

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

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

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

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

e-mail: amministrazione@editorialefirenze.it

www.lelettere.it

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

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

Tel. 055 645103

e-mail: abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Abbonamenti 2022

PRIVATI:

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

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

ISTITUZIONI:

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

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

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

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

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

Stampato nel mese di giugno 2022 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

- MARTINA ROMANELLI, «*Io mi son dato alle lettere per bastare a me stesso*».
Tracce algarottiane nella biblioteca di Giovanni Lami 5
- COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, «*Un colpo formidabile... tonò sul tavolino*». *Le sedute
spiritiche in letteratura italiana* 32

Note

- NICCOLÒ SCAFFAI, *Per Luigi Blasucci* 63

Archivio

- GIOELE MAROZZI, *Un testimone manoscritto per le «Odae adespotaee» di Giacomo Leopardi* 66

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 90 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 97 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 115 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 125 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 146 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 167 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 192 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 202 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 212 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi e M. V. Dominioni, pag. 231 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 239 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 258

- Sommari-Abstracts 276
-

nio artistico (che è speculare rispetto alla passione autentica) in una società depravata e corrotta. [*Alejandro Pataí*]

SECONDO OTTOCENTO

A CURA DI ANTONIO CARRANNANTE

Presenza di Nievo nel Novecento (1945-1990), a c. di ROBERTA TURCHI, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 174.

Il volume raccoglie gli atti del seminario di studi in ricordo di Sergio Romagnoli (Bologna 1922 - Firenze 1997), svoltosi presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze nelle giornate dell'8 e 9 febbraio 2018. La curatrice evidenzia in apertura il ricordo e l'omaggio doveroso a Sergio Romagnoli, studioso del nostro Ottocento e nievista di lungo corso, che ha insegnato tanto a tutti noi, a vent'anni dalla scomparsa. L'incontro ha visto la partecipazione di studiosi appartenenti a diverse scuole, impegnati da decenni nel lavoro di ricerca intorno a Nievo: «attraverso i loro interventi sono state ripercorse, anche con documentazione inedita, alcune delle tappe che hanno portato a riconoscere nello scrittore padovano uno dei maggiori della letteratura dell'Ottocento» (p. 11).

Il contributo d'apertura, *Per Sergio Romagnoli nievista* di ANNA NOZZOLI (autrice del prezioso volumetto *Immagini di Nievo nel Novecento*, Modena, Mucchi, 1995), rievoca la figura dello studioso, del quale vanno sempre sottolineati «l'inconfondibile profilo» e «l'inflessione stessa della voce, memorabilmente sommessa, ma ferma ed elegante nel suo implacabile nitore» (p. 13). Nozzoli ripercorre, oltre alle vicende bibliografiche degli scritti critici del noto germanista, l'interesse e la progressiva attenzione delle differenti

case editrici per l'opera nieviana, in particolare modo le intricate vicende editoriali di Romagnoli nievista presso Einaudi.

ROBERTA TURCHI si concentra sulla singolare e contemporanea riedizione del *Varmo* nel 1945, una a cura di Iginio De Luca e l'altra firmata da Vittore Branca.

SARA CERNEAZ attenziona gli anni Cinquanta e il ruolo di Luigi Ciceri e della moglie nella riscoperta di Nievo. Il *Fondo Nievo-Ciceri* della Biblioteca Civica «Vincenzo Joppi» di Udine, sul quale la studiosa ha condotto le sue ricerche più recenti, costudisce «oltre a importanti autografi di Nievo (che Ciceri si prodigò a recuperare da privati, ma che non depositò subito presso la Biblioteca per ragioni di studio e di pubblicazione), anche importanti e numerosi epistolari (si tratta di quasi quattrocento lettere) intrattenuti da Ciceri con i principali interlocutori delle vicende nieviane dagli anni '40 agli anni '90» (p. 43).

UGO MARIA OLIVIERI analizza l'interesse novecentesco per la poesia nieviana che si riassume in una scarna bibliografia: le due monografie di Cesare Bozzetti (1959) e di Armando Balduino (1962) e la raccolta poetica per Mondadori curata da Marcella Gorra (1970). Ciò è indicativo – secondo lo studioso – «di una situazione più generale rispetto a tutta la poesia del secondo Ottocento a cui, salvo qualche sondaggio più ampio su alcuni autori, non è stata riservata da molti anni una specifica attenzione» (p. 53).

Alla pubblicazione Mondadori delle poesie, prima che il progetto di un'edizione nazionale naufragasse, si aggiunge il volume delle lettere, sempre curato da Gorra (1981), oggetto di studio del contributo di ALESSANDRA ZANGRANDI.

