università di Napoli
<i>Perrone Domenica</i>	Università di Palermo
<i>Petrone Gianna</i>	Università di Palermo
<i>Picone Giusto</i>	Università di Palermo
<i>Riccardi Carla</i>	Università di Pavia
<i>Romano Elisa</i>	Università di Pavia
<i>Rotolo Vincenzo</i>	Università di Palermo
<i>Ruffino Giovanni</i>	Università di Palermo
<i>Ruta Anna Maria</i>	Storica dell'arte, Palermo
<i>Ruta Maria Caterina</i>	Università di Palermo
<i>Sabbatino Pasquale</i>	Università di Napoli
<i>Santangelo Giovanni Saverio</i>	Università di Palermo
<i>Sole Antonino</i>	Università di Palermo
<i>Surdich Luigi</i>	Università di Genova
<i>Tateo Francesco</i>	Università di Bari
<i>Zappulla Muscarà Sarah</i>	Università di Catania
<i>Zarcone Salvatore (†)</i>	Università di Palermo

Scritti di Michela Sacco Messineo

1969

Antonio Ranieri e la sua "Ginevra" tra romanticismo e verismo, «Filologia e letteratura», a. XV, fasc. III, n. 59.

1973

Il Manoscritto di un prigioniero di Carlo Bini, Palermo, presso l'Accademia nazionale di Scienze, Lettere ed Arti.

1975

La Ruota e la cultura siciliana pre-risorgimentale, in *La Ruota (1840-1842)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

Due documenti culturali di ispirazione ghibellina: la Storia della letteratura italiana di Luigi Settembrini e la Storia della belle lettere di Paolo Emiliani Giudici, «Esperienze letterarie», a. II, nn. 2-3.

1978

Giorgio Arcoleo critico, in AA.VV., *La presenza della Sicilia nella cultura degli ultimi duecento anni*, Palermo, Palumbo.

Paolo Valera e il romanzo scientifico, in AA.VV., *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, a c. di G. Santangelo, Palermo, Manfredi.

Un alunno della seconda scuola desanctisiana: Giorgio Arcoleo, I, in *De Sanctis e il realismo*, Napoli, Giannini.

1980

Ideologia e cultura nell'opera di Paolo Valera, Palermo, presso l'Accademia nazionale di Scienze, Lettere ed Arti.

Poesia e cultura nell'età barocca, in AA.VV., *Storia della Sicilia*, dir. R. Romeo, vol. IV, Palermo, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia.

1981

Gramsci e Ungaretti, in AA.VV., *Giuseppe Ungaretti*, a cura di M. Petrucciani ed altri, Urbino, Quattro Venti, voll. 2.

1982

Menippo ed Eleandro. Il riso in Luciano e Leopardi, in AA.VV., *Leopardi e il mondo antico*, a c. di U. Bosco, Firenze, Olschki.

Alcune considerazioni in margine ai Malavoglia: il ruolo della storia nel romanzo verghiano, in AA.VV., *I Malavoglia*, a c. di N. Mineo, I, Catania, Fondazione Verga, voll. 2.

1983

Appunti su Borgese romanziere, «Laboratorio. Scienze Lettere Arti», a. III, n. 4 fasc. 12.

1985

Itinerari critici e impianto teorico nell'opera del Borgese, in AA.VV., *G.A. Borgese, La figura e l'opera*, a c. di G. Santangelo, Palermo, Accademia nazionale di Scienze, Lettere e Arti.

Medioevo come metafora, nel teatro di Ortensio Scammacca, in AA.VV., *La memoria*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia.

1987

Ambiguità e contaminazioni nella teoria e nella prassi letteraria del Seicento: un dibattito in Sicilia sul verosimile e l'opera di Ortensio Scammacca, in AA.VV., *La marchesa uscì alle cinque. Materiali sul realismo e la verosimiglianza in letteratura*, «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 25.

1988

Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco, Roma, Bulzoni.

La poetica di Vann'Anto', in *Vann'Anto'*, Ragusa, Centro Studi "Feliciano Rossitto".

La critica militante di Cesareo, in AA.VV., *Giovanni Alfredo Cesareo*, a c. di G. Santangelo, Palermo, Palumbo.

1989

La risonanza del lamento nella tragedia barocca. Note sul teatro di Federico Della Valle e Carlo de' Dottori, in AA.VV., *Il dolore. Pratiche e segno*, «Quaderni del circolo semiologico siciliano», nn. 32-33.

I rifacimenti da Sofocle e da Euripide nel teatro dello Scammacca, in AA.VV., *Letteratura, lingua e società in Sicilia*, a c. di C. Musumarra, Palermo, Palumbo.

Letteratura come manifesto. Saggi su Bini, Ranieri, Valera, Verga, Palermo, Panopticon.

1990

L'alveare della memoria. Saggi su Borgese, Savarese, Vann'Anto', Piccolo, Palermo, Panopticon.

Aversa commediografo e la letteratura drammaturgica del Seicento siciliano, in AA.VV., *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, a c. di M. Sacco Messineo, Marina di Patti, Pungitopo.

Lettura de La torre, in AA.VV., *Lucio Piccolo*, a c. di N. Tedesco, Messina-Palermo, Pungitopo.

1991

L'antimanzonismo del primo Ottocento siciliano, in AA.VV., *Manzoni e la cultura siciliana*, I, Messina, Sicania, voll. 3.

La scena del mondo. Teatro e letteratura di Sicilia in età barocca, Palermo, Dharba.

1992

La forma cava. Saggi su Emiliani Giudici, Settembrini, Arcoleo, Rapisardi, De Sanctis, Cesareo, Borgese, Leopardi, Gramsci, Ungaretti, Anceschi, Palermo, Dharba.

«*Il fiume e gli argini*». *Natura ed esperienza nell'opera di Machiavelli*, Palermo, Palumbo.

1993

L'antieroe messer Nicia, in AA.VV., *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di G. Santangelo*, Palermo, Palumbo.

1994

Il teatro in dialetto dalle Origini al Settecento, in AA.VV., *La letteratura dialettale preunitaria*, a c. di P. Mazzamuto, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Il critico nel sistema della crisi. Anceschi interprete dei novissimi, in AA.VV., *Ritorno ai presocratici?*, a c. di G. Nicolaci, Milano, Jaca Book.

I Vicerè e il vuoto barocco della storia, in AA.VV., *Gli inganni del romanzo, I vicerè tra storia e finzione letteraria*, a c. di A. Di Grado, Catania, Fondazione Verga.

1995

I Primordi del Teatro Gesuitico in Sicilia e la sua evoluzione, in AA.VV., *I Gesuiti e i Primordi del Teatro Barocco in Europa*, a c. di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo editrice.

La poesia colloquiale di Nino Orsini, in AA.VV., *Nino Orsini voce poetica siciliana*, Palermo, Cielozero.

1997

L'altra «giustizia», nei «Beati Paoli» del Natoli e in alcuni esempi di narrativa ottonevicesca, in AA.VV., *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani, tra 800 e 900. Da Verga a Sciascia*, a c. di A. Zappulla, Catania, La Cantinella.

Savarese novelliere dagli esordi alla Ronda, «Labor», n. 4.

1998

Merlin Cocai in Sicilia, in AA.VV., *Folengo in Sicilia*, a c. di L. Perini, «Quaderni folenghiani», n. 2.

La funzione del dialogo ne L'arte della guerra, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, a c. di C. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi, Roma, Salerno Editrice.

Furori e malinconie di un prete di provincia nel romanzo Il parroco scrive lettere d'amore, in AA.VV., *Pietro Mazzamuto narratore*, Palermo, Thule.

1999

Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie. Raccolta di saggi su autori vari (Machiavelli, Tasso, Carducci, Folengo, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi), Palermo, La Zisa.

Il pellegrinaggio alla Mecca di Paolo Giudici fra essai e reportage, in AA.VV., *E il buio albeggia da Oriente*, a c. di A. Pellitteri, Palermo, Luxograf.

Un fantoccio scappato dalla storia: capitan Sciaralla de I vecchi e i giovani di Pirandello, «Quaderni d'italianistica», 1994-1998, a c. di N. Tedesco, Palermo, Flaccovio.

2000

Paolo Giudici romanziere tra ripresa di modelli veristici e approdo lirico, in AA.VV., *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di N. Tedesco, Roma, Editalia.

Gli anni vociani di Savarese, in AA.VV., *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, II, a c. di V. Masiello, Roma, Salerno Editrice, tomi 3.

Un luogo e un'anima. L'Isola del Gattopardo, in AA.VV., *Il Castello, il Convento, il Palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, a c. di M. Cantelmo, Torino, Olschki.

La prosa di Savarese tra frammentismo e tensione costruttiva, in AA.VV., *Storia della Sicilia. Pensiero e cultura letteraria dell'Ottocento e del Novecento*, a c. di N. Tedesco, Roma, Editalia.

Poesia come fabula, in AA.VV., *Per Ignazio Buttitta nel centesimo anniversario della nascita*, a c. di G. Ruffino, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo.

2001

La Governante di Brancati, in AA.VV., *Per un bilancio di fine secolo. Catania nel Novecento*, a c. di F. Dollo, Catania, Società di Storia patria della Sicilia orientale.

Un profilo di Cosmo Crifò, «Labor», n. 3.

Proteo a teatro, in AA.VV., *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Roma, Salerno Editrice.

2002

Ride la Gazza. Appunti su Quasimodo, in AA.VV., «L'Acquaviva» nel mondo poetico di Salvatore Quasimodo, a c. di L. Russo, Caltanissetta, Terzo Millennio.

La forma del saggio critico. Modalità e parabola nel 900, «Siculorum Gymnasium», a. LV nn. 1-2, gennaio-dicembre.

Seneca e la scena barocca. Aristodemo di Carlo De' Dottori, in AA.VV., *L'officina del teatro europeo*, I, a c. di A. Grilli e A. Simon, Pisa, Edizioni Plus, voll. 2.

2003

Uno spazio letterario. Quadra Terra di mori di Paolo Giudici, in AA.VV., *La polvere e la memoria. Due scrittori siciliani: Paolo Giudici e Paolo Emiliani Giudici*, a c. di M. Sacco Messineo, Palermo, Luxograf.

L'Ulisse di Savinio, in AA.VV., *Odysseus. Le rotte di Ulisse*, a c. di G. Bonagiuso, Mazara Del Vallo, Damiano Buffa.

Penelope a teatro, in AA.VV., *Ladre di Linguaggi*, a c. di E. Chiavetta, Palermo, Facoltà di lettere e filosofia.

I finali dei drammi metastasiani, in AA.VV., *I finali. Letteratura e teatro*, a c. di B. Alfonzetti, Roma, Bulzoni.

Le maschere del mito. Capitan Ulisse di Savinio, in AA.VV., *Ulisse nel Tempo: la metafora infinita*, a c. di S. Nicosia, Venezia, Marsilio.

La poesia di un cantore dell'inappartenenza, "Azul" di Luigi Fontanella, in «Gradiva», nn. 23-24.

Francesco Paolo Di Blasi, *Scritti*, a cura di Michela Sacco Messineo, postfazione di Matteo Di Gesù, Palermo, Kalòs.

2004

Un romanzo del suburbio: I misteri di Palermo, in AA.VV., *Narrativa minore del secondo ottocento in Sicilia*, a c. di G. Rando, Messina, Edas.

All'ombra di Talia. I Ragguagli di un moderno menante: Traiano Boccalini, in AA.VV., *Le forme del narrare*, a c. di S. Costa, M. Dondero, L. Melosi, Firenze, Polistampa.

2005

La forma del saggio critico, in AA.VV., *Le parole dei giorni, Scritti per Nino Buttitta*, a c. di C. Ruta, Palermo, Sellerio.

2006

Paolo Valera, *Un pennaiuolo al servizio della folla*, in Paolo Valera, *L'assassinio Notarbartolo o le gesta della mafia*, a c. di M. Sacco Messineo, con prefazione di M. Di Gesù, Lecce, Manni.

La Sicilia non è un'isola, in AA.VV., *La letteratura del mare*, Roma, Salerno.

Sotto il segno della montagna: Gente dell'Aspromonte, in AA.VV., *Corrado Alvaro e La letteratura tra le due guerre*, a c. di A. Giannanti, A.M. Morace, Cosenza, Luigi Pellegrini editore.

Il cavaliere nello specchio della modernità, in AA.VV., *A la croisée des chemins. Studi per Anna Maria Rubino*, Fasano, Schena editore.

2007

Premessa, a AA.VV., *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di M. Sacco Messineo, Palermo, due punti.

Introduzione, in AA.VV., *Il romanzo e la storia. Percorsi critici*, a cura di M. Sacco Messineo, Palermo, due punti.

L'incontro e il caso di Romano Luperini, «Annali di Italianistica», Roma, Laterza.

2008

Il teatro dei gesuiti in Sicilia, in AA.VV., *Padre Stefano Tuccio S. J. Un gesuita tra la Sicilia e Roma nell'epoca della Controriforma*, a c. di M. Saulini, Monforte Sangiorgio, Noialtri.

Scenari urbani: la Catania settecentesca di Silvana La Spina, in AA.VV., *Studi in onore di Nicolò Mineo*, «Syculorum Gymnasium», a. LVIII, 205-2008.

Mattia Pascal: cominciare dalla fine, in AA.VV., *Studi sulla letteratura italiana della modernità per Angelo R. Pupino*, II, Napoli, Liguori, voll. 3.

2009

La carta geografica rovesciata, in AA.VV., *Letteratura, identità, nazione*, a c. di M. Di Gesù, Palermo, due punti.

Giorgio Santangelo, la sua formazione culturale, «Logoi», a c. di F. Fiordaliso, Annali, V.

2010

I siciliani al banchetto della nazione. Verga e la rivoluzione, I, in AA.VV., *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, «Annali della Fondazione Verga», voll. 3.

L'aurea lontananza. Itinerari e forme del narrare in Nino Savarese, Palermo, due punti.

2011

Introduzione, insieme con F. Di Legami, in AA.VV., *L'officina della novella*, a c. di F. Di Legami, *InVerbis*, a. I, n. 2.

Drammaturghi e poeti nella Palermo felicissima, I, in AA.VV., *Cultura della guerra ed arti della pace. Il terzo duca d'Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*, a c. di E. Sanchez Garcia e C. Ruta, Napoli, Tullio Pironti editore, voll. 2.

2013

Un rifacimento euripideo: il Crisanto di Ortensio. Scammacca, in O. Scammacca, *Il Crisanto. Tragedia morale*, a c. di I. Castiglia, Pisa, ETS.

Introduzione, insieme con D. Bellini, in *Il disinganno dei principi in Demetrio Moscovita. Azione tragica di Pietro Mancuso*, a c. di D. Bellini, Pisa, ETS.

Il teatro di scuola in Sicilia, in O. Scammacca, *La Rosalia. Tragedia sacra*, a c. e con intr. di D. Bellini, Pisa, ETS.

Il sacro, il mito, la storia. Esempi dal teatro gesuitico, in AA.VV., *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a c. di R. Giulio, Napoli, Liguori.

L'Italia nel «succhio della sua Primavera». Marzo 1821, in AA.VV., *Una D'Arme, di lingua, d'altare, di memorie, di sangue e di cor*, a c. di M. Di Gesù, Palermo, due punti.