Decisamente stimolante è il contributo di SILVIA CONTARINI dedicato ad un tentativo di ricostruire un contesto, una cornice ermeneutica comune, entro la quale proporre una lettura incrociata Nievo-Calvino (*Intellettuale nella storia: «Il barone di Nicastro» e «Il barone rampante»*). Il dialogo a distanza tra i due romanzi, precisa la studiosa, «si può ricostruire solo per via indiziaria, riannodando con pazienza i fili di un ordito narrativo che presenta corrispondenze più o meno dissimulate, anche se forse le analogie più significative riguardano proprio l'orizzonte storico-esistenziale di una scrittura concepita come interrogazione di postilluministica sulla cul-

tura e sulle sue operazioni di conoscenze sul mondo» (p. 71).

GIOVANNA MAFFEI si concentra su Nievo al Sud, precisando in apertura di saggio come Nievo, in realtà, al Sud non ci sia mai stato, se non in occasione della spedizione dei Mille, rimanendone molto deluso. Va sottolineato come Nievo al Sud, come del resto ovunque, «operava nel presente e sperava nel futuro: un'attitudine nota agli esperti dello scrittore» (p. 85).

SIMONE CASINI si occupa delle interpretazioni delle *Confessioni* nel dopoguerra, evidenziando la discontinuità nella lettura e, al contempo, la continuità con le ricerche degli anni precedenti. Il primo segnale sicuro di una nuova percezione di Nievo e di una sua possibile novità e funzionalità furono le due riedizioni de *Il Varmo* (di cui si è occupata anche la curatrice del volume, come abbiamo visto) che, oltre a dissepellire una pubblicazione confinata in un periodico minore di cento anni prima, «annunciava e preparava quel recupero della produzione “rusticale” e quindi del Nievo più impegnato sul piano sociale [...] la “scoperta” del *Varmo* sembrava ribadire, confermare, enfatizzare quella lettura “idilliaca” di Nievo che era stata assolutamente dominante nei decenni precedenti» (p. 106). Tant'è che la riedizione più fortunata delle *Confessioni* nel dopoguerra fu *Il Castello di Fratta*, pubblicato nel 1949 da Giuseppe Ravegnani, alla quale seguì la traduzione inglese nel 1957.

Non manca l'interesse mostrato dalla televisione per Nievo e, in particolare, per la protagonista femminile del capolavoro nieviano. In *Nievo sul piccolo schermo: «La Pisana»* (1960), ATTILIO MOTTA ricorda le riflessioni di Aldo Nicolaj, responsabile della riduzione e sceneggiatura del romanzo, e la struttura narrativa della mini-serie, elaborando schemi puntuali sui rimandi precisi tra la puntata e i capitoli. Nello specifico, Motta nota come «alla fine della terza puntata, lo sceneggiato sia ben oltre la metà del romanzo, e oltre i tre quarti della porzione che adatta (20 capitoli): le ultime tre puntate coprono cioè meno di tre capitoli, evidentemente successibili di una rappresentazione melodrammatica: in particolare la quinta, che si deduce dedicata per intero al nuovo sodalizio tra Carlino e Pisana e al matrimonio del primo, e l'ultima, con l'intervento liberatorio di Pisana, il trasferi-

mento a Londra e la morte» (p. 122).

Chiudono il volume le indagini di MAURIZIO BERTOLOTTI (*Nievo garibaldino nel dibattito sul Risorgimento*), di MARINO BIONDI (*Presenza di Nievo. Un seminario fiorentino*) e di GILBERTO PIZZAMIGLIO (*Sergio Romagnoli tra Goldoni e Nievo*), legato allo studioso da amicizia e dal comune impegno delle Edizioni Nazionali delle opere di Goldoni e di Nievo. [Stefania Segatori]

LUCA GALLARINI, *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani*, Milano, Ledizioni, 2020, pp. 244.

Il volume è diviso in due parti. La *prima parte* (pp. 17-106) è intitolata *I drammi e i romanzi storici rovaniani*; la seconda parte (pp. 107-244) si intitola *Un secolo nel segno di Napoleone: i «Cento anni»*.

Già nelle prime pagine del libro, troviamo un punto centrale, un vero e proprio architrave della struttura che sorregge il volume: «ma in realtà, per comprendere Rovani e i suoi romanzi, conviene abbandonare il filo rosso scagliato, che grazie a Contini s'inoltra nel Novecento, per far ritorno alla prima metà del secolo precedente, agli anni che vanno da Waterloo all'Unità d'Italia. Perché è in questo frangente che nasce e muore la parabola dello scrittore: nelle forme storiche del dramma e del romanzo, Rovani, nato nel 1818 e morto nel 1874, dà voce ai lamenti e alle speranze di una generazione che, per ragioni anagrafiche, arriva tardi all'appuntamento con la Storia, entra in scena cioè nel bel mezzo della Restaurazione, quando la stagione napoleonica è ormai un ricordo» (p. 13).