Arti visive e fantasmagorie letterarie nei racconti di Capuana, in AA.VV., *Iconografie letterarie*, *InVerbis*, a. III, n. 2.

2014

Premessa, in AA.VV., *Percorsi del tragico*, a c. di M. Sacco Messineo, *InVerbis*, a. IV, n. 2.

Omaggio a Salvatore Di Marco, in *Salvatore Di Marco, letterato e poeta di frontiera*, a c. di A. Ambrosini, Palermo, Cielo D'Alcamo.

2015

Letteratura di Parnaso fra Ragguagli e Rivolte, in AA.VV., *Traiano Boccalini tra satira e politica*, a c. di L. Melosi, P. Procaccioli, Torino, Olschki.

Maestri e amici: Pietro Mazzamuto, in AA.VV., *Non di tesori eredità. Studi di Letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, a c. di R. Giulio, Napoli, Guida editori.

In forma di appunti. Viaggio e poesia, in AA.VV., *Settimana di Studi danteschi. Incontri annuali a Palermo. Antologia di interventi*, a c. di G. Lo Manto e M. Sacco Messineo, Torino, Loescher.

Lo sguardo di un milanese sulla Sicilia mafiosa: Paolo Valera, in *Il mezzogiorno italiano: riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, I, Roma, Cesati, voll. 2.

Temi filosofici e funzioni letterarie nel dialogo leopardiano fra Plotino e Porfirio, in AA.VV., *Studi in onore di Pasquale Guaragnella*, in corso di stampa.

Imburrare la fantasia: il sogno del cibo nella scrittura in versi del Seicento siciliano, in AA.VV., *Homo magnare creatus*, in corso di stampa.

Il testo e il contesto. Saggio introduttivo in L. Capuana, *Studi di Letteratura contemporanea*, edizione critica a c. di M. Sacco Messineo e D. Bellini nell'ambito della edizione nazionale delle opere degli scrittori siciliani, in corso di stampa presso la Salerno Editrice.

Nelle parole del Vicerè. De Roberto e la rappresentazione del trasformismo

Giancarlo Alfano

1. *Italia trasformista*

Nel capitolo IX della Parte seconda di *I Vicerè* (1894), Consalvo, ultimo rampollo maschio della famiglia dei Francalanza, decide di presentarsi alle elezioni politiche del 1882. Si tratta di un capitolo complesso, in cui è narrata la preparazione della candidatura, il discorso di presentazione agli elettori della circoscrizione siciliana e infine l'annuncio della vittoria e l'incontro di Consalvo con la zia, Donna Ferdinanda, cui spiega che quanto è appena accaduto non costituisce il tradimento del loro passato aristocratico, ma è, al contrario, la forma attuale del plurisecolare controllo del governo che gli Uzeda, in quanto famiglia di "Vicerè", hanno sempre esercitato: «Non, la nostra razza non è degenerata: è sempre la stessa», sono le ultime parole del discorso di Consalvo alla zia; e sono le parole con cui si chiude il romanzo¹.

Immessosi sulla strada verghiana di una rivisitazione problematica e polemica del processo risorgimentale, lo scrittore arrivava – com'era peraltro già nel progetto di Giovanni Verga – a lambire gli anni della stretta contemporaneità, confermando una tendenza del romanzo italiano a presentarsi come storiografia del presente. La cosa è ancora più importante per un autore come Federico De Roberto, che conosceva bene le logiche del giornalismo, avendole praticate già ventenne, durante i primi anni della sua formazione. Il suo esordio si colloca infatti negli agitati anni in cui, ottenuta la vittoria della Sinistra, Agostino Depretis (il cui primo governo corre dal 1876 al 1882) operò un allargamento delle alleanze, che lo condusse a concordare, sia pure con cautela, con la Destra riguardo ad alcuni punti dell'azione politica. Il successivo governo, che coprì gli anni 1882-1887, sarebbe stato identificato col termine "trasformismo", secondo una formula inventata dallo stesso Depretis. La fortuna della parola, come ha spiegato Antonio Sabatucci, si deve infatti allo statista, che in un discorso tenuto a Stradella l'8 ottobre 1882, giustificò gli accordi elettorali dicendo che «se qualcheduno vuole entrare nelle nostre file, se vuole accettare il mio modesto programma, se vuole *trasformarsi* e diventare progressista, come posso io respingerlo?»².

Si trattava di una tendenza profonda della vita politica italiana, come spiegò già Antonio Gramsci:

Si può dire che tutta la vita statale italiana dal 1848 in poi è caratterizzata dal trasformismo, cioè dall'elaborazione di una sempre più larga classe dirigente nei quadri fissati dai moderati dopo il 1848 e la caduta delle utopie neoguelfe e federalistiche, con l'assorbimento graduale, ma continuo e

¹ F. De Roberto, *I Vicerè*, in Id. C.A. Madrignani (a cura di), *Romanzi novelle e saggi*, Mondadori, Milano 1984, p. 1103. D'ora in poi i riscontri direttamente a testo, con il riferimento alla pagina subito dopo la sigla "V".

² G. Sabatucci, *Il trasformismo*, in *Enciclopedia italiana, Appendice VII*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 2007: edizione on-line.

«Non si può stare alla finestra». Renato Serra e la guerra

Andrea Battistini

Elina Sacco Messineo ha sempre cercato nei suoi studi di cogliere «un legame diretto tra attività letteraria e impegno pratico», con l'intento di promuovere la letteratura «a scandaglio della realtà contemporanea», intendendola «come materia di valutazione oltre che di conoscenza»¹. Pare quindi non del tutto inopportuno dedicare proprio a lei questa «confabulazione», centrata su un intellettuale che, pur avendo ricusato un impegno socio-politico, non ha mai voluto scindere la letteratura dalla vita, facendone uno «strumento di intervento»² e chiamandola in causa anche nel momento supremo in cui ha dovuto decidere del proprio destino e fare la sua scelta personale nei giorni in cui l'Italia si accingeva a partecipare alla prima guerra mondiale.

Fin dallo scoppio del conflitto, avvenuto nel giugno 1914, la nazione si divise tra interventisti e neutralisti, tra chi riteneva opportuno schierarsi per l'uno o per l'altro fronte che già si combattevano e chi credeva fosse meglio mantenersi fuori dal conflitto. Quasi sempre la decisione per l'una o per l'altra scelta nasceva da ragioni politiche, da interessi in senso lato utilitaristici ed eteronomi. Un'eccezione pressoché unica è costituita dall'*Esame di coscienza di un letterato*, uno scritto riflessivo che Renato Serra ha concepito mosso dall'esigenza di chiarire a se stesso che cosa fare concretamente a livello individuale, nell'intimo della propria coscienza, di fronte alla guerra che era già scoppiata in Europa e di cui si sapeva che ormai avrebbe coinvolto anche l'Italia. Apparentemente il testo sembra essere il frutto di una meditazione di pochi giorni, essendo datato «Cesena, 20-25 marzo 1915». In realtà esso ha alle spalle una lunga gestazione. Serra ricorda che i suoi pensieri «erano tanti, penetrati così dentro, un'abitudine, un'ombra oramai naturale e stabilita sopra tutte le altre cose di passaggio»³. Precisa anche che sono otto mesi che sta guardando dentro se stesso (E, p. 525), cioè dall'agosto 1914, ossia fin dalle prime settimane di guerra.

1. *Un «gorgo che si consuma in se stesso»*

Nel titolo attribuito alla sua riflessione è importante la precisazione secondo cui l'esame di coscienza appartiene a un «letterato», a significare che la parola assurge per Serra a strumento di conoscenza di sé. Egli scrive per decidere del proprio destino e al tempo stesso si interroga sul rapporto che si instaura tra la guerra e un intellettuale. Fin dal prin-

¹ M. Sacco Messineo, *Il mito dell'impegno*, in *Letteratura come manifesto*, Edizioni Panopticon, Palermo 1989, pp. I-IX, p. I.

² *Ivi*, p. non num.

³ R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in M. Isnenghi (a cura di), *Scritti letterari morali e politici*, Einaudi, Torino 1974, p. 539. Per la frequenza delle citazioni, d'ora in poi le pagine da cui provengono saranno indicate direttamente nel testo, precedute dalla sigla E.

L'Ozio e la Fatica. Sui versi amintei in Bruno

Alberto Beniscelli

Pochi anni trascorsero dalla data di pubblicazione della stampa, 1580, dell'*Aminta* al momento in cui Giordano Bruno, licenziando per i tipi di John Charlewood la *princeps* londinese dello *Spaccio della bestia trionfante*, 1584, vi iscrisse i già celebri versi delle due lasse iniziali del coro del primo atto; secondo una lezione difficile da individuare, oscillante com'è tra varianti non integralmente riconducibili alle edizioni in corso, tanto da consentire l'ipotesi d'un appoggio alla tradizione manoscritta¹. Pochi anni, ma decisivi. Nel corso dei quali la "fortuna" del capolavoro tassiano prese campo, facendosi inarrestabile. L'ambito privilegiato entro cui si era propagata a breve giro di tempo l'eco dell'invenzione pastorale di Tasso restò saldamente cortigiano ed accademico, come si sa. La prospettiva offerta dallo scrittore cinquecentesco è riassumibile in primo luogo nella formula della «discussione» sulla natura d'amore – e specificamente dell'«amore umano», secondo la definizione che nel suo trattatello Flaminio Nobili aveva offerto al consumo delle dame e dei letterati di corte. Vi si fronteggiano più punti di vista, che agiscono anche, agevolandola, sulla dimensione rappresentativa di un teatro di parola che si struttura per «racconti», montati in modo tale che il loro incastro consenta ai lettori-spettatori di «vedere» ciò che accade sulla scena attraverso le testimonianze ed i pareri dei vari personaggi. Ai pastori il compito di sostenere le tesi proprie della edonistica morale di natura, del «s'ei piace ei lice». Nel monologo in cui si assumono gli stilemi amorosi di fattura petrarchesca e, attraverso il riuso del modello del *Sacrificio* del Beccari, III, 7, si parodizzano in chiave misogina, il satiro esibisce la radicale "giustificazione" della violenza sulla donna nel nome della corrente mercificazione del sentimento amoroso. E poi. Aminta, o le ossessioni del *furor amoris*. Silvia, o le ragioni dell'anti-eros, destinate a soccombere per forza di *pietà*. Dafne, o l'esperienza dei sensi. Tirsi, o il disinganno. Infine il grande movimento tra il quarto e il quinto atto, basato sulla catena «sofoclea» degli annunci, con l'innalzamento della *fabula* verso il tragico e il controcanto dell'ultimo coro, in riduzione scettica e antiprovidenziale, ancora una volta intonato dai pastori: «[...] e siano i condimenti / non sì gravi tormenti, / ma soavi disdegni / e soavi ripulse»². All'ampio spettro tematico offerto da Tasso – e ai suoi

¹ Da un confronto tra il testo delle due strofe iniziali del primo coro dell'*Aminta* riprese da Bruno nella stampa 1584 dello *Spaccio* (si veda l'edizione anastatica del dialogo, dall'esemplare viennese, 1584, a cura di Rita Sturlese, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli 1994) e le prime edizioni dell'*Aminta* (Draconi, 1580, Aldina 1, 1581, Baldini, 1581, Aldina 2, 1581, Osanna 1581: cfr. P. Trovato, *Per una nuova edizione dell'«Aminta»*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, in G. Venturi (a cura di), Olschki, Firenze 1999, 3 voll., III, pp. 1011-1012) risulta la non perfetta coincidenza del testo bruniano con una specifica lezione; altrettanto si può dire a proposito dell'edizione aldina *Delle Rime et Prose del s. Torquato Tasso*, presso Aldo, Venezia 1583.

² T. Tasso, *Aminta*, V, scena ultima (per il botta e risposta tra Elpino e i pastori, nella zona conclusiva del testo, rinvio ad alcune mie osservazioni, *I pericoli della pastorale: natura, istituzioni, utopia*, in *La tradizione della favola pastorale in Italia, Modelli e percorsi*, in A. Beniscelli, M. Chiarla, S. Morando (a cura di), ArchetipoLibri, Bologna 2013, pp. 385-450: p. 386). Un esame delle singole funzioni dei personaggi amintei in relazione al tema della natura d'amore è condotto da S.

«Giustizia mosse il mio alto fattore»

Corrado Bologna

Per Elina e Francesco,
uniti dall'Amore di Giustizia.

1. La Porta dell'Inferno

L'Inferno si spalanca, e immediatamente si rinserra dietro a Dante e a noi che lo seguiamo, sul sigillo dell'«eterno Dolore»: l'essenziale è che la sua natura si manifesta non tanto come punizione o vendetta divina, quanto come eterna Giustizia.

La porta oltre la quale cessa «ogni speranza» parla con voce umana (anche se «per voce morta, cioè con scriptura», come precisa Guglielmo Maramauro negli anni 1369-73)¹ attraverso la celebre iscrizione, che i primi illustratori immaginano in caratteri capitali², simile a quelle degli archi di Roma antica a cui si affidava la illustrazione e la memoria delle gesta del *triumphator*³:

«Per me si va nella città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterna duro.
Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate».
(*Inf.*, III 1-9)⁴

L'iscrizione che campeggia sulla porta dell'Inferno davvero *parla*, performativamente. La porta è il primo Personaggio che interviene con la sua voce nel poema, dopo Dante e Virgilio (le parole di Beatrice in *Inf.*, II 58-74, su cui tornerò, sono riferite da quest'ultimo). I commentatori antichi non hanno dubbi su questa natura di Personaggio. Pietro di

¹ I commenti danteschi si leggono ormai nell'eccellente *The Dartmouth Dante Project* (<https://dante.dartmouth.edu>), oltre che nella Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi in via di pubblicazione presso la Salerno editrice di Roma. Per comodità del lettore trarrò tutte le citazioni dei commentatori antichi dal sito elettronico.

² Ancora utilissimo il materiale raccolto e studiato da P. Brieger, M. Meiss, C.S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, 2 voll., I Text, II Plates («Bollingen Series», LXXXI), Princeton 1969.

³ L'accostamento con gli archi di Roma antica, di alto valore iconico e coerente con l'imponenza ideologica e figurale del vero e proprio passo di avvio del viaggio infernale, è stato proposto da R. Hollander, *Allegory in Dante's «Commedia»*, Princeton 1969, p. 300.

⁴ Uso l'edizione della *Commedia* commentata da A.M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano 1991, I, *Inferno*, pp. 77-79 (che ha la lezione «eterna duro», argomentatamente alternativa all'«eterno» dell'edizione Petrocchi).

Lo sguardo del centauro. Primo Levi scrittore-cacciatore

Ambra Carta

Non spaventarti se il lavoro è molto:
C'è bisogno di te che sei meno stanco.
Poiché hai sensi fini, senti
Come sotto i tuoi piedi suona cavo.
Rimedita i nostri errori:
C'è stato pure chi, fra noi,
S'è messo in cerca alla cieca [...]
Aiuta, insicuro. Tenta, benché insicuro,
Perché insicuro. Vedi
Se puoi reprimere il ribrezzo e la noia
Dei nostri dubbi e delle nostre certezze.
Mai siamo stati così ricchi, eppure
Viviamo in mezzo a mostri imbalsamati,
Ad altri mostri oscenamente vivi.
Non sgomentarti delle macerie
Né del lezzo delle discariche: noi
Ne abbiamo sgomberate a mani nude
Negli anni in cui avevamo i tuoi anni.
Reggi la corsa, del tuo meglio. Abbiamo
Pettinato la chioma alle comete,
Decifrato i segreti della genesi,
Calpestato la sabbia della luna,
Costruito Auschwitz e distrutto Hiroshima.
Vedi: non siamo rimasti inerti.
Sobbarcati, perplesso;
Non chiamarci maestri.