Lo studioso non ha difficoltà a disegnare la «carriera» di Rovani; carriera che «iniziata all'insegna della “tragedia lirica” e del componimento misto, si conclude dunque con un romanzo che mette in dubbio una ricostruzione storica. In mezzo, oltre ai fondamentali *Cento anni*, troviamo un pamphlet risorgimentale (*Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia*), la curatela di uno zibaldone di ritratti critici (*la Storia delle Lettere e delle Arti in Italia*) e una *Storia della Grecia negli ultimi trent'anni* (1824-1854) furbamente accodata («in continuazione a»,

recita il sottotitolo) a un bestseller dell'epoca, la *Storia della rigenerazione della Grecia* del console francese Pouqueville» (p. 24).

La dinamica sociale dei primi decenni dell'Ottocento era tale, secondo G., da sospingere Rovani verso il passato, verso il Settecento: «in assenza di una classe intermedia tra nobiltà e plebe, e di strutture produttive come le future «officine della letteratura», risulta difficile, per Rovani, immaginare ruoli e funzioni che non siano connessi allo scontro tradizionale con i tiranni di un lontano passato. Gli artisti insomma ci sono: a mancare è una borghesia solida, radicata nel tessuto economico cittadino, con cui possa nascere un rapporto conflittuale, che porti a un'«assunzione [dei protagonisti] nella sfera ideale dell'arte»» (p. 30).

L'A. riconosce poi come un motivo ricorrente della narrativa rovaniana «la tirannia dei padri, che fa tutt'uno con quella del potere politico» (p. 34); donde deriva, a ben guardare, anche il particolare rilievo assunto dalle figure femminili (pp. 74-sgg.). Né si lascia sfuggire le diverse suggestioni che potevano venire a Rovani dalla tradizione del nostro romanzo (p. 99).

Sempre sul problema dell'emancipazione della donna, G. mette in chiaro la modernità, ma anche i limiti della visione di Rovani, con importanti precisazioni: «Rovani, in sostanza, accoglie di buon grado la prospettiva di un'emancipazione sentimentale della donna: l'epoca dei matrimoni «infernali», contratti a scapito delle fanciulle indifese, è ormai alle spalle; ed è anzi compito di ognuno adoperarsi perché non torni mai più. Tuttavia, alle giovani liberate dal giogo dell'Antico Regime non sembra corrispondere alcun ruolo sociale effettivo, se non l'esercizio a tempo pieno delle facoltà materne, iscritte nell'indole biopsichica femminile. Si spiega anche così, la scelta di collocare in apertura del libro una figura formidabile come Paola Pietra: la funzione eminentemente oblativa e consolatoria della donna prescinde dal corso degli eventi, dal divenire storico che mette alla prova i personaggi maschili» (p. 146). Comunque, secondo G., «nella narrativa rovaniana, la donna si profila insomma come una questione irrisolta, un enigma riesumato di pagina in pagina» (p. 159).

Assieme alla questione del ruolo della donna, G. prende in esame il ruolo della com-

plexa dinamica sociale cui l'opera di Rovani cercava di dare risposte: «Rovani intuisce che qualcosa è cambiato, e che il cosiddetto «popolo minuto» non si limita più a sfogare le frustrazioni nel «satirico umore» (...): all'inizio del secolo, le «solite pasquinate [per le quali] i Milanesi son famosi») si macchiano di sangue. Alla presa di coscienza delle nuove e sempre più violente tensioni sociali non seguirà, tuttavia, un effettivo svecchiamento degli strumenti narrativi: nel romanzo successivo, *La Libia d'oro*, il «popolo» invocato nell'ultima pagina («Se un popol vuole, combatta e può») rimane una massa indistinta, e lo svolgimento dell'azione risulta affidato unicamente al volontarismo suicida delle società segrete» (p. 195).

G. inserisce a questo punto interessanti osservazioni, sulla città di Roma nella narrativa rovaniana, come ad es. quella che leggiamo a p. 220: «ma a prescindere dalle sirene risorgimentali e dalla passione per l'antichità classica, la città eterna è una tappa obbligata per personaggi come Geremia, Paolina, Achille S., e per l'avatar sostanziato dai ricordi giovanili di Rovani – «un giovane milanese, [che] a chi scrive era ben noto, trovavasi precisamente a *Trinità di Monti* per godere lo spettacolo di un tramonto romano...» – perché è all'ombra del Colosseo, che comincia a fiorire il ceto borghese caro all'autore». Sono osservazioni che a mio modesto parere meriterebbero ulteriori approfondimenti e supplementi d'indagine. [Antonio Carrannante]

Racconti del Risorgimento, a c. di GABRIELE PEDULLÀ, Milano, Garzanti, 2021, pp. 1086.

Nell'ampia *Introduzione*, pp. 7-158 (a cui bisogna aggiungere l'accurata *Nota bibliografica*, alle pp. 159-176) P. spiega prima di tutto i suoi intendimenti: «Questa antologia (leggiamo infatti a p. 12) si propone dunque anzitutto di offrire un'immagine più completa e attendibile di come il processo di unificazione è stato raccontato in prosa tra il 1848 e il 1915, nella speranza di regalare ai lettori meno pigri qualche gradita sorpresa. L'effetto immediato di questo allargamento del corpus è infatti quello di affrancare la rappresentazione di uno dei grandi momenti di disconti-

nuità della storia italiana dagli stereotipi che purtroppo ancora oggi la opprimono. Dopo che gli storici dell'ultima generazione lo hanno fatto per i protagonisti dell'epopea nazionale, è ora di tirare fuori dal museo delle ceneri anche gli scrittori che l'hanno raccontata».

P. si dice prima di tutto sicuro di una cosa: che è necessario «prestare speciale attenzione all'asincronia tra i vari generi letterari e alla loro tendenza a svolgere compiti diversi. Novella, poesia e romanzo (per tacere della memorialistica e della storiografia) non fanno evidentemente le stesse cose, e comunque non allo stesso momento. Questa differenza di funzioni dipende da un gran numero di fattori: il loro prestigio, le condizioni esterne, le possibilità tecniche del verso e della prosa, i vantaggi e gli svantaggi della lunghezza e della brevità» (p. 22). Né solo alla prosa si rivolge l'attenzione critica di P., perché lo studioso affronta anche il problema della poesia politica (pp. 26-33), che rispetto alla prosa aveva il vantaggio di poter essere memorizzata, sfuggendo in questo modo più facilmente all'occhiuta vigilanza austriaca (pp. 28-29).

Tra i vari risultati cui perviene la perlustrazione di P., c'è senz'altro una migliore messa a fuoco della narrativa di Caterina Percoto (l'autrice più «anziana» e «periferica» di tutta l'antologia), a partire da quel che leggiamo a p. 31: «Di sicuro oggi colpisce che, grazie alla tempestività della Percoto, le lotte patriottiche del periferico Friuli siano state trasfigurate letterariamente prima e in maniera spesso più ricca di quanto non sarebbe avvenuto con alcuni dei centri maggiori del Quarantotto italiano (a cominciare dalla vicina repubblica di San Marco)».

Anche il capolavoro di Ippolito Nievo viene inserito dallo studioso in un preciso clima politico e culturale, se è vero come è vero quello che si legge a p. 36: «Se però oggi si vuole comprendere la speciale energia che anima ogni pagina de *Le confessioni di un italiano* è invece all'incertezza gravida di speranze del 1857-1858 che occorre riandare: quando a un ragazzo di ventisei anni sembrò che il modo migliore per incitare i lettori all'azione fosse dar voce a un vegliardo impegnato a passare a una nuova generazione il testimone scomodo di una lotta ancora tutta da vincere (e, sino a quel momento, sempre perdente)».

L'attenzione di P. è attirata soprattutto da

quegli scrittori che testimoniano, per usare un'espressione abusata, il passaggio «dalla poesia alla prosa» del nostro moto risorgimentale: «Ora, negli scritti di Ghislanzoni, Imbriani e Padula il giudizio sul presente è assai meno positivo di quello che ci si sarebbe potuti attendere alla luce di un successo in apparenza così pieno. Abbiamo vinto, sì – ma *chi* ha vinto, esattamente? Formulata da tre scrittori che, in forme diverse, avevano rischiato la vita per la causa, la domanda poteva suonare insidiosa» (p. 41).

In fondo due scrittori quasi opposti, come Edmondo De Amicis e Igino Ugo Tarchetti, erano in realtà, secondo P., più vicini di quanto sospettassero («Vero anti-De Amicis, Tarchetti non è animato da meno passioni civili del suo avversario e concepisce anche lui la letteratura come opera di apostolato, secondo quanto si legge per esempio nel suo saggio intitolato *Idee minime sul romanzo*)» (p. 48).

Nel ragionamento di P. si dà il giusto rilievo ai diversi generi letterari (romanzo e novella) e alle loro interne dinamiche: «In apparenza la novità principale di questa fase è il riavvicinamento della novella al romanzo. Come si è visto, all'indomani dell'unificazione le loro strade si erano nettamente divaricate: da un lato la prosa breve, interessata alle conseguenze del Risorgimento nel presente; dall'altro la prosa lunga, intenta piuttosto a comporre l'epopea nazionale in grandi affreschi non immemori del romanzo storico dei romantici. Volgendosi anch'essa al passato, dalla fine degli anni Settanta la novella torna a guardare nella stessa direzione del romanzo; eppure, proprio perché raccontano i medesimi eventi, le loro diverse vocazioni si colgono adesso persino con maggior chiarezza» (p. 59).

Resta comunque confermato il fatto che proprio alla novella si deve riconoscere il merito di aver «cominciato a corrodere la grande facciata di cartapesta con cui, a Unità raggiunta, la retorica delle celebrazioni aveva cercato di occultare le tracce di una storia ben altrimenti contrastata» (p. 60).