24 giugno 1986¹

È il 1939 e Primo Levi ha vent'anni. Da pochi mesi sono state proclamate le leggi razziali e fuori delle mura dell'Istituto di Chimica cala il buio della notte. Levi è ancora un giovane studente che nel Laboratorio dell'Istituto apprende a conoscere la materia, la osserva e la assedia per strapparle il mistero dell'Origine. Non è stato ancora catturato dai tedeschi né portato al campo di Buna Monowitz ma sente già che sta per diventare un isolato, un emarginato. I compagni del laboratorio mostrano diffidenza e sospetto; le leggi razziali del 1938 hanno già cominciato a selezionare, a discriminare tra i vivi e i destinati alle camere a gas. Quando Levi racconta questi fatti, è il 1975 e trentasei anni sono passati

¹ P. Levi, *Delega*, in *Altre poesie. Settembre 1982 - Gennaio 1987*, Opere 3, a cura di M. Belpoliti, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2009. Per le Note al testo si rimanda alle pp. XXV-XXXV dello stesso volume.

Tirol, Sudtirolo, Alto Adige (Da Borgese a Lilli Gruber)

Arnaldo Di Benedetto

1. La trafila di nomi geografici presente nel titolo riepiloga sommariamente una fase della storia novecentesca del territorio corrispondente, all'incirca, all'attuale provincia di Bolzano. *Südtirol* indicava un tempo il Tirolo italiano o *Welschtirol*, all'incirca corrispondente all'attuale Trentino; il Tirolo tedesco posto a sud delle Alpi; e il Tirolo ladino (compresi alcuni territori oggi in provincia di Belluno, inclusa Cortina d'Ampezzo). In una pagina pubblicitaria del 1909 del settimanale berlinese «Die Woche», località trentine e del Tirolo tedesco quali Arco, Brixen (Bressanone), Levico, Mendelpass (Passo della Mendola), Meran (Merano) sono collocate in *Südtirol*. Ma: *Südtirol von Italienern besetzt*, era il titolo dell'articolo del 9 novembre 1918 – due giorni prima la fine della guerra – del «Tiroler Volksblatt» di Bolzano, che in prima pagina annunciò l'arrivo delle prime truppe italiane a Bozen, Meran, Brixen, Toblach (Bolzano, Merano, Bressanone, Dobbiaco): l'esclusione di località del Trentino sembra preludere alla restrizione semantica del termine *Südtirol*, che designerà più tardi la sola provincia di Bolzano.

Dopo l'annessione all'Italia, decisa dall'Intesa nel 1919 e formalizzata in Italia nel 1920, il nome del territorio fu mutato in *Alto Adige*, su indicazione del trentino, già fanatico irredentista e poi non meno fanatico fascista, Ettore Tolomei (1865-1952), definito nel 1932 da Gaetano Salvemini «il boia del Tirolo». Tolomei usava il nome *Alto Adige* già dal 1906 (dopo una precedente preferenza per *Alto Trentino*); e a lui si dovette anche la successiva italianizzazione (con esiti talvolta involontariamente comici) di buona parte della toponomastica di quella che dal 1927 è la provincia di Bolzano. La regione entro cui fu collocato l'Alto Adige fu chiamata allora Venezia Tridentina, con Trento capoluogo di regione (dopo essere stata per alcuni anni anche l'unico capoluogo di provincia della regione).SCOPO dell'ordinamento regionale era quello di assicurare, in quel contesto amministrativo, la maggioranza agli italofoeni.

Alto Adige, si sa, è dizione risalente all'età napoleonica, quando una parte del Tirolo fu annessa al Regno d'Italia – analogamente a quanto era già accaduto alcuni anni prima alla svizzera Valtellina, annessa alla Repubblica Cisalpina. Il «Dipartimento dell'Alto Adige» comprendeva allora il Tirolo italiano, cioè il Trentino, e la parte meridionale dell'attuale Südtirol, inclusa Bolzano. Durante il fascismo non solo fu vietato l'uso della lingua tedesca e del dialetto locale nella provincia di Bolzano, ma si tentò di cancellare ogni ricordo della parola *Tirolo*, se riferita a quel territorio. No anche ai costumi e persino ai grembiuli blu da lavoro, allora molto usati da contadini e artigiani.

Il nome *Südtirol* smise di designare il Trentino, e indicò, negli anni Trenta del Novecento, il Tirolo tedesco a sud delle Alpi e quello ladino. Ma il nome non aveva valore ufficiale. Era anzi proibito. Come scrive Claus Gatterer:

Essere tirolesi significava per prima cosa essere padroni in casa propria, padroni del proprio co-

«Una storia italiana».

Il ventennio berlusconiano nel romanzo postmoderno¹

Matteo Di Gesù

Il primo capitolo del saggio di Alberto Casadei *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*², didascalicamente intitolato «Coordinate del romanzo italiano dagli anni Ottanta a oggi», contiene a sua volta un paragrafo dal più allusivo titolo «1994». Un lettore interessato alle vicende della narrativa italiana odierna, ma anche alla ricostruzione della storia nazionale degli ultimi decenni, sarebbe di sicuro indotto a ritenere che quel 1994 rimandi a un evento simbolicamente epocale: la vittoria alle elezioni politiche del movimento “Forza Italia” e della coalizione di governo guidata da Silvio Berlusconi, l'imprenditore televisivo e presidente della squadra di calcio del Milan che, pochi mesi prima, aveva annunciato con un messaggio televisivo, trasmesso in diretta simultanea dalle sue reti, la sua «discesa in campo» in politica per scongiurare la prevista vittoria delle Sinistre. Questo lettore sarebbe probabilmente consapevole che quella data segna simbolicamente l'avvento di un ventennio che, avendo avuto quale indiscusso protagonista della scena pubblica italiana, nel bene e nel male, per l'appunto Berlusconi, è ormai passato alla storia nazionale con l'appellativo di 'berlusconiano'; ma saprebbe altresì, il lettore, che quel 1994 suggella un biennio segnato da una delle più gravi crisi dello stato e della società italiana dalla nascita della Repubblica (Tangentopoli e il tracollo dei partiti di governo; lo scioglimento del PCI; le stragi di mafia del 1992 e del 1993; la presunta trattativa tra apparati dello stato, mafia, e non meglio definiti poteri occulti) e inaugura l'avvento della cosiddetta Seconda Repubblica. E pertanto, il nostro lettore, avrebbe ragione di credere che qualsiasi riflessione critica sul romanzo italiano degli ultimi venti anni, non possa non tenere conto del “fattore B.”, inteso naturalmente anche come grande allegoria delle trasformazioni dell'Italia del tempo presente.

Sorprendentemente, il paragrafo del saggio di Casadei non allude affatto a Berlusconi, anzi non lo nomina neppure: l'unica occorrenza del lemma 'Berlusconi', nel libro, è in una nota di pagina 80, a proposito del romanzo di Franco Cordelli *Il duca di Mantova*³, uno dei più interessanti tentativi di raccontare il potere berlusconiano per via narrativa. Rimanda piuttosto a un anno «che può essere considerato simbolico nell'evoluzione delle tendenze 'editorial-narrative' iniziate negli anni Ottanta: infatti viene raggiunta una sorta di culmine di una delle tendenze sopra individuate, quella del postmodernismo intellettualistico, e nel contempo si profilano nuovi sviluppi sul versante della libertà espressiva apparentemente antiretorica, che troveranno una diversa declinazione negli anni successivi»⁴. Il riferimento specifico è a due *best seller* pubblicati in quell'anno: *Va dove ti porta il cuore* di Susanna

¹ «Una storia italiana» era il titolo di un opuscolo illustrato che Silvio Berlusconi spedì pressoché a tutti gli italiani alla vigilia della campagna elettorale del 2001: si trattava di un racconto biografico per immagini che celebrava i suoi successi di imprenditore e di presidente del consiglio.

² A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna 2007.

³ Cfr. F. Cordelli, *Il duca di Mantova*, Rizzoli, Milano 2004.

⁴ *Ivi*, p. 63.

L'immobilità tragica della coscienza, ultima frontiera del 'curiosissimo', ne *L'adultera generosa* di Girolamo Brusoni

Maria Di Giovanna

La ricerca di una nuova dimensione tragica, nella novella *L'adultera generosa*, viene condotta dal Brusoni con risultati fruttuosi, nonostante una poetica che, mirando allo *stupor*, potenzialmente potrebbe coltivare germi sottilmente letali per le misure e le atmosfere di quelle tipologie letterarie richiedenti per statuto un esito atroce e luttuoso. Tuttavia è proprio lo sfruttamento virtuosistico del 'curiosissimo' (che è l'orientamento programmatico consapevolmente esibito già nel modificato titolo della definitiva e accresciuta edizione della raccolta novellistica brusoniana¹, *Le curiosissime novelle amorose*)² a ricavare suggestioni tragiche dalla costruzione – nella parte centrale, e più estesa, del testo – di un inedito mortifero spazio, individuato nella coscienza di Fioristella, l'adultera protagonista. Nell'interiorità dell'infelice donna, ormai in un'inerte attesa che la sentenza inflessibile del marito tradito (Serpodoro) la colpisca, la catastrofe è vissuta e con precisione contestualizzata – come poi analiticamente vedremo – nelle circostanze e nel tempo, prima ancora che avvenga; ha già prodotto insomma una crudele devastazione, una immobile visione di morte, ha ormai annientato ogni residua resistenza, tanto che ella, protesa verso un accettato sacrificio di sé, non vuol vedere e rifiuta, infatti, le concrete e ancora possibili vie di fuga offerte da un parente amorevole.

In tale porzione del testo è dunque inserito l'effetto-sorpresa da offrire al lettore, e cioè

¹ *Le curiosissime novelle amorose del Cav. Brusoni. Libri quattro. Con nuova aggiunta*, In Venetia, Appresso Stefano Curti, MDCLXIII. Precedentemente la raccolta era comparsa nel 1655, con titolo più breve (*Delle novelle amorose. Libri quattro*, Venetia, Appresso Andrea Giuliani) e priva delle due novelle che nell'edizione del 1663 costituiscono la «nuova aggiunta».

² Il segnale lanciato, mediante il termine «curiosissime» nella definitiva edizione, intensifica un tratto che doveva certo essere percepito dall'autore come qualità apprezzata dal gusto dominante nel pubblico; e certo non errava, se ad esso era indirizzato nel 1626 anche un somigliante avviso («*avvenimenti curiosi*») contenuto nel titolo della importante traduzione che impose le *Novelas ejemplares* di Cervantes quale modello prestigioso per quel versante della narrativa: *Il novelliere castigliano di Michiel di Cervantes Saavedra nel quale, mescolandosi lo stile grave co'l facetto, si narrano avvenimenti curiosi, casi strani, e successi degni di ammirazione: e si dà ad ogni sorte di persona occasione di apprendere e precetti Politici, e documenti Morali, e concetti scientifici, e fruttuosi. Tradotto dalla lingua spagnola nell'Italiana dal Sig. Guglielmo Alessandro de Novilieri Claveli* (In Venetia, presso il Barezzi); titolo peraltro che, oltre a offrire un denso giudizio critico sull'operazione cerventina, è un indicatore delle connotazioni particolari che il sorprendente assume nel Seicento nel campo della novella («*curiosi*», «*strani*» «*degni di ammirazione*»), del gradimento esibito di una ibridazione a livello stilistico («*mescolandosi lo stile grave co'l facetto*»), pur nell'ambito di quella tipologia del racconto breve, e anche della percezione del fronte ampio e articolato dei fruitori interessati in quell'epoca a quel genere («*ad ogni sorte di persona*»); e vi è anche l'attribuzione al genere novellistico degli ambiziosi compiti, sul piano dell'accrescimento conoscitivo e delle sollecitazioni intellettuali e morali («*apprendere e precetti Politici, e documenti Morali, e concetti scientifici*»), che più frequentemente si proponevano al romanzo. Quando al traduttore, il suo nome risulta «italianizzato», poiché si tratta infatti del «francese Guillaume-Alexandre Clavel "sieur de Novilliers"» che «tradusse su commissione di Barezzo Barezzi», come ricorda Salomè Vuelta Garcia (*La narrativa spagnola e l'accademia degli Incogniti*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Casa editrice Emil di Odoya, Bologna 2011, pp. 277-313, alla p. 278) in un saggio utilissimo per l'accurata documentazione fornita sulla circolazione e sulla traduzione di testi spagnoli nella città lagunare.

Un favoloso narrare. *L'esequie della luna* di Lucio Piccolo

Flora Di Legami

Intensità metaforica, divagazioni liriche e fantastiche, qualità ammaliante della scrittura, sono alcuni degli elementi che connotano la prosa delle *Esequie della luna*¹ di Lucio Piccolo. A catturare l'attenzione del lettore coopera una fabulazione incantata, ove circolano temi e miti poetici, il cui riconoscimento letterario era stato promosso da Montale². Il racconto ruota su una raffinata mistione di codici e sembra destinato ad un pubblico particolare di lettori, non ai seguaci di narrazioni realistiche, ma ai «fedeli» di un «favoloso parlare», che, sul metro dell'archetipo dantesco della *Vita nova*, è intriso di sogni e visioni, ma è declinato modernamente come gioco letterario, con cui celare e svelare una personale visione della scrittura. Una filigrana di preziosi modelli, da Dante a Petrarca, da Ariosto a Leopardi, sottende la tessitura stilistica di questa favola poetica.

Sul filo di una memoria letteraria sapientemente rimodulata, l'autore costruisce una rete formale complessa e lieve, distribuisce la materia trattata su almeno tre livelli di scrittura, narrativo, teatrale, pittorico. Il risultato è un racconto sostenuto da un'ideazione unitaria, che procede per segmenti e per quadri, sì da lasciare allo scambio delle piste formali il compito di movimentare la scrittura. Il tessuto narrativo, lavorato a maglie composite, è piegato ad un regime lirico che incrementa la polivalenza simbolica della favola e imprime un andamento poematico al testo. In un momento, la seconda metà degli anni Sessanta, in cui si facevano pressanti i dibattiti della neo-avanguardia, lo scrittore palermitano riproponeva con urgenza, ancorché in modi defilati, un sentire favoloso, come dimensione letteraria in cui disciogliere tradizione artistica, istanze speculative ed elementi lirici in circuiti aperti. Un azzardo non privo di umori polemici, e una scelta anti-naturalistica.