Oltre a Percoto, De Amicis e Tarchetti, anche Giuseppe Cesare Abba (1838-1910) viene visto in queste pagine in una luce diversa, che riesce comunque a dare ragione della «magia» delle sue pagine: «essersi imbarcato a Quarto, aver combattuto a Calatafimi sono sicuramente dei meriti, ma non dei meriti letterari. L'importanza di Abba nella letteratura

italiana (non solo nella letteratura del Risorgimento) sta invece tutta nel tono inconfondibile della sua pagina. Da un lato c'è l'epopea moderna di Garibaldi, che non ha bisogno di iperboli e che fornisce da sola la materia epica al racconto; dall'altra lo stupore del giovane di allora, al quale la vita si rivela nelle tinte multicolori dell'impresa dei Mille» (p. 83).

All'interno del mondo narrativo verghiano, c'è una differenza profonda, quasi un'opposizione diametrica fra la narrazione del Risorgimento che fa Verga nella sua fase giovanile, e quella del Verga maturo: «a differenza di Abba e di De Amicis, così, il Risorgimento del giovane Verga e quello del Verga maturo non solamente non giungono a comporsi in un unico racconto, ma narrano due storie dalla morale addirittura opposta. In mezzo – come monito, a segnare una cesura irreversibile – l'esperienza rivoluzionaria della Comune parigina (1871) e più in generale l'avanzata del movimento socialista in tutta Europa» (p. 96).

L'analisi di alcune novelle verghiane (*Libertà*, del 1882; *Camerati*, del 1883; ... *e chi vive si dà pace*, del 1887) è condotta in maniera molto puntuale, e porta P. ad accusare Gramsci (e soprattutto Sciascia) di «formidabile anacronismo» (p. 105). Aggiungiamo queste pagine al lettore più avveduto, astenendoci da una discussione che ci porterebbe troppo al di là dei compiti del modesto recensore, e soprattutto al di là dei limiti in cui una scheda deve sempre contenersi. Ma chi legge capisce subito che qui risiede uno dei punti più sensibili (stavo per dire più fragili), del ragionamento di P., che coinvolge in questa sua «rilettura» polemica anche l'interpretazione che di queste vicende culturali dette a suo tempo Vittorio Spinazzola (1930-2020) (p. 164).

Passando ora ai racconti inseriti nell'antologia, tutti ovviamente degni di attenzione e di rilievo, non ci si lascerà sfuggire, credo, le due paginette, al vetriolo, di Carlo Alberto Pisani Dossi, *Una visita al Papa* (pp. 791-792). Sì, al vetriolo; e del resto lo pseudonimo usato molto spesso da un altro scrittore di primo piano, Ippolito Nievo, non era «Arsenico»? (cfr. almeno p. 221). Ma su un versante diverso, anche il delicatissimo, arguto, vivacissimo racconto di Guido Gozzano, *Garibaldina* (pp. 984-991) resterà impresso nella mente d'ogni lettore. Così come il lungo racconto di Pirandello, *Le medaglie*, pubblicato per la prima

volta nel 1904, colpisce perché – può sembrare un paradosso – più «pirandelliano» di tante altre pagine dello stesso autore. Non mancano, per completezza del quadro, le pagine «antirisorgimentali» d'uno scrittore reazionario, come Narciso Feliciano Pelosini, che con *Maestro Domenico* (pp. 434-477) metteva furbescamente in luce i nuovi problemi (l'aumento delle tasse, l'elefantiasi della burocrazia) dello stato unitario di fresca formazione. Le pagine di battaglie, quasi epiche, trovano in *Scaramucce*, di Emilio De Marchi (pp. 551-557), un esempio molto rappresentativo; mentre in *Papa Sisto* (pp. 564-572) di Giovanni Verga, vediamo spostare l'epicentro del Risorgimento in un convento; né ci sorprende una nota irriverente come quella lasciata cadere come per caso dalla penna, e che si legge a p. 566: «e le devote susurravano anche che portava il cilizio sotto la tonaca» (facendo intendere maliziosamente che «le devote» sapevano un po' troppo bene quel che il frate portava sotto la tonaca). Sulla stessa linea si dispongono *La giacchetta rivoltata* (pp. 651-656) e *Un miracolo della bandiera tricolore* (pp. 683-684) di Renato Fucini; con pagine molto utili a ricostruire anche i risvolti bozzettistici e ironici, addirittura grotteschi, dei grandi fatti storici.

C'è infine da dire che il volume, ben curato dal punto di vista filologico e tipografico (ho potuto rintracciare un solo errore di stampa, del resto non troppo fastidioso: a p. 217, terzultimo rigo, leggiamo «tomo» invece di «torno»), è anche uscito «nel momento giusto», perché in questi ultimi tempi stiamo assistendo al ridestarsi di polemiche sul nostro Risorgimento (e cfr. almeno il «Corriere della sera» del 10 gennaio 2021, p. 22, e del 4 febbraio 2022, p. 33), e questo lavoro di P. rappresenterà certamente un importante contributo di conoscenza e di chiarezza. [Antonio Carrannante]

GIUSEPPE TRAINA, *Sguardi del potere e sguardi sul potere nell'Ottocento italiano. Studi su Bini, Collodi, De Amicis, Valera, Cena*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 138.