La prosa delle *Esequie della luna* risulta disposta, più che negli immediati dintorni della produzione in versi, dentro il versante ideativo ed espressivo dei *Canti barocchi*, di *Gioco a nascondere*, di *Plumelia*. Ciò che colpisce e attrae nel *favoloso* narrare di Piccolo è la congiunzione sinuosa di filosofia e poesia, teoresi e sintassi figurativa, in cui condensare una moderna riflessione di perdita e un'utopica resistenza della parola poetica. Il testo si connota per stilemi di allusività, strategie di sospensione e oscillazione tra naturale ed onirico, storico e fiabesco, al fine di oltrepassare confini realistici e suggerire l'intensità estetica di

¹ *L'esequie della luna* è stato pubblicato, la prima volta, su "Nuovi Argomenti", n. 7/8, 1967, e poi riproposto in, L. Piccolo, *L'esequie della luna e altre prose inedite*, a c. di G. Musolino, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, Milano 1996, pp. 19-49. Sull'opera dello scrittore siciliano, si veda, G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Scheiwiller, Milano 1988; AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a c. di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990; Id., *I versi «crepuscolari» del tramonto siciliano alla ricerca dell'assoluto*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 2003; F. Di Legami, *L'esequie della luna* di Lucio Piccolo, in *Ritratti d'artista*, a c. di M. Barbaro, Centro laboratorio arti contemporanee, Palermo 2008; M. Barbaro, *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, "Rivista di Letteratura Italiana", anno XXX-1.2012, pp. 109-128.

² E. Montale, nella Prefazione a L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1956 e poi 1960, dà testimonianza uno scrittore coltissimo, circondato da un'aura di stravagante raffinatezza.

Il cerchio delle luci e delle ombre. Storia di Federico Brecche

Pasquale Guaragnella

Nell'estate del 1914 Luigi Pirandello viveva una situazione familiare assai difficile. La moglie era ormai in preda alle ombre della follia e un figlio rischiava di essere chiamato al servizio militare: era il tempo in cui l'Europa era entrata in guerra in seguito all'ultimatum lanciato dall'Impero austro-ungarico alla Serbia per l'eccidio di Carlo Ferdinando – il figlio dell'imperatore Francesco Giuseppe – e di sua moglie, compiuto in Bosnia da uno studente serbo. Com'è noto, l'Italia, insieme con lo stesso Impero austriaco e con la Germania del Kaiser Guglielmo II, faceva parte di una Triplice Alleanza. Senonché, a partire dall'estate del 1914 l'Italia comincerà ad operare un clamoroso ribaltamento delle sue alleanze internazionali, un ribaltamento che condurrà nel maggio dell'anno successivo alla decisione di intervenire in guerra, ma a fianco della Francia, dell'Inghilterra e della Russia e contro l'Austria e la Germania. Proprio in quei mesi, tra l'estate del 1914 e la primavera del 1915, si consumava dunque in Italia una concitata transizione: da un lato avanzava sulla scena sociale e culturale un nuovo, tumultuoso coacervo di minoranze mobilitate per la guerra, le quali mettevano in mora il Parlamento e si affermavano come schieramento «politicamente egemone», mostrandosi peraltro sempre più minaccioso verso coloro che si dichiaravano contrari alla guerra; dall'altro lato continuava ad esistere, quantitativamente maggioritaria, un'Italia atteggiata a pura e semplice lontananza ed estraneità alla politica¹.

La novella lunga di Pirandello, *Brecche e la guerra*, riflette questa complessa situazione, addentrandosi nelle pieghe esistenziali del protagonista e del suo nucleo familiare, alludendo altresì alla situazione autobiografica dello scrittore: il quale non aveva mai nascosto un suo amore intenso per la cultura tedesca, anche in virtù di una formazione universitaria che, come si ricorderà, si era svolta a Bonn.

L'*incipit* della novella disvela un paesaggio urbano, con uno sguardo d'autore su angoli delle vie e strade di Roma. Il paesaggio è colpito da una luce abbacinante, ma qua e là, agli angoli delle vie, è come tagliato da «ombre violacee». Si tratta di uno sguardo che potremmo dire «espressionista»: nel cui ambito – è stato indicato in modo puntuale – elementi cromatici «carnosamente caldi», abbagliati da un sole ardente di mezzogiorno, fanno contrasto con elementi cromatici «freddi», che delimitano luoghi e spazi d'ombra. Verrebbe fatto di richiamare in proposito una osservazione di Giacomo Debenedetti, secondo cui, se «l'espressionismo [...] è un sostituire all'occhio esterno l'occhio interiore», il punto di vista pirandelliano «rientra nella definizione»: nel senso che «un fatto visibile, colto sulla faccia visibile delle cose, [...] non si giustifica se non come allusione a ciò che sta dietro le cose, a ciò che si coglie con lo sguardo interiore, quello che si sprofonda nell'oltre [...] che le cose esprimono allusivamente». Non per nulla, dopo la rappresentazione delle vie asso-

¹ Si veda il recente libro di uno specialista, Mario Isnenghi, *Convertirsi alla guerra. Liquidazioni, mobilitazioni e abiure nell'Italia tra il 1914 e il 1918*, Donzelli, Roma 2015.

Un canone letterario per l'etere

Antonio Iurilli

Si deve alle premure di Biagia Marniti la conservazione dello sterminato patrimonio documentario e bibliografico legato, a vario titolo, ad Arnaldo Bocelli: un patrimonio reso ancor più prezioso dall'essere stato Bocelli al contempo intellettuale «di nessun libro» (come lo definì, commemorandolo, Ferdinando Virdia), e onnipotente, umbratile quanto temuto protagonista della critica letteraria militante di un lungo arco del ventesimo secolo attraverso l'intenso esercizio critico e, soprattutto, recensorio svolto sulle pagine di numerose, prestigiose riviste, e l'impegno nella produzione di importanti raccolte di testi della letteratura italiana¹.

Fra le tante testimonianze di una lunga e intensa stagione della civiltà letteraria italiana

¹ Arnaldo Bocelli (Roma, 1900-1974), giornalista e critico letterario, collaborò principalmente a «Primato», a «Nuova Europa», a «Risorgimento liberale» e, più a lungo, al «Mondo» di Mario Panunzio (1949-1966). Fu redattore dell'*Enciclopedia Italiana Treccani* e collaboratore al *Dizionario Enciclopedico Italiano* e al *Lessico Universale Italiano*. Diresse due importanti collane letterarie: *Nuova Biblioteca Italiana*, 35 voll., Tumminelli, Milano 1942-1949; *Aretusa*, 32 voll., Sciascia, Caltanissetta 1957-1975 (l'ultimo uscì postumo). Cfr. Ferdinando Virdia, *La scomparsa di Arnaldo Bocelli. Il coraggio di nessun libro*, «La Voce repubblicana», 3 dicembre 1974, poi in «La Fiera letteraria», 8 dicembre 1974. Bocelli, incline all'intervento di critica militante piuttosto che alla sistemazione organica delle sue cursorie quanto incisive riflessioni sulla coeva vicenda letteraria, aveva più volte annunciato la pubblicazione di una sua *Letteratura del Novecento* senza mai portare a termine il progetto, che invece venne realizzato, dopo la sua morte, da Eurialo De Michelis e da Biagia Marniti attraverso la pubblicazione, fra gli anni 1975 e 1980, di 64, 6 e 89 suoi saggi in «Aretusa», Caltanissetta, Sciascia editore. Altra raccolta postuma di scritti del Bocelli, anch'essa propiziata dal De Michelis, è *Posizioni critiche del Novecento*, Palombi, Roma 1989. Verosimilmente frutto della sua collaborazione radiofonica, di cui sto per dire, fu il volume, pubblicatogli dalle ERI, Torino 1956, *Aspetti del romanzo italiano dell'Ottocento: da Manzoni a Verga*. È stata la Biblioteca Angelica di Roma, in vari tempi e in varie fasi, sempre per interessamento di Biagia Marniti, ad accogliere e conservare quello sterminato patrimonio. La stessa Marniti ne ha più volte conservato la memoria e costruito un laborioso percorso catalografico affidando entrambi ad alcune pubblicazioni: *Con dedica dell'autore. Gli autografi del fondo Bocelli*, Biblioteca Angelica, Roma 1981 [ma 1982]; *Il fondo 'Bocelli' all'Angelica di Roma. Storia di un lascito*, in *Ricerche letterarie e bibliologiche in onore di Renzo Frattarolo*, Bulzoni, Roma 1986, pp. 257-269; *Il carteggio Bocelli. Inventario*, a cura di Biagia Marniti e Laura Picchiotti, Sciascia, Caltanissetta 1998 (nel preambolo storico la Marniti documenta la genesi, l'identità e la dinamica di accumulo delle carte: cfr. la mia recensione in «Accademie e Biblioteche d'Italia», LXVII, n. 2, aprile-giugno 1999, pp. 68-69). Di quel carteggio mi accingo a pubblicare la cospicua, importante sezione riguardante la corrispondenza intrattenuta con Bocelli da numerosi scrittori italiani del Novecento; ne ho fornito qualche breve anticipazione in Antonio Iurilli, *Quasimodo e Bocelli*, in *Nell'antico linguaggio altri segni. Salvatore Quasimodo poeta e critico*, atti del convegno internazionale, Milano, febbraio 2002, a cura di Giorgio Baroni, «Rivista di Letteratura Italiana», XXI, 2003, pp. 201-206; Idem, «Nuova Antologia» in camicia nera. Strategie recensorie della Rivista durante il ventennio fascista (1931-1940), in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di Pasquale Guaragnella e Marco Santagata, 3 voll., Laterza, Bari 2006, III, pp. 241-263. Sul Bocelli cfr. essenzialmente Renzo Frattarolo, *Di Arnaldo Bocelli*, in *Critici e saggisti italiani fra primo e secondo Novecento*, Adriatica, Bari 1967, pp. 227-234; Eurialo De Michelis, *La critica di Arnaldo Bocelli*, in *Atti e memorie dell'Arcadia*, Palombi, Roma 1979; Umberto Bosco, *Arnaldo Bocelli*, «Galleria», XXV, 1975, pp. 1-3; Felice Del Beccaro, *Arnaldo Bocelli*, in *Dizionario della letteratura mondiale del Novecento*, Edizioni Paoline, Roma 1980. Se ne veda infine la 'voce' curata da Renato Bertacchini in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 34, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1988. Biagia Marniti (pseud. di Biagia Masulli, Ruvo di Puglia 1921 – Roma 2006), poetessa, scrittrice, saggista, bibliotecaria, ha legato il suo nome ad alcune pregevoli raccolte poetiche, in particolare a *Più forte è la vita*, Mondadori, Milano 1957, con prefazione di Giuseppe Ungaretti.

La teologia negativa di Leonardo Sciascia

Andrea Le Moli

1. Introduzione

Quando, nell'autunno del 2014, diedi la mia disponibilità a partecipare ad una giornata di studio in occasione dei venticinque anni dalla morte di Leonardo Sciascia¹, non potevo immaginare che la discussione di allora, unita ad una ricca conversazione con Michela Sacco Messineo, avrebbe originato il mio contributo a questo volume.

Ma nulla accade per caso che non accada per qualche motivo, avrebbe detto uno Sciascia colto sul limite interno del razionalismo, ovvero di quell'atteggiamento di pensiero che ha nella ricerca della causa e del principio il suo tratto costitutivo.

E tuttavia è noto come nello stesso Sciascia alla passione per la razionalità si affianchi un certo gusto, parallelo, del negativo, del non-risolto e dell'arbitrario, e proprio nelle stesse sedi in cui si esplicano (o dovrebbero esplicarsi) le attitudini del pensiero razionale: la ricerca della verità nelle cose e nella ricostruzione dei fatti, il perseguimento della giustizia nelle azioni degli uomini.

Esiste cioè in Sciascia, accanto allo sfondo metafisico che spinge a postulare una verità e una giustizia a fondamento del pensare e dell'agire, un tratto all'apparenza nichilistico, per il quale la verità frana nella mancata certezza della ricostruzione dei fatti e la giustizia soccombe nel continuo scacco delle pratiche giudiziarie concrete.

Per qualificare questa dimensione già Claude Ambroise aveva parlato di una sorta di "teologia negativa" (tra virgolette) in Sciascia², vale a dire un'impossibilità di qualificare positivamente la dimensione dei principi (da Nietzsche in poi sintetizzabili nel principio/Dio come unità dei valori metafisici), e questo non come segno dell'insufficienza della ragione illuministica, bensì come risultato della sua applicazione rigorosa.

Ma cosa significa (in generale e poi per Sciascia) pensare i principi al negativo?

Significa, ad un certo punto, dover abdicare alla ricerca del motivo nelle cose, del movente nel delitto, al principio nell'agire e nel giudicare?

Credo onestamente che questo non possa dirsi. Ed è la ragione per cui, se davvero c'è una teologia³ (e negativa) in Sciascia, essa non può che apparire dal contrasto con i concetti, per così dire, gemelli, di nichilismo e ateismo. Ritengo che proprio la formula della teologia negativa consenta a Sciascia di evitare l'accusa di ateismo o nichilismo; e che di

¹ Leonardo Sciascia a venticinque anni dalla morte. Castelvetro-Selinunte, 16 Dicembre 2014. Interventi di R. Atria, G. Costanza, F. Di Legami, A. Le Moli, M. Sacco Messineo.

² C. Ambroise, *Inquisite/Non inquire*, in L. Sciascia, *Opere*, III, C. Ambroise (a cura di), Bompiani, Milano 2004, pp. XXI-XXII.

³ Sciascia appare spesso rifiutarsi di discutere in dettaglio problemi teologici specifici. Si veda ad esempio la discussione seguita alla conferenza su *Religiosità e ateismo*, ora in «Todomodo» III, 2013, p. 87, dove, in risposta ad una domanda sul libero arbitrio, concludeva: «[...] i problemi teologici diciamo che non mi interessano... ecco, sono ateologico».

Verga e la guerra

Andrea Manganaro

La guerra non costituisce certamente un tema centrale per Verga, e meno che mai nei capolavori. Può essere interpretabile come «tema», non manifestandosi con semplici riferimenti o «motivi» a essa riconducibili, solo in alcune novelle, e delle meno note¹. Seppure con la sua rilevanza secondaria, la presenza della guerra nell'opera verghiana può comunque risultare una spia significativa non solo di spostamenti della prospettiva dell'autore rispetto a un fenomeno così drammaticamente caratterizzante la condizione umana (una «concrezione» antropologica al tempo stesso fortemente connotata storicamente)², ma anche, e soprattutto, per individuare mutamenti riguardanti propriamente le «forme del contenuto»³.

L'assenza o la presenza marginale, relegata sullo sfondo, della guerra nelle opere maggiori di Verga è già di per sé eloquente, se si tiene conto che palese e strettissima era invece stata la connessione, durante tutta la formazione e la giovinezza di Verga, «tra guerra e idea nazionale»⁴. Non è certo un caso isolato, quello di Verga, nel panorama della storia della letteratura italiana dell'Ottocento, in cui i nostri maggiori scrittori di fatto eludono, nei loro romanzi, «la rappresentazione diretta delle guerre contemporanee» e il tema delle guerre risorgimentali è oggetto soprattutto dalla produzione lirica, o di quella più propriamente retorico-patriottica⁵.

Se la guerra viene quasi esclusa dalle opere di Verga dopo la svolta verista, essa è però un elemento costitutivo del suo «immaginario» e dell'«esperienza vissuta»⁶ nella fase giovanile, catanese, a ragione definita «patriottica». Alla scuola di Antonino Abate (il suo maestro catanese, che usava mostrare agli allievi le cicatrici delle ferite riportate nei combattimenti durante le rivolte antiborboniche del 1848-49), Verga fu influenzato da quell'orientamento culturale definito da De Sanctis come proprio della «scuola democratica», con la concezione che faceva «dell'ideale il piedistallo della letteratura», e la conseguente facile caduta nella retorica⁷. E ad una guerra, quella d'indipendenza americana, si ispirava

¹ Cfr. C. Segre, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 331-359, a p. 340 («Fra tema e motivo sembra dunque sussistere un rapporto di complesso a semplice, di articolato a unitario»).

² Cfr. R. Luperini, *Critica tematica e insegnamento della letteratura*, in *La fine del postmoderno*, Guida, Napoli 2005, pp. 43-54, a p. 47; C. Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 356.

³ Cfr. C. Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 337; S. Zatti, *Sulla critica tematica: appunti, riflessioni, esempi*, in «Allegoria», 52-53, 2006, pp. 5-22, a pp. 6-7, dove indica per il tema la necessità del «riconoscimento di una solidarietà necessaria di costanti formali e di costanti semantiche»; il che «equivale a ripudiare un concetto pre-linguistico come "materia del contenuto" in favore della "forma del contenuto"»; e *ivi*, p. 14; R. Luperini, *Introduzione*, in *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma-Bari 2007, pp. 6-7.

⁴ Cfr. L. Bonanate, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 2011², pp. 32-33.

⁵ Cfr. A. Casadei, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 38-39, 41-43.

⁶ R. Luperini, *Critica tematica*, cit., p. 46; C. Segre, *Tema/motivo*, cit., p. 355: «Proprio della tematica [...] è di non staccarsi mai nettamente dall'esperienza vissuta».

⁷ G. Debenedetti, *Verga e il naturalismo*, Garzanti, Milano 1993, pp. 59-61, 70-71; F. De Sanctis, *La letteratura*

Parola e silenzio nell'ultimo Cicerone: Il caso della *Philippica I*

Rosa Rita Marchese

Il silenzio e la parola sono, più che temi posti ad oggetto della riflessione dell'ultimo Cicerone, poli di una dialettica identitaria entro la quale egli prova a far rientrare il proprio profilo esistenziale.

Tornato a Roma dopo Farsàlo, dopo esser rimasto a lungo in attesa del benessere al suo rientro da parte di Cesare, nell'aprile del 46 Cicerone rompe il silenzio completando in breve tempo il *Brutus*. Si tratta di un'opera dal profilo letterario ibrido cui egli affida il compito di testimoniare il suo ritorno entro una dinamica di reciprocità amicale, letteraria e sociale attraverso una ricostruzione dell'oratoria romana, ad uso di una compagine politica di cui, negli eventi convulsi della guerra d'Africa, non sa neppure intravedere i contorni, ma alla quale desidera trasmettere modelli praticabili di azione e di intervento nella realtà, utili a consolidare il tessuto sociale dissolto dalla lotta politica inter cives. A guerra conclusa, nel settembre di quello stesso anno, Cicerone rientra con forte determinazione nei panni dell'oratore per pronunciare la prima *gratiarum actio* volta a celebrare un atto di clementia, e cioè il discorso pro Marcello, nel quale trovano posto, proprio a partire dal riconoscimento che è finito il tempo troppo prolungato del *silentium*, strategie di ristrutturazione delle dinamiche interne al corpo sociale ferito dalla guerra, di cui l'Arpinate si fa mediatore attraverso la continuità della propria vox. In verità, le cosiddette "orazioni cesariane" costringono Cicerone a una ridefinizione profonda di quella stessa voce, chiamata a compiti e a funzioni che si configurano sempre più come esterni a ogni cornice tradizionalmente riconoscibile come istituzionale, tanto è vero che ad Off. 2, 3 egli consegnerà la propria amarezza: *Primum enim, ut stante re publica facere solebamus, in agendo plus quam in scribendo operae poneremus, deinde ipsis scriptis non ea, quae nunc, sed actiones nostras mandaremus, ut saepe fecimus. Cum autem res publica, in qua omnis mea cura, cogitatio, opera poni solebat, nulla esset omnino, illae scilicet litterae conticuerunt forenses et senatoriae. L'ultima occasione per indossare i panni che Cicerone sente come più congeniali alla propria storia è rappresentata dalla contrapposizione con i disegni di Marco Antonio: la *Philippica I* infatti ruota intorno alla soddisfazione di poter e dover esercitare la propria potestas dicendi come prerogativa in grado di rendere testimonianza a se stesso e alla propria voluntas nei confronti di uno stato assediato e privo di difensori, nella piena consapevolezza che prendere la parola in pubblico non significa più compiere un atto performativo in grado di "fare qualcosa" e intervenire nella realtà, ma suggellare con la propria testimonianza un cambiamento irreversibile.*

Il silenzio nel Brutus

La prima opera composta da Cicerone dopo il suo rientro da Farsàlo e il perdono di Cesare è un lungo trattato che meritatamente gli studi annoverano come la prima storia dell'eloquenza¹, e collocano all'origine di un genere che secoli dopo avrebbe nutrito l'inte-

¹ Cfr. J. Dugan, *Making a new man: Ciceronian self-fashioning in the rhetorical works*, Oxford University Press, New York 2005, pp. 172-250 offre un'accurata panoramica dei diversi giudizi espressi nel tempo a proposito della forma letteraria del *Brutus*. La personale convinzione dello studioso è che l'opera ciceroniana sia un autentico ibrido letterario, che innesta sui codici della storia letteraria e del dialogo filosofico il genere della *laudatio funebris* in uso presso le famiglie aristocratiche romane. In questo senso, Dugan si colloca in una linea interpretativa aperta da Haenni (cfr. R. Haenni, *Die*

«...io sono Amore, / ne' pastori non men che ne gli eroi».
Per una storia della critica amintea*

Quinto Marini

Non è facile tracciare anche per sommi capi una storia della critica dell'*Aminta* di Torquato Tasso, un'opera che generò da subito discussioni e polemiche e che ancora nel nostro tempo alimenta vivaci interessi. Anziché un puntuale *excursus* storico-cronologico appare allora più utile far capo ad alcuni snodi centrali della critica moderna, attorno ai quali muoversi per individuare ascendenti e discendenti, avvertendo anzitempo che a qualcuno si dovrà purtroppo far torto.

Si può allora partire da quella svolta fondamentale che Angelo Solerti impose nel 1901 con la sua edizione «annotata» dell'*Aminta*, successiva all'edizione critica del 1895¹. Il terzo anniversario della morte di Tasso aveva riacceso gli entusiasmi persino nel vate Carducci (proverbiale la sua definizione «L'Aminta è un portento»)², ma da buon neopositivista il Solerti si era impegnato in un commento storico-erudito che recuperava i lavori degli antichi esegeti, da quello di metà Seicento di Gilles Ménage, a quello settecentesco di Giusto Fontanini, seguito dalla biografia dell'abate Serassi.

Dall'osservatorio privilegiato dell'*Aminta* di Solerti è dunque possibile discendere al primo grande commento dell'opera, quello che Egidio Menagio (nome italianizzato del Ménage) aveva dedicato all'influente Madame de La Fayette, cultrice di «boscherecci componimenti»³.

Già nel saluto ai lettori Menagio offriva un tracciato della fortuna dell'*Aminta*, «vera e perfettissima idea di Pastorale» e, secondo la nota lettera di Guarini a Sperone Speroni, per Tasso addirittura superiore alla *Gerusalemme Liberata*⁴: tra tutte le sue composizioni era infatti «la più compita», modello per l'Ongaro, che con l'*Alceo* aveva fatto «un Aminta bagnato», e per il Guarini, il cui *Pastor Fido* era «una copia dell'Aminta»⁵. Quindi erano chiamati in causa l'*Amoroso sdegno* del Bracciolini, le *Pompe funebri* del Cremonini, la *Filii in Sciro* del Bonarelli, i «vaghissimi Idillij del Marino, ed in somma tutti gli scrittori di

* Versione rielaborata e ridotta del capitolo contenuto in T. Tasso, *Aminta princeps 1580*, edizione a cura di M. Navone, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2014, pp. 277-314.

¹ Cfr. *L'Aminta, annotata per cura di A. Solerti*, in T. Tasso, *I discorsi dell'arte poetica, Il padre di famiglia, L'Aminta*, Ditta G. Paravia & Comp., Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli 1901, pp. 123-299. L'edizione critica era uscita nelle *Opere minori in versi di Torquato Tasso*, Ditta Nicola Zanichelli, Bologna 1895, vol. III, *Teatro*, pp. 1-135.

² Cfr. G. Carducci, *Su l'Aminta di T. Tasso. Saggi tre, con una pastorale inedita di G. B. Ginaldi Cinthio*, Sansoni, Firenze 1896, p. 1. I saggi erano originariamente usciti sulla «Nuova Antologia», nei fascicoli del 1° luglio 1894 (*L'Aminta e la vecchia poesia pastorale*), 15 agosto e 1° settembre 1894 (*Precedenti dell'Aminta*), 1° gennaio 1895 (*Storia dell'Aminta*). Quest'ultimo saggio fu ristampato in fronte al *Teatro di T. Tasso* a cura di A. Solerti, cit.

³ *Aminta favola boscareccia di Torquato Tasso con le annotazioni d'Egidio Menagio, accademico della Crusca*, presso Agostino Curbé, Parigi 1655. Il ricordo delle amene letture durante le passeggiate sull'Ariège si trova nella dedica «All'Illustrissima Signora Maria de la Vergna», che apre il volume (pp. nn.).

⁴ *Ivi*, pp. IV-V.

⁵ *Ivi*, pp. VI-VII.

Stupri dell'Ottocento (con un'appendice novecentesca)

Rosa Maria Monastra

1. Letteratura e violenza sessuale

Nella interminabile, atroce storia della violenza, lo stupro ha rivestito un ruolo cardine non solo sul piano fattuale ma anche a livello simbolico. E questo in gran parte certamente per la sua originaria connessione col potere: non a caso nell'antica Roma il mito fondatore del ratto delle Sabine stringeva in un solo nodo l'annichilimento del nemico e una «sexualité de viol»¹. Sicché non è fuori luogo vedere una sorta di continuità con tale arcaica *forma mentis* tutte le volte in cui vincitori e notabili di turno hanno esibito una concezione predatoria della virilità.

Sul piano dei rapporti sociali, la supremazia di classe si è sovente tradotta in licenza sessuale a danno delle donne di basso ceto, e questa soverchieria talora ha potuto addirittura essere presentata come una buona prassi. È noto ad esempio come l'etica cortese, pur durissima nei confronti della violenza perpetrata su dame e damigelle, ammettesse invece di buon grado quella esercitata su pastorelle e forosette: con l'avallo di Andrea Cappellano, che nel suo autorevolissimo trattato *De Amore* ammoniva il cavaliere invaghito di una contadina ritrosa a non lasciarsi sfuggire l'occasione di un amplesso forzato. Quanto agli amori ancillari, elogiati in tempi antichi e moderni, a renderli sommamente sospetti è appunto l'asimmetria di status, che in qualche modo include sempre un *côté* più o meno violento («Ella m'irride, si dibatte, implora...»)².

Sul piano etico-psicologico, a ulteriore scorno della vittima ha avuto a lungo buon gioco la persuasione di un suo sostanziale consenso. A più riprese infatti, con faziosa severità, si è insistito sulla compromissione della donna violentata, ventilando un suo inevitabile coinvolgimento nella libidine o comunque condannandola a una irreversibile degradazione. A tal proposito non possiamo fare a meno di ricordare quell'archetipo di dissimulata misoginia che è costituito dalla leggenda di Lucrezia, elogiata dagli antichi storiografi per avere emendato con la morte la propria "vergogna". C'è da dire che già Agostino si era discostato dalla visione corrente, inchiodando il caso al doppio, incomponibile quesito: «si adultera, cur laudata? si pudica, cur occisa?», e quindi smantellando il concetto romano di onore (*De Civitate Dei*, I, XIX, 3). A ogni modo il dibattito sull'episodio avrebbe continuato a infiammare gli animi almeno fino a Shakespeare, autore di un poemetto per un verso plaudente – parrebbe – al gesto di Lucrezia, per l'altro critico – per non dire sardonico – nei suoi confronti (osserva infatti alla fine il supposto *fool* Bruto: «Thy wretched wife mistook the matter so, / to sly herself that should have slain her foe»)³.

¹ Cfr. P. Veyne, *La famille et l'amour sous le Haut-Empire romain*, in «Annales ESC», XXXIII (1978), n. 1, p. 53.

² G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, Mondadori, Milano 1980, p. 145.

³ Cfr. W. Shakespeare, *Poemetti*, introd. di N. D'Agostino, pref., trad. e note di G. Sacerdoti, Garzanti, Milano 2000, pp. 194-95: «tua moglie s'è sbagliata ad ammazzarsi, / invece di ammazzare il suo nemico»).

Ipogei pirandelliani

Aldo Maria Morace

La vista tende – rispetto agli altri sensi – all’astrazione, alla formalizzazione, alla testualizzazione del veduto, inclinando a coincidere con l’autocoscienza psicologico-percettiva dell’atto.¹ E nella stessa epoca quattrocentesca, in cui l’occhio ha postulato la spazializzazione e la geometrizzazione del mondo, con il vocabolo è nato il ‘paesaggio’ pittorico moderno,² in terra fiamminga, con i van Eyck. Ma esiste un altro aspetto di questa conquista, visibile in Antonello da Messina quando, influenzato appunto dai van Eyck, dipinge il *San Gerolamo nello studio*: l’umanista, circoscritto nello spazio angusto del suo studiolo e attorniato dagli strumenti dello scrivere, è inquadrato nell’ambito complesso di una struttura architettonica, in cui si aprono due finestre che consentono di incorniciare, rivelandoli, due paesaggi distinti. Ad apparire, qui, non è soltanto il modello rinascimentale della finestra come ‘regolo’ della prospettiva: l’idea di paesaggio giunge a compenetrarsi inscindibilmente all’esperienza culturale di ‘vedere’ una quiddità non direttamente, ma con la mediazione di una cornice (vera o finta che sia); ed al tempo stesso si collega (e ne diviene metafora, sia pure per via subliminare) alla sua proiezione possibile nella scrittura, la quale, in virtù del potere diegetico di cui è dotata, aveva sostituito la conoscenza per identificazione, che era la base del pensiero greco astratto, con quella per analisi, divenendo occhio interiorizzato.³ La finestra si trovava così a polarizzare – e, in gran parte, a fondare – una serie di antinomie costitutive della cultura occidentale: «luogo e tempo dell’io e dell’altro da sé; occhio e tempo [...] dello spazio interno e dello spazio esterno; interiorità/esteriorità; [...] visibilità-invisibilità del soggetto/visibilità-invisibilità del mondo»;⁴ e quindi è divenuta – congiuntamente e poi, sempre più spesso, alternativamente – paradigma del dominio visivo sul mondo e acre condanna alla separatezza, all’insignificanza, all’oppressione dell’uomo che guarda, da una specola soffocata e soffocante, rispetto all’universo guardato.

La critica generale della conoscenza – ha scritto Ernst Cassirer – «insegna che l’atto del collocare e del separare nello spazio è il presupposto necessario per l’atto dell’oggettivazione in generale, per il ‘riferimento alla rappresentazione dell’oggetto’». ⁵ In questo quadro epistemologico di riferimento, una condizione precipua della modernità si è rivelata il com-

¹ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione* [1945], a cura di A. Bonomi, Milano, il Saggiatore, 1965; e S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], Bologna, il Mulino, 1988.