Questo libro di T. (che i nostri lettori conoscono molto bene, perché è tra i collabora-

tori più autorevoli di questa rassegna, specialmente quando si discorre di Leonardo Sciascia; e cfr. almeno 2000, 2, pp. 693-794; ma poi anche 2012, 1, pp. 333-334); questo libro, dicevo, è suddiviso in quattro capitoli, i primi tre dedicati ai primi tre autori del sottotitolo, e un quarto che affronta due autori insieme: Paolo Valera e Giovanni Cena.

Il volume ha un «precedente» (come avverte l'A. a p. 12 dell'*Introduzione*): il convegno internazionale di studi tenutosi a Ragusa dal 16 al 18 ottobre 2019, i cui *Atti* furono raccolti (a c. dello stesso T. e di Felice Rappazzo) sotto il titolo *I linguaggi del potere* (Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020).

Nella stessa *Introduzione*, T. osserva (e in questo modo ci offre una importante chiave di lettura del suo lavoro) che i libri più significativi degli autori studiati (il *Manoscritto di un prigioniero*, del 1833, le *Avventure di Pinocchio*, del 1883, *Cuore*, del 1886, *La follia*, del 1901, *Gli Ammonitori*, del 1904) pur così distanti e diversi, «rivelano molti tratti in comune: il primo, e più evidente, è la viva appartenenza alla propria epoca, alle sue contraddizioni più palpabili e alle sue tensioni più segrete» (p. 14); e più in particolare, quei libri «si rivelano inattesi strumenti per un'interpretazione demistificante del gioco dialettico che s'instaura tra potere e anti-potere» (p. 15). In sostanza, questo libro, per ammissione dello stesso autore, nutre un'ambizione: «quella di dimostrare che – mentre ci dicono qualcosa di non superficiale sulle traiettorie di sguardi che oppressi e oppressori si scambiano sul terreno, variamente declinato, dell'economia, della giustizia, della differenza di genere – i testi narrativi di cui si parla in questo libro, pur lontani nel tempo, ci parlano ancora oggi in un linguaggio che, accanto alla forza demistificante, può legittimamente averne una costruttiva, senza rinunciare, peraltro, all'inventiva letteraria e alle specificità dello stile» (p. 20).

Il primo saggio «fa il punto» (per usare anche noi un'espressione che andava di moda qualche anno fa) sulla critica attorno a Carlo Bini (p. 28 e p. 35). T. precisa altresì i contorni della cifra stilistica di Bini, ricordando che «quella mancanza di unità stilistica che a certi critici poco lungimiranti, sulla scia di Guerazzi, era parsa prova di incoerenza e di immaturità, viene coerentemente rivendicata da Bini come cifra personale e antiletteraria» (pp. 39-40).

Anche *Le avventure di Pinocchio* vengono interpretate da T. come un testo che affronta i problemi del potere, e prima di tutto il potere genitoriale, in un quadro generale di «ambiguità»: «in questo quadro di ambiguità, è ben comprensibile che a Pinocchio sia precluso un confronto diretto con il potere del padre e della madre e che, invece, egli si debba confrontare con un potere genitoriale disseminato, frammentato tra diversi personaggi che incontra lungo il suo viaggio in buona parte picaresco. Nessuno di essi – il Grillo, Mangiafoco, la Lumaca, Giangio – sarà un vero e proprio genitore vicario, ma in ognuno di essi, molto modernamente, Pinocchio scorderà frantumi di un ruolo di cui Collodi sembra intravedere la crisi» (pp. 52-53). Secondo T. (è questo un punto centrale del suo ragionamento), «il romanzo di Collodi mette dunque Pinocchio a confronto con figure di potere labili o misteriose nel caso dell'istituzione familiare, fanciullesche nel caso del potere politico, ottuse e cieche nel caso del potere giudiziario e poliziesco. E spicca l'assenza totale (spiegabile forse come auspicio, da parte dell'anticlericale Collodi) di un'altra istituzione assai ingombrante: la Chiesa cattolica» (p. 60). Per questo, aggiunge lo studioso, «il messaggio delle *Avventure di Pinocchio* è dunque un messaggio di conoscenza del potere, di assimilazione al potere e soprattutto, di resistenza al potere» (pp. 61-62).