² G.L. BECCARIA, *Presentazione* di G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L’idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, interlinea, 2000², XI-XII. Sul tema: G. SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull’arte*, Bologna, il Mulino, 1985; S. ROMAGNOLI, *Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda*, in *Il paesaggio*, in *Storia d’Italia*, ???, 431-73; A. ROGER, *Il paesaggio occidentale*, «Lettera internazionale», VII, 30 (ott.-dic. 1991), 38-43; P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992; R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l’estetica*, Palermo, Novecento, 1994; S. SCHAMA, *Paesaggio e memoria* [1996], Milano, Mondadori, 1997.

³ E.A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 1973.

⁴ G. BERTONE, *Lo sguardo escluso...*, 30.

⁵ E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze, La Nuova Italia, 1961, 183.

Lector in fabula.

La narrazione come risorsa argomentativa nel *Fedone*

Giuseppe Nicolaci

1. *Il miraggio della causa formale*

Non è certo una novità per gli studi platonici la constatazione dell'esistenza di un'intensa sinergia, nei dialoghi, tra il livello della narrazione e quello dell'argomentazione filosofica, fra il perseguimento degli obbiettivi teorici e didascalici che stanno a cuore all'autore e l'intensità letteraria del testo, il suo potere scenico, la sua attitudine a mettere in gioco la dimensione degli affetti e dei rapporti reali fra i personaggi. Meno che mai è una novità vedere nel *Fedone* una delle espressioni più significative a riguardo, forse la più emblematica.

Lo studio che segue trae a oggetto uno solo dei possibili esempi di questo fecondo gioco d'interazione, di particolare rilievo, tuttavia, per lo straordinario interesse filosofico del tema che ne è coinvolto. Mi riferisco alla cosiddetta 'pagina autobiografica' che introduce il motivo della *kataphyghè eis tous logous*, quel moto di rivolgimento del pensiero in direzione della parola e del linguaggio, che consente alla ricerca intorno alla natura di riorganizzarsi in modo radicalmente nuovo rispetto al *modus operandi* dei 'padri'.

Il passaggio teorico della "seconda navigazione", che darò per noto e che sarà operante solo sullo sfondo dell'analisi che propongo, è da molti avvertito come il passaggio inaugurale dell'intera tradizione della metafisica. La sua traccia, ancora oggi feconda, attraversa centralmente, come una via maestra, l'intera storia del pensiero occidentale. In gioco è la messa in chiaro, nella sua peculiare modalità di funzionamento, di quella causa del movimento che Aristotele ha poi insegnato a distinguere come la 'causa formale' e la cui scoperta egli stesso, pur con essenziali riserve critiche, imputa a Platone e indirettamente al magistero socratico. La *forma* è individuata a partire dal tratto dell'*eidos* – l'*aspetto* in cui ne va dell'essere stesso della cosa che con quel volto ci si manifesta –: quel che Platone, con ben noto disappunto di Aristotele, ripropone come l'*idea*.

Assai studiato e amato è anche il lungo e quasi ininterrotto monologo che fa seguito al penseroso silenzio di Socrate (95e7) dinnanzi al formidabile controargomento di Cebete a proposito dell'immortalità dell'anima e si chiude sulle battute dello stesso Cebete, desideroso di apprendere il metodo escogitato dal maestro per venire a capo del funzionamento della 'nuova' causa (99d3). La pagina è stata analizzata e discussa da numerose angolazioni: quale possibile documento della reale vicenda di pensiero del Socrate storico, quale espressione significativa della straordinaria ricchezza dello stile narrativo platonico, saturo qui più che mai di memorie letterarie (quella omerica in testa) e, naturalmente, quale testimonianza della rottura operata dalla scuola di Socrate nei confronti della tradizione della "sapienza" antica; una rottura non meno radicale e assai più drammatica di quella perpetrata nei confronti dei nuovi "maestri di saggezza".

A riguardo, però, non si è prestata forse sufficiente attenzione al valore strategico dell'*excursus* nell'economia dell'argomentazione platonica e all'audace impresa comuni-

«Colui che la terra non voleva ricevere»

Carlo Ossola

Narravano, con ironica circospezione, i dissidenti russi, che la ragione profonda per la quale bene resistesse il Mausoleo di Lenin nella Piazza Rossa, era perché “di lui neppure la terra aveva voluto”¹.

Formula affilata, della quale tuttavia mi domandavo quale fosse, nella memoria collettiva, l'origine, poiché la sepoltura dei morti è in tutte le civiltà mediterranee, sin dall'antichità, ufficio necessario. Suprema esecrazione tellurica, dunque, visto che neppure Madre Terra di lui degna le spoglie...

Mi sono trovato, qualche mese fa, a ripercorre il celebre chiostro di Monte Olivero Maggiore, per ricondurre a memoria le tante volte contemplate *Storie di San Benedetto*². D'improvviso mi trattiene il perentorio cartiglio: «COME BENEDETTO FA PORTARE IL CORPO DI CRISTO / SOPRA AL CORPO DEL MONACO / CHE LA TERRA NON VOLEVA RICEVERE»³. Alzo lo sguardo e appare il candido abito del giovane monaco defunto e dalla terra rifiutato (lato nord, affresco del Sodoma):



¹ L'aneddoto mi è stato raccontato, tempo fa, dal Maestro Otar Iosseliani, regista raffinato, testimone di libertà, di garbata ironia, di sapienza umanistica: «Lenin: l'homme que la terre n'a pas voulu recevoir». Lo ringrazio vivamente per avermi consentito di riprodurre qui la definizione.

² Gli affreschi, commissionati dall'abate e generale degli Olivetani fra Domenico Airoldi, furono eseguiti da Luca Signorelli (otto riquadri), che vi attese dal 1497 al 1498, e dal Sodoma, che completò il ciclo dopo il 1505 con le ventisei lunette mancanti. Si tratta di una delle più complete descrizioni della vita di san Benedetto, illustrata da ben trentacinque episodi, che si basano sul racconto della *Vita di san Benedetto* scritta da san Gregorio Magno.

L'altro grande ciclo di affreschi, riguardante le *Storie di san Benedetto*, è opera di Spinello Aretino e si trova nella Sagrestia di San Miniato al Monte (eseguito dopo il 1387). Sono illustrate sedici scene della vita del santo, tra le quali non figura tuttavia l'episodio di colui «che la terra non voleva ricevere».

³ L'espressione suggerisce una grave infrazione all'ordine biblico e contraddice, in certo modo, a *Genesi*, III, 19, e alle conseguenze della cacciata dall'Eden: «in sudore vultus tui vesceris pane, / donec revertaris ad humum, / de qua sumptus es, / quia pulvis es et in pulverem reverteris» [«mangerai il pane col sudore del tuo volto, finché tu ritorni nella terra donde fosti tratto; perché sei polvere, e in polvere ritornerai»]. Il ritorno alla terra è consustanziale alla polvere di cui l'uomo è fatto, che nella terra ricade e riposa.

Qualche osservazione su interiorità dei personaggi e animali nel Verga dei vinti

Matteo Palumbo

1. Se si cerca, nell'Ottocento italiano, un modello che provi a intendere e a raffigurare l'interiorità degli umili, bisogna arrivare da Manzoni almeno fino a Verga: sia quello naturale e primitivo dei *Malavoglia*; sia lo scrittore che si muove nell'universo più composito del *Mastro-don Gesualdo*. Dal punto di vista schiettamente poetico, è necessario ricordare, come fatto preliminare, i dubbi che Verga ha espresso rispetto alla possibilità o anche alla legittimità di riprodurre l'interiorità di qualunque personaggio: «Per me un pensiero può essere scritto, in tanto in quanto può essere descritto, cioè in tanto in quanto giunge a un atto, a una parola esterna: esso deve essere *esternato*»¹. Questo protocollo programmatico implica, di principio, la messa in discussione dei procedimenti analitici propri del romanzo psicologico. Il mondo interiore si può raccontare solo per via diretta: elencando parole pronunciate, indicando azioni compiute. Un narratore può utilizzare questi elementi per dedurre i moventi che sono celati nella coscienza di un personaggio e che influenzano i suoi atti. Verga, tuttavia, adotta una strategia più articolata perché quella interiorità non afferrabile sia comunque visibile sulla scena del romanzo.

Per quanto riguarda i *Malavoglia*, può essere utile esaminare un caso che riguarda Mena, forse la più dolente tra le creature dell'intero mondo verghiano. Alla fine del II capitolo, prologo della tragedia che rovescerà irreversibilmente gli equilibri della sventurata famiglia, ella osserva il cielo:

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo, il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa de' Morti; - così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno².

Impossibile separare la scena descritta, esplicitamente indicata come un riflesso e una proiezione dei pensieri di Mena, dal tipo di narratore che governa il racconto nei *Malavoglia*. La presenza di una voce narrante interna all'orizzonte culturale del villaggio, sia pure con le specificazioni che sono state volta per volta compiute nella storia recente della critica verghiana (da Guido Baldi³ a Giancarlo Mazzacurati⁴ e Romano Luperini⁵), per-

¹ U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Le Monnier, Firenze 1954.

² G. Verga, *I Malavoglia*, in G. Verga, *Grandi romanzi. I Malavoglia; Mastro-don Gesualdo*, a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Mondadori, Milano 1972, pp. 34-35.

³ G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Liguori, Napoli 2006.

⁴ G. Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino 1998.

⁵ R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Vetus integrabo facinus exemplis novis.
Il modello senecano nella prima scena
del *Crispus* di Bernardino Stefonio S.J.*

Gianna Petrone

Gli studi sul teatro gesuitico e su Bernardino Stefonio hanno ricevuto nuovo slancio dall'edizione del *Crispus* e dagli studi a questa collegati di Alessio Torino¹, che ha messo in luce anche nei particolari e con filologica esattezza i modi di composizione adottati dall'erudito cinquecentesco, la cui conoscenza del testo senecano e in genere della letteratura latina è vasta e sorprendente. Attraverso il filtro di questa straordinaria dottrina, ha dimostrato lo studioso, passa di tutto, persino il lessico erotico di Catullo, Propertio, Ovidio, nonostante il divieto, superato per mezzo di abili espedienti drammaturgici, di mettere in scena personaggi femminili². Nel *Crispus* inoltre trova applicazione una memoria poetica e letteraria di grande versatilità, che fa posto, per il tramite dello scenario bellico che contorna la vicenda, anche all'evocazione di testi singolari, come l'*Epitoma rei militaris* di Vegezio o il trattato di Eliano tattico³. La tecnica del verso stefoniano è poi un mosaico di espressioni, lessemi, emistichi senecani: la si direbbe quasi da centone, se non fosse molto più complessa e sofisticata. Arriva infatti ad un risultato mimetico tale da rendere alcuni versi indistinguibili dall'originale latino, in quanto il *color* senecano è perfetto. Nella scrittura del padre gesuita c'è una tale capacità di far rivivere lo stile del drammaturgo latino che a volte, come osserva Torino «soltanto lo spoglio dei lessici ci rassicurerà sulla paternità stefoniana» di un trimetro giambico, altrimenti indistinguibile da un verso autentico di Seneca⁴. In questo strettissimo confronto, anche se aperto, come si è visto, ad altri influssi, che il *Crispus* imbastisce con il teatro senecano, sembra di scorgere il versante creativo di quella cura che in quegli stessi anni si rivolgeva all'esegesi delle tragedie, con la pubblicazione fra il 1593 e il 1594 da parte di Martino Antonio Delrio del famoso *Syntagma tragoediae latinae in tres partes distinctum*, che comprendeva, oltre alle nove tragedie tradizionalmente attribuite a Seneca, anche un Commentario di grande caratura. Con Delrio, insieme agli altri commentatori seicenteschi, gli studiosi moderni di Seneca hanno contratto molti debiti; a tutt'oggi consultarne le osservazioni è un insostituibile esercizio esegetico, da cui proviene fondamentale aiuto all'interpretazione.

Al teatro gesuitico, che è «una delle grandi palestre della cultura europea dalla seconda

* Invitata a partecipare a queste 'confabulazioni' in onore della cara amica e collega Elina Sacco Messineo, ho scelto, non senza qualche azzardo da parte mia, questo argomento per avvicinarmi ad una delle tematiche da lei più frequentate e seguire le sue tracce di affermata studiosa del teatro barocco, autrice di quell'importante volume che è *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Bulzoni, Roma 1988. Il terreno di studi riguardo il teatro gesuitico è familiare ad Elina e non a me, ma l'interesse per il teatro senecano e i suoi rifacimenti ci ha più volte accomunato.

¹ A. Torino, *Bernardinus Stephonius S.J., Crispus Tragoedia*, Accademia Nazionale dei Lincei, Bardi, Roma 2008.

² Su come Stefonio sia riuscito a conciliare, attraverso le risorse del linguaggio e della tradizione, la ripresa della Fedra senecana con l'assenza dalla scena del personaggio femminile di Fausta, novella Fedra, si veda quanto ottimamente osserva sempre da A. Torino, *Phaedra senza Fedra. Il Crispus di Bernardino Stefonio, S.J.*, in «Dioniso», VI (2007), pp. 256-265.

³ Cfr. A. Torino, *Phaedra senza Fedra. Il Crispus di Bernardino Stefonio, S.J.*, cit., p. 259 s.

⁴ A. Torino, *Bernardinus Stephonius S.J., Crispus tragoedia*, cit., p. 695.

Il beneficio e l'elogio. Il *de clementia* di Seneca tra parentesi e modelli etici

Giusto Picone

1. Relazioni asimmetriche e beneficium

Com'è noto, i trattati *de clementia* e *de beneficiis* ci sono stati tramandati insieme nei due codici fondamentali per la *constitutio textus*, il Nazariano (Vaticano Palatino latino 1547, N) e il Reginense (Vaticano Reginense latino 1529, R)¹. Pura casualità? Piuttosto, appare plausibile che la tradizione congiunta dei due scritti sia dovuta non a cause accidentali², ma all'incidenza che le tematiche relative alla prassi benefica rivestono nell'illustrazione e nell'esaltazione della *clementia* di cui Nerone fa dono ai suoi sudditi: a mio parere, infatti, lo scritto che il filosofo indirizza al giovane principe, di cui è precettore e consigliere, deve esser letto *sub specie beneficii* e, conseguentemente, occorre che la *laus Neronis*, per essere correttamente intesa, sia collocata all'interno del circuito della reciprocità. Fatta questa premessa, è necessario aggiungere che, ai fini di una valutazione complessiva dell'opera³, merita particolare attenzione il capitolo che inaugura il I libro e dunque l'intero trattato (giuntoci incompleto, com'è ormai *communis opinio*)⁴; sarà pertanto opportuno riportare di seguito il testo in oggetto:

1. *Scribere de clementia, Nero Caesar, institui, ut quodam modo speculi vice fungerer et te tibi ostenderem perventurum ad voluptatem maximam omnium. Quamvis enim recte factorum verus fructus sit fecisse nec ullum virtutum pretium dignum illis extra ipsas sit, iuvat inspicere et circumire bonam conscientiam, tum immittere oculos in hanc immensam multitudinem discordem, seditiosam, impotentem, in perniciem alienam suamque pariter exsultaturam, si hoc iugum fregerit, *** ita loqui secum:* 2. *'Egone ex omnibus mortalibus placui electusque sum, qui in terris deorum vice fungerer? Ego vitae necisque gentibus arbiter? qualem quisque sortem statumque habeat, in mea manu positum est; quid cuique mortalium fortuna datum velit meo ore pronuntiat; ex nostro responso laetitiae causas populi urbesque concipiunt; nulla pars usquam nisi volente propitioque me floret; haec tot milia gladio- rum, quae pax mea comprimit, ad nutum meum stringentur; quas nationes funditus excidi, quas tran-*

¹ Per un'esauritiva disamina delle problematiche relative alla tradizione manoscritta del *de clementia* cfr. L. Annaei Senecae *De clementia libri duo. Prolegomeni, testo critico e commento*, a cura di E. Malaspina, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 11-140.

² Cfr. M. Bellincioni, *Potere ed etica in Seneca. Clementia e voluntas amica*, Paideia, Brescia 1984, p. 111 n. 1.

³ Sulle divergenti interpretazioni proposte dalla letteratura critica, in particolare per quanto concerne il ruolo della *clementia* nell'elaborazione di una teoria del potere monarchico, l'impianto stoico del trattato e il contributo dei *Fürstenspiegel* ellenistici si v. E. Malaspina, *La teoria politica del De clementia: un inevitabile fallimento?*, in A. De Vivo e E. Lo Cascio (a cura di), *Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone*. Atti del Convegno internazionale (Capri 25-27 marzo 1999), Edipuglia, Bari 2003, pp. 139-157.

⁴ Secondo G. Mazzoli, *Seneca de ira e de clementia: la politica negli specchi della morale*, in A. De Vivo e E. Lo Cascio, cit., pp. 123-138, il progressivo svanire dallo *speculum* dell'immagine di Nerone, cui si sostituisce un po' per volta quella, necessariamente spersonalizzata, del *sapiens* stoico, avrebbe finito con il togliere ogni motivazione al prosieguo del trattato che, al pari del *de ira*, presumibilmente avrebbe dovuto articolarsi in tre libri.

Note futuriste.

Il Manifesto – Fondazione della Fucina del Genio di Giovanni Raimondi e Francesco Alioto

Anna Maria Ruta

Il Manifesto «è la dichiarazione pubblica di intenti, di metodi, di atteggiamenti, di pensiero insomma» scrive Alberto Ciampi in un suo già antico libro¹. E questo sono un po' tutti i Manifesti del Movimento futurista fondato da F.T. Marinetti, a partire da quello della Fondazione del 20 febbraio 1909. Anche in Sicilia se ne formulano e pubblicano molti, alcuni dei quali importanti anche sul piano nazionale. Il Manifesto di *Fondazione della Fucina del Genio* è uno di questi, ma non ha avuto finora la meritata attenzione, perché difficilmente reperibile in Biblioteche ed Archivi. Quando nel 1990 io stessa pubblicai il volume sul *Futurismo in Sicilia* per i tipi della Pungitopo, non ero riuscita a trovarne copia alcuna. Poi potei leggerlo grazie all'amichevole invio dell'amico napoletano Matteo D'Ambrosio, ma sul momento non mi si presentò l'occasione favorevole per decodificarlo con maggiore attenzione. Lo faccio oggi con piacere, per dedicare all'amica Elina Sacco queste brevi, ma forse utili pagine, che aprono il sipario anche sui due firmatari dello stesso, i palermitani Giovanni Raimondi e Francesco Alioto, dai profili sfumati ed incerti.

Giovanni Raimondi nasce a Palermo il 9 agosto del 1897 e vi muore il 24 marzo 1970. Incline subito all'impegno intellettuale e attratto dalle Lettere, da giovane, ancora studente, si cimenta come giornalista e già nel 1914-1917 collabora con l'«Eco della cultura» di Napoli. Nel gennaio del 1922 fonda a Palermo il cenacolo letterario, *Fucina del Genio*, di cui pubblica il Manifesto, redatto con l'amico Francesco Alioto, sostenendolo nelle pagine della stampa. Sempre come giornalista collabora poi con «L'Impero» di Roma, con il «Giornale di Sicilia» di Palermo e nel 1927 con un numero speciale de «Il Piccolo», diretto da Enrico Messineo², dedicato alla *Mostra d'Arte Futurista Nazionale*, promossa dal *Gruppo Futurista Siciliano*, capeggiato da Pippo Rizzo e inaugurata nel giugno del 1927 nelle sale de *Il Convegno* di via Cavour, nella capitale dell'isola. Questo numero de «Il Piccolo» ha la testata nell'ultima pagina in omaggio a «La Balza futurista» di Messina, che si era distinta, secondo il canone futurista delle infrazioni alla tradizione, proprio per questa singolare impaginazione. Raimondi vi recensisce la grande Mostra Nazionale, cui partecipano i più importanti nomi della pittura futurista italiana del momento, in un articolo, *Battaglie e conquiste*, in cui si batte per una comprensione diffusa dell'arte futurista, difendendone i valori artistici contro le superficiali e rozze accuse di «una più o meno graziosa e innocua eccentricità»: eccentrica sì quest'arte, ma non nel senso di frivola e primitiva, ma di arte nuovissima, più visionaria e fantastica. «Spezzata la catena della tradizione», la futura creatività deve formare una nuova coscienza artistica e scardinare i parametri dei codici tradizionali. E sembrano davvero avveniristiche certe sue intuizioni di future possi-

¹ Alberto Ciampi, *Futuristi e anarchici – quali rapporti? – Dal primo manifesto alla prima guerra mondiale e dintorni (1909-1917)*, Edizioni Archivio Famiglia Berneri, Pistoia 1989, p. 97.

² «Il Piccolo», numero speciale per il Movimento futurista Italiano, Palermo, XXXIII, 14-15 giugno 1927. A Enrico Messineo Pippo Rizzo fa per l'occasione un incisivo ritratto a pastelli.

Il *Don Chisciotte* nei libretti d'opera italiani

Maria Caterina Ruta

Dopo le numerose celebrazioni del 2005, dedicate al quarto centenario della pubblicazione della Prima parte del *Quijote*, si sono avviate nel 2013 numerose iniziative per ricordare in successione i centenari della pubblicazione delle altre opere di Miguel de Cervantes¹ e quello della morte dello stesso autore, avvenuta nel 1616.

In Italia l'interesse verso l'opera dello scrittore spagnolo ha percorso itinerari diversi a volte in apparente contraddizione. La traduzione della Prima parte del *Quijote* (Madrid, 1605) a opera di Lorenzo Franciosini (Venezia, 1622) si pubblica con ritardo rispetto a quelle in inglese (Thomas Shelton, 1612) e in francese (César Oudin, 1614). La versione italiana della Seconda parte (Madrid, 1615) appare nel 1625 (Venezia) ancora per mano di Franciosini. Per leggere una nuova traduzione dell'intero romanzo si deve aspettare che negli anni 1818-19 Bartolomeo Gamba pubblichi a Venezia la sua in otto volumi, diversamente da quanto avviene nel resto d'Europa, che invece procede attivamente a dare alle stampe nuove versioni del romanzo².

Per quanto riguarda le *Novelas ejemplares* (1613), Guglielmo Alessandro Novilieri Clavelli le tradusse dall'edizione in francese nel 1626 e nello stesso anno appare la versione italiana (Francesco Elio Milanese) del romanzo postumo *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* che aveva visto la luce in Spagna nel 1617, un anno dopo la morte dell'autore. Mentre per le traduzioni della produzione teatrale, pubblicata nel 1615, e per quella del lungo poema *Viaje de Parnaso*, pubblicato nel 1614³, bisogna aspettare i secoli successivi.

In contrasto con i ritardi editoriali si pone la conoscenza che molti uomini di cultura italiani mostrano di avere avuto soprattutto del capolavoro cervantino, come attesta l'accurata documentazione che possediamo al riguardo e che si rivela ancora suscettibile di ulteriori approfondimenti⁴.

¹ Non vi rientra il romanzo pastorale *La Galatea*, prima opera pubblicata da Cervantes nel 1585, la cui prima traduzione in italiano è pubblicata a Ginevra nel 1788.

² Per i riferimenti bibliografici rimando a D. Pini Moro e G. Moro, *Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)*, in D. Pini Moro (a cura di), *Don Chisciotte a Padova (Atti della I Giornata Cervantina Padova, 2 Maggio 1990)*, Editoriale Programma, Padova 1992, pp. 149-268.

³ Come recitano i primi versi "Un quidam Caporal italiano/ de patria perusino, a lo que entiendo,..." il poema, prese l'avvio dalla omonima composizione dell'italiano Cesare Caporali (*Viaggio di Parnaso*, Piacenza 1574), M. de Cervantes, *Viaje de Parnaso*, Castalia, Madrid 1973, p. 53.

⁴ Sui temi trattati esiste una ricca bibliografia, qui mi limito a citare i primi saggi unanimemente ricordati e alcuni più recenti che aggiungono nuovi dati: cfr. di E. Mele, *La fortuna del Cervantes in Italia nel Seicento*, in «Studi di Filologia Moderna», 3-4, (1909), pp. 20-35; *Más sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in «Revista de Filología Española» VI, (1919), pp. 364-374; *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in «Revista de Filología española», VIII, (1921), pp. 281-283; *Nuevos datos sobre la fortuna de Cervantes en Italia en el siglo XVII*, in «Revista de Filología española», XIV (1927), pp.183-184; di B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911 e *Nuovi saggi sulla letteratura spagnola del Seicento*, Laterza, Bari 1931; R. Flaccomio, *La fortuna del 'Don*

La notte del mondo nel teatro di Napoli

Pasquale Sabbatino

Sono sempre stato attratto dal trittico, composto da una tavola centrale e da due valve o ante laterali chiudibili mediante cerniere. E, nel visitare musei o chiese, più volte mi sono interrogato sull'autonomia delle singole parti e sulla loro complementarità per le affinità che le legano.

Gli interrogativi si moltiplicano davanti ai trittici posti sugli altari o davanti a quelli portatili, i quali sono visibili sui due lati, per cui molte volte anche le facce esterne delle tavole sono decorate. Da tre, dunque, si passa a sei immagini, di cui il visitatore è invitato dall'artista a ricostruire, di volta in volta, i legami e le affinità, nel rispetto doveroso dell'autonomia delle singole parti.

A parte l'attrazione personale per il trittico, è proprio la particolare natura di questa tradizione compositiva medievale, che si fonda sull'autonomia delle parti e nel contempo sui loro legami, a spingermi nel disegnare un trittico di autori – Giordano Bruno, Eduardo De Filippo e Roberto De Simone – e dietro ciascun autore un trittico di opere – il *Candelaio* (1582), *Napoli milionaria!* (1945), *La gatta Cenerentola* (1976). Pur scrivendo in tempi diversi, i tre autori del politico svelano al critico un legame tangibile: la ferma volontà di elevare il teatro di Napoli a teatro del mondo. In aggiunta le singole opere, per quanto unite dal legame, godono e rivendicano una piena autonomia, perché diverse sono le dinamiche autoriali.

Il mio intento è di individuare e raccontare le differenti dinamiche che ciascun autore impiega nel testo per raggiungere l'obiettivo della rappresentazione di Napoli come teatro del mondo. Il nostro percorso critico tra i testi teatrali riserva, come vedremo, anche una singolare sorpresa.

Il «Candelaio» di Giordano Bruno

Partiamo dall'anta laterale del trittico, sulla sinistra di chi guarda, con Giordano Bruno e dietro il *Candelaio*.

Il *Candelaio* è ambientato nella Napoli vicereale degli anni Settanta del Cinquecento, di cui Bruno denuncia in filigrana il malgoverno spagnolo. Napoli è una città innanzitutto reale, con i suoi vicoli, i suoi quartieri, le sue osterie (in particolare la famosissima Osteria del Cerriglio), le sue tradizioni popolari, le sue credenze religiose, il culto delle reliquie e la devozione alla Madonna, il suo sottoproletariato urbano¹, i suoi ladri (nella regalissima

¹ Nei dialoghi londinesi Bruno accomuna il sottoproletariato napoletano con quello di altre città italiane ed europee. Nella *Cena de le Ceneri*, a proposito del sottoproletariato londinese, Bruno scrive: «sono una mescolgia di disperati, di disgraziati da lor padroni, de fuor usciti da tempeste, de pelegrini, de disutili et inerti, di que' che non han più comodità di rubbare, di que' che frescamente son scampati di priggione, di quelli che han disegno d'ingannar qualcuno che

I sonetti proemiali di tre canzonieri: Petrarca, Bembo, Della Casa

Antonino Sole

Argomento delle note che seguono sarà la lettura di tre sonetti proemiali di altrettanti canzonieri: il primo del Petrarca, gli altri dei cinquecentisti Bembo e Della Casa. L'esiguità del campione risponde a un criterio di economia (lo scritto, destinato alla miscellanea di studi in onore di Michela Sacco, non può eccedere un limitato numero di pagine); ma essa è giustificata anche dal fatto che i testi dei due cinquecentisti, che in diversi modi gareggiano con il modello trecentesco, sono, per varie ragioni e a vario titolo, i due rappresentanti più prestigiosi del Petrarchismo del pieno Rinascimento. Vorremmo aggiungere che la lettura dei sonetti cui abbiamo accennato, non intende ricercare echi o somiglianze formali nei canzonieri a cui ciascuno appartiene, bensì compararli tra di loro: procedimento che non disconosce la pertinenza e l'utilità del primo, ma ha una sua motivazione, se è vero, come si cercherà di mostrare, che i sonetti introduttivi del Bembo e del Casa, presuppongono quello del modello trecentesco, e d'altra parte, che quello del Casa, l'ultimo in ordine di tempo, tiene conto, sia di quello del Petrarca, sia di quello bembiano. Dopo questa breve premessa, procederemo, in ordine cronologico, nella lettura dei tre testi.

Petrarca, *Canzoniere*, I

Il sonetto proemiale del *Canzoniere*¹ si apre con un vocativo: "Voi"; vocativo tenue, quasi sussurrato, come se le persone a cui il poeta si rivolge, dovessero bensì ascoltare le sue parole, ma a bassa voce, con tono dimesso, come si conviene a chi rivela ad altri fatti poco edificanti. Ma queste parole significano ciò che suggerisce la lettera? Detto altrimenti, qual è il senso di "ascoltate"? Se ad "ascoltate" si dà il senso suo proprio, si dovrebbe supporre, o che il poeta stesso stia leggendo questo sonetto (e parte, almeno, delle sue "rime sparse", v. 1) ai suoi ascoltatori, o che a leggere sia non il poeta, ma un suo lettore, o meglio, diversi lettori, ciascuno per suo conto. La prima ipotesi mi sembra improbabile: non è pensabile che il Petrarca renda noto con la sua stessa voce ad altri ciò di cui prova "vergogna" (v. 12). Scartata questa ipotesi, l'unico significato plausibile di "ascoltate" è 'leggete': i lettori, nell'atto di leggere, ascoltano la voce del poeta, pur se non declamano, perché, anche scorrendole con gli occhi, quelle parole risuonano nel loro animo. Perciò l'autore può parlare di "suono" ("il suono/ di quei sospiri ond'io nutriva/ il core", vv. 1-2): il lettore, infatti, comunque legga, coglie la risonanza dei "sospiri" del poeta, un tempo innamorato.