Sul problema delle dinamiche familiari, o meglio sui problemi della famiglia come nucleo vitale d'una società più moderna, che deve imparare a farsi carico anche dei problemi individuali, il capolavoro di Edmondo De Amicis provò a dare, e seppe dare, un contributo decisivo (p. 74). Non solo il *Libro Cuore*, ma anche *Amore e ginnastica* di cui a p. 90 T. coglie «il segreto della scrittura raffinata e leggera (leggera perché raffinata)», *Nel giardino della follia*, e soprattutto *La maestra degli operai* «giudicata senza grandi entusiasmi dalla critica, ma che a me sembra assai notevole, anche perché rappresenta, per certi versi, un contraltare “nero” di *Cuore*» (p. 91), sono via via fatti oggetto d'indagine accurata, con proposte di rilettura sempre stimolanti. Come quella che invita a rileggere quasi specularmente *Amore e ginnastica* e *La maestra degli operai*, perché la «sensualità allegra» del primo racconto «è qui rovesciata in tensione erotica da romanzo “nero” o *feuilleton*» (p. 94).

Il quarto capitolo è intitolato *Due esempi di romanzo «sociale»: «La folla» (1901) di Paolo Valera e «Gli Ammonitori» (1904) di Giovanni Cena.*

Per quel che riguarda il romanzo di Valera, T. insiste molto sulla sensibilità dello scrittore verso la questione femminile («talché mi pare prevalga, nel complesso del romanzo, un'attenzione al mondo femminile che non è moneta comune nella narrativa italiana di quegli anni, e che il socialista Valera risolve, coerentemente, con una rappresentazione particolarmente precisa dei maltrattamenti che le donne subiscono nell'ambito familiare e del lavoro femminile»; p. 104). Per quel che riguarda «lo scrittore» Valera, T. mette in risalto che l'autore «de *La folla*, è capace di mescolare suggestioni eterogenee con sovrano sprezzo della coerenza poetica e dell'omogeneità stilistica come valore. E può farlo in virtù di un'opzione nettamente antiletteraria che, pure, muove da una notevole padronanza dei fenomeni letterari e da una capacità di mimesi stilistica così duttile da sembrare seconda soltanto a quella dannunziana» (p. 106). Il gioco degli sguardi nei romanzi di Valera conferisce loro una «sfumatura di modernità», sia rispetto a Verga che rispetto a De Roberto (p. 111).

Dopo aver indagato i diversi motivi della sostanziale «sfortuna» del romanzo di Cena, T. non si lascia sfuggire quello che accomuna quel romanzo e quello di Valera (a p. 114). Nel romanzo di Cena, comunque, secondo T., i personaggi non sono «mai così abbruttiti da non sviluppare una capacità, anche embrionale, di pensiero e di giudizio» (p. 117). Sicché l'ideologia dello scrittore piemontese appare a T. come sdoppiata in «due anime»: «da un lato l'afflato umanitario che crede di bastare a sé stesso (ma valorizza comunque l'etica della responsabilità individuale) e dall'altro la consapevolezza di una bassa possibilità di incidere nel presente, propria delle utopie, che tuttavia non esclude una proiezione nel futuro» (p. 120). Anche nel «romanzo d'idee» di Cena, osserva comunque T., un posto importante va riconosciuto al problema «della condizione e del ruolo della donna nella società» (p. 123).

Sull'espedito del ritrovamento del manoscritto, che interviene a modificare profondamente la versione de *Gli Ammonitori* apparsa in volume (1904) rispetto a quella com-

parsa l'anno prima a puntate sulla «Nuova Antologia» (pp. 128-sgg.), e che soprattutto è utile a confermare lo «stile disadorno» di tutto il romanzo, T. sa aggiungere più di un filo alla trama tessuta fino ad oggi dalla critica su Giovanni Cena. [*Antonio Carrannante*]

EDIZIONE NAZIONALE DELLE OPERE DI GIOSUE CARDUCCI. *Giosue Carducci-Adriano Cecioni. Giosue Carducci - Giorgio e Giulia Cecioni, Carteggi (dicembre 1867- marzo 1903)*, a c. di ALBERTO BRAMBILLA, con un saggio di LUCIANO BERNARDINI, Modena, Mucchi, 2021, pp. 230.

Nell'*Avvertenza* premessa al volume, BRAMBILLA spiega che «trattandosi di un carteggio che ha come interlocutore privilegiato un artista di rilievo, che si è provato nella scultura, nella pittura e nel disegno (con una predilezione per la caricatura), si è ritenuto opportuno inserire alla fine del volume un saggio su Adriano Cecioni scritto da Luciano Bernardini, specialista dell'arte del secondo Ottocento».

Brambilla ricostruisce la storia e il significato dell'amicizia che legò il Carducci allo scultore e critico d'arte Adriano Cecioni (1836-1886), amicizia «tenace, anche in qualche momento controversa» (p. 1), e di cui questo carteggio offre testimonianza.