¹ Per il Petrarca seguiamo l'edizione del Contini: F. Petrarca, *Canzoniere*, testo critico e introduzione di G. Contini, annotazioni di D. Ponchiroli, Einaudi, Torino 1980 (ottava edizione), p. 3.

Il progetto imperiale e l'impazienza di Dante. Nota su *Purg.* VII 96: «sì che tardi per altri si ricrea»

Luigi Surdich

Il secondo capitolo antipurgatorio imperniato sulla presenza di Sordello, quello proposto dal canto VII del *Purgatorio*, può essere ripartito in tre sezioni, in tre segmenti, diversamente riconducibili a tre autonome situazioni, a tre separate problematiche, per ciascuna delle quali vige una propria ed esclusiva collocazione nella trama del poema. Dapprima, infatti, l'attenzione torna a indugiare sul ruolo e sulla condizione di Virgilio, toccando dunque un tema che opera da supporto diacronico nella tessitura narrativa; segue poi, nella dimensione del presente, il prospettarsi della legge del tempo che governa il Purgatorio; si passa infine, in adesione a un punto di vista che guarda al presente per scrutare verso il futuro, alla descrizione della valletta, all'indicazione dei principi, alla valutazione politica.

Certo è che, oltre a procedere più per blocchi argomentativi che non per distensione e progressione narrativa, il canto si propone innanzitutto sotto una veste strutturale anomala, non consueta, di assoluta originalità e rilevanza, in ragione del rapporto che intrattiene col canto che lo precede. Perché, se ben si osserva, i vv. 1-3 del nostro canto, quelli che indugiano a rendere partecipi del ripetersi degli abbracci tra Virgilio e Sordello, potevano diventare i vv. 76 e ss. del canto precedente, agganciandosi, per motivata pertinenza, al v. 75, incentrato sull'abbraccio: «[...] e l'un l'altro abbracciava». E invece scatta a questo punto l'impeto di sdegno dell'autore-poeta, che per tutto il resto del canto VI (dal v. 76 al v. 151), modula tra irritazione, rabbia e indignazione la sua invettiva, la quale, a sua volta, all'altezza del v. 127, vira in direzione di sarcasmo antifrastico, allorché l'obiettivo del panorama politico si va restringendo e dalla dimensione italiana si restringe all'immagine di Firenze: «Fiorenza mia, ben puoi esser contenta / di questa digression che non ti tocca, / mercé del popol tuo che si argomenta».

Il canto VII si riattacca a prima della invettiva-digressione che esalta l'accusatissimo spirito politico di Dante, tornando a recuperare il filo narrativo, interrotto al momento della scena dell'abbraccio tra Virgilio e Sordello, con l'apertura del nuovo canto affidata a una quanto mai significativa adozione di un avverbio narrativo per eccellenza («Pociscia»), ma senza trascurare poi (a simmetria del canto VI), in sede di conclusione (in quella sede eminente della strutturazione poemica che è la conclusione di un canto), il recupero e il rilancio del motivo ideologico-politico, sia pure reimpostato non nel grido dell'invettiva o nell'aggressività corrosiva del sarcasmo, ma nell'essenziale indicazione figurativa-iconica di protagonisti (o anche mancati protagonisti) della storia dugentesca (e di primo Trecento).

Solo della parte conclusiva del canto VII intendo qui occuparmi: parte conclusiva cui si giunge lungo un asse che dalla iniziale necessità di parlare di Virgilio ci conduce alla necessità di parlare dell'impero. Preceduta dalla preghiera alla Vergine, *Salve Regina*,

Confabulazioni bucoliche: nuovi volgarizzamenti da Giovanni Pontano

Francesco Tateo

Poggio Bracciolini, come si sa, chiamava nel proemio il suo libro di facezie *confabulationes*, non credo come sinonimo di ‘aneddoti’, o *exempla* comici, ma in riferimento al contesto affabulatorio nel quale dovevano all’occorrenza inserirsi, una sorta di gaia conversazione che traeva proprio dal repertorio di facezie il suo registro piacevole. Il concetto del rapporto fra la conversazione e il repertorio di facezie sarà perfezionato da Pontano, il quale non solo inserirà le facezie in un discorso teorico affine al trattato retorico e al trattato etico, ma intollererà il trattato ad una categoria del linguaggio, il *sermo*, ossia alla forma di conversazione in cui si usa una maniera leggera e accattivante, priva di elaborazione che non sia quella per ottenere un effetto comico e distensivo. Non per altro il ponderoso trattato pontaniano, rifacendosi ad una ben nota sezione del *De oratore* di Cicerone, e forse alla sezione dei libri *Rerum memorandarum* di Petrarca dedicata alla facezia, fornì le basi per il grande *exploit* cinquecentesco sull’arte della conversazione.

D’altra parte l’attenzione portata da Pontano alla virtù della *conviventia*, dello stare a tavola insieme godendo della piacevole compagnia della parola, della comunanza di vita e dell’amicizia coltivate mediante il linguaggio gradevolmente piegato al sorriso, favoriva la stessa traslazione del termine monastico di *conversatio*, l’ingresso nella comunità, in quello laico di ‘conversazione’, così frequentato nella società dei secoli successivi. Le ‘confabulazioni’, con il loro significato aperto ad ogni aspetto nell’uso della parola, una volta perduto il loro originario riferimento alla fabula e alla facezia, possono ben designare quel genere trasversale che è appunto la conversazione, lo scambio dei pensieri e dei sentimenti senza necessariamente una tesi da sostenere, distensione in senso classico ed etimologico, ottenuta mediante lo scambio verbale. Il livello medio, finanche umile e basso, della distensione, associandosi con la leggerezza, la dolcezza, la soavità e la leggiadria, era perciò avvertito come adatto al genere sentimentale oltre che a quello rustico, e prevedeva la forma dialogata della bucolica, più che quella narrativa dell’elegia, concorrente della bucolica sul piano della classificazione retorica. Entrambe, elegia e bucolica, rappresentavano alternativamente lo stile umile.

Pontano coltivò, oltre i generi appartenenti alle fasce più alte della classificazione retorica, i due generi letterari della bucolica e del dialogo faceto, che consistono propriamente in uno scambio di pensieri e traggono il loro senso più profondo dal piacere della confabulazione in quanto colloquio diversivo. Bucolica e dialogo, che talora si intersecano fino ad alimentare il più tipico, forse originario genere della confabulazione qual è la rappresentazione teatrale, hanno un posto rilevante nella poesia e nella prosa pontaniana, ma distinguendosi per la varietà delle sperimentazioni.

Nella poesia bucolica di Pontano ogni carne è un’applicazione diversa dello schema

Glauco di Morselli / Pirandello

Sarah Zappulla Muscarà

Costellato di entusiasmi e di amarezze, di sodalizi e di baruffe, il rapporto tra Pirandello e Martoglio da una parte e Musco dall'altra era costantemente percorso da una tensione che doveva deflagrare nella primavera del 1918¹. Ad alimentarne la portata era stato soprattutto il carattere battagliero, orgoglioso oltre misura, di Martoglio che, insofferente dello spazio accordato da Musco ad autori minori, insisteva perché l'attore privilegiasse nel repertorio tutti i lavori suoi e di Pirandello, e non soltanto quelli che riscuotevano più successo di pubblico, e concedesse loro la facoltà di affidarli anche a Giovannino Grasso *junior* e a Tommaso Marcellini. Un conflitto che, scaturito in gran parte da motivi economici connessi ai diritti d'autore, coinvolgeva anche Sabatino Lopez, Marco Praga, Renato Simoni, Dario Nicodemi, Fausto Maria Martini e la Società Autori nel suo complesso. Quasi rimedio al male derivatogli «dall'iniqua ingratitude» di Musco che, denunziatogli il contratto, aveva tolto dal cartellone le sue commedie, Nino Martoglio, sullo scorcio del 1918, con la collaborazione di Luigi Pirandello e Pier Maria Rosso di San Secondo (direttore scenico Anton Giulio Bragaglia), avviava una nuova impresa artistica, più ambiziosa delle precedenti: la «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo», «di complesso» e non «a mattatore», e con elementi fondamentali il dialetto e la musica. Non ancora spenta l'eco delle antiche polemiche nei confronti di Grasso *senior* e delle recenti nei confronti di Musco, la Compagnia rivendicava, fra l'altro, secondo le dichiarazioni di Martoglio, i diritti dell'invenzione e della scrittura, condannando «le falsificazioni brutali che attori drammatici e comici troppo acclamati hanno finito con l'apportare alla concezione degli autori».

L'iniziativa martogliana, tesa a valorizzare la cultura dell'area mediterranea in un'epoca storica in cui la questione meridionale assumeva un rilievo sempre maggiore, ebbe, tuttavia, come le precedenti², esito negativo nonostante il valore di attori quali Giovannino Grasso *junior*, Virginia Balistrieri, Salvatore Lo Turco, Rocco Spadaro, Carolina Bragaglia e Giuseppe Trovato³.

Per la «Compagnia drammatica del Teatro Mediterraneo» Pirandello tradusse in sici-

¹ Cfr. al riguardo: Sarah Zappulla Muscarà e Enzo Zappulla, *Musco. Il gesto la mimica l'arte*, Novecento, Palermo 1987; Id., *Musco. Immagini di un attore*, Maimone, Catania 1987; Aa.Vv., *Musco e il teatro del suo tempo*, a cura di Enzo Zappulla, Maimone, Catania 1990.

² Sull'attività di organizzatore teatrale del commediografo siciliano cfr.: Enzo Zappulla, *Nino Martoglio capocomico*, «Otto/Novecento», Varese, gennaio-febbraio 1984 (poi, C. U. E. C. M., Catania 1985).

³ Il 21 marzo 1919, Pirandello a Martoglio scrive: «La sorte sciaguratissima della Compagnia del Teatro Mediterraneo fa veramente disperare! C'erano tutte le ragioni di credere alla fortuna d'una tale impresa! Tutti i migliori autori del teatro siciliano esclusivamente con te; repertorio di prim'ordine; compagnia di prim'ordine; largo e solido sostegno finanziario. Tu ti lagni a torto, caro Nino, d'esserti cimentato a tale impresa, con tali e tante assicurazioni, nessuna delle quali – devi riconoscerlo – è venuta a mancarti. Non si può dire neppure che ti sia mancato il consenso della stampa intelligente. Ti è mancato il pubblico, così a Napoli, come a Roma. Era prevedibile, con tanti elementi di buon successo?» (in Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello - Martoglio*, C. U. E. C. M., Catania 1985, pp. 174-176; 1ª ed., Pan, Milano 1979).

Appunti su *Storia di una capinera*

Salvatore Zarcone

È facile osservare come le due lettere, di Francesco Dall'Ongaro e di Caterina Percoto, premesse alla *Storia di una capinera* dal primo editore Lampugnani (1871) e soppresse nella successiva edizione Treves (1873)¹, abbiano indirizzato in parte la lettura e più ancora l'uso, e quindi il significato, del romanzo verghiano. Il grande successo di pubblico (ventimila copie fino al 1906), come sottolineava Dall'Ongaro, era dovuto al fatto che «quelle pagine d'una vita di dolore e di abnegazione» non potevano, come era accaduto a lui, che essere bagnate da «lagrime vere». Diversamente, la Percoto, già vittima nella sua Udine di un'esperienza amara all'interno di un istituto monastico e da tempo impegnata nell'opera di denuncia di quella condizione, si servì della narrazione verghiana per un uso all'interno di una polemica femminista *ante litteram*, sottolineando come il tema della malmonacata, scelto dal giovane scrittore siciliano, «il barbaro costume di educare le donne alla clausura», costituisse ancora ai suoi tempi «una delle più dolorose piaghe che affliggono nel mio sesso la nostra società»². Il significato complessivo della storia narrata da Verga veniva collocato in tal modo lungo una linea tematica abbastanza ampia e di lunga durata letteraria e insieme ridotto a un livello eteronomo di impegno civile e sociale che gli era in parte, se non del tutto, estraneo³. L'uso della narrazione, soprattutto in quest'ultimo senso, ne avrebbe de-

¹ Sull'editore Alessandro Lampugnani e su Emilio Treves cfr. S. Franchini, *Editori, lettrici e stampa di moda: giornali di moda e di famiglia a Milano dal «Corriere delle dame» agli editori dell'Italia unita*, Franco Angeli, Milano 2002, pp. 261-9. Sulla vicenda editoriale della *Storia* cfr. F. De Roberto, *Storia della «Storia di una capinera»*, in «La Lettera» 1922, poi Id., *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a c. di C. Musumarra, Le Monnier, Firenze 1964, pp. 135-79. Più di recente: G. Tellini, *Introduzione* a G. Verga, *Storia di una capinera*, in Id., *Opere*, Mursia, Milano 1988; I. Gambacorti, *Verga a Firenze. Nel laboratorio della «Storia di una capinera»*, Le Lettere, Firenze 1994, pp. 113-171.

² Mi pare, diversamente da Campailla, che la posizione dei due prefatori vada comunque diversificata: «Fra tutti i romanzi scritti da Verga, eccezion fatta, ovviamente, per i *Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, è quello che per il suo tono di storia intima sembra rientrare nel più scontato patetismo e richiamarsi alla moda *larmoyante* della letteratura d'appendice di allora: basti pensare al dramma che accompagna la breve vita della povera Maria; non solo, ma la vicenda pare denunciare l'intenzione di sfruttare le corde di una risentita polemica sociale sull'ingiustizia della condizione femminile dell'epoca: e in questa chiave fu indirizzata la lettura dalla lettera-prefazione con cui Francesco Dall'Ongaro si rivolgeva, con abile scelta editoriale, a Caterina Percoto, la quale, a sua volta, lo avallava, accentuandone proprio l'aspetto di denuncia. Ed è quanto veniva in seguito certificato con riferimenti a precedenti illustri che vanno dalla religiosa di Diderot alla monaca di Monza manzoniana», S. Campailla, *Introduzione* a G. Verga, *Storia di una capinera*, Mondadori, Milano 1991, p. VII (*tutte le citazioni fanno riferimento a questa edizione*).

³ Per Capuana la «lezione» del Verga è: «Forse che la vita monastica riesce a snaturare nella religiosa i più soavi sentimenti del cuor della donna, e quando trova una costituzione, un carattere ribelle a tal snaturamento attenta alla ragione e sovente distrugge la vita?», L. Capuana, *Gli americani di Rabbato*, Youcanprint Self-Publishing, Tricase (LE) 2014. Ma sottolinea Tellini che «il titolo di «campione» nel campo letterario del riformismo umanitario, pedagogico e sociale non rientrava nei propositi di Verga, che aveva inteso proporre uno studio di carattere piuttosto che un'indagine di costume», *Introduzione* a G. Verga, *Storia di una capinera*, Mursia, Milano 1990, p. 10. «Per quanto Dall'Ongaro e la Percoto s'industriassero a leggere il «romanzetto» in chiave di milizia filantropica e riformista, Verga da parte sua era chiaro fin dall'inizio nel designare la sua *Capinera* come romanzo intimo», *ivi*, p. 16.

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di settembre 2017