I due interlocutori principali del carteggio erano infatti quasi coetanei, ed entrambi toscani: «Oltre ciò, i due condividevano non pochi ideali politici, sia pure rimasti indefiniti nella penna del repubblicano e ancor più anarchico Cecioni; il quale comunque aspirava ad una società più giusta e solidale, in linea con i principi carducciani, non messi in dubbio dalla sua evoluzione politica in senso filomonarchico. Non dissimile era, in fondo, anche il loro modo di concepire l'arte, sospesa tra la venerazione dei modelli classici e la necessità di incarnarli realisticamente nel mondo loro contemporaneo» (pp. 2-3).

Brambilla ci trasporta «strategicamente nelle prime settimane del 1880, in un momento cruciale della parabola artistica di Cecioni, impegnato all'Esposizione di Torino; essa infatti funge da snodo fondamentale del carteggio in questione e tocca direttamente il tema

principale del dialogo tra i due, ossia il complesso rapporto tra arte e letteratura» (p. 4). Lo studioso coglie l'occasione di precisare i contorni della poetica carducciana: «Alludiamo alla convinta rivendicazione di una continuità intrinseca della tradizione italiana, la quale in qualche modo già conteneva in origine tutti i suoi possibili sviluppi. Non era quindi necessario – ed anzi era per Carducci frutto di ignoranza o di stupida esterofilia – operare una frattura sul piano dei contenuti o delle forme rispetto ad essa, come sulla scia dei francesi desideravano fare gli scapigliati o i veristi; piuttosto era auspicabile una naturale rimodulazione di un canone consolidato e inattaccabile, che addirittura traeva linfa dalle sorgenti greco-latine» (p. 8). Anche la carriera artistica di Cecioni viene ricostruita con cura, e con attenzione particolare alle condizioni del mercato artistico e delle committenze (pp. 14-15). È la città di Firenze, da poco capitale d'Italia, la protagonista di queste vicende, dal momento che nella città toscana «in rapida mutazione anche sul piano urbanistico, avveniva dunque una sorta di spaccatura tra il conservatorismo accademico, che ancora deteneva il potere culturale, e un manipolo di intellettuali, di diversa provenienza geografica e culturale, che concordemente difendeva Cecioni e la sua opera» (p. 18). Brambilla ricorda però anche che Cecioni tentò l'avventura parigina, ma ne restò presto deluso entrando in polemica col De Nittis (pp. 21-22), per poi tentare la via di Londra, dove sembrò trovare un riconoscimento anche economico del proprio lavoro, per tornarsene però poi definitivamente a Firenze.

Con tutte le differenze fra i due, c'era comunque «una sorta di consonanza tra le posizioni del poeta-professore e quelle di Cecioni, artista colto ed in grado di riflettere sul proprio lavoro e su quello altrui» (p. 27). Gli stessi accenni al pensiero e all'opera di Leopardi, che affiorano qua e là nelle lettere, stanno a dimostrare questa consonanza (pp. 24-25).

Una delle conclusioni cui perviene Brambilla, è che «nell'Italia postunitaria il dialogo tra arte, letteratura, erudizione e critica, era appena agli inizi: nonostante gli auspici e le migliori intenzioni, non aveva di fronte un agevole cammino» (p. 31). Quando poi, nel 1880, nonostante l'appoggio anche «ufficiale» del Carducci, l'opera di Cecioni non fu premiata nell'Esposizione Nazionale di Torino

di quell'anno, allo scultore toscano non restò che convogliare il suo rancore in scritti polemici: «ne uscirono due opuscoli firmati con lo pseudonimo di Ippolito Castiglioni: *La premiazione all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 e I Critici profani all'Esposizione nazionale del 1880 di Torino*, entrambi stampati a Firenze nel 1880 dalla Tipografia del Vocabolario. In estrema sintesi, secondo Cecioni, la sua bruciante sconfitta era stata determinata dalla presenza di alcuni commissari incompetenti i quali, non essendo artisti, non potevano cogliere la qualità tecnica eccelsa delle sue opere» (p. 37).

Come accade in lavori di questa natura, risulta molto importante la *Nota al testo* (p. 43), dove leggiamo che «il Carteggio si compone complessivamente di 75 unità; gli autografi di Adriano Cecioni, scritti dal 1867 al 1885, sono 57 e si conservano presso Casa Carducci (alla segreteria Corrip., Cart. XXIX, 70)»; mentre «gli autografi di Giosue Carducci sono in totale 17 (15 lettere, una cartolina postale ed un biglietto); di essi 15 sono conservati nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, Carteggio Casati, cartella 2.16. Una sola lettera di Carducci (quella datata 3 novembre 1880) è invece conservata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, segnata A.140.4. Nel complesso 12 di queste lettere carducciane non risultano essere state pubblicate in LEN» [cioè in Giosue Carducci, *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll.].

Brambilla ci offre anche notizie preziose su due figli di Cecioni, Giorgio e Giulia (cfr. p. 93, n. 3), che si adoperarono, dopo la morte del padre, a qualche anno di distanza l'una dall'altro, per la pubblicazione di un volume di scritti d'arte di Cecioni, volume che apparirà soltanto nel 1905 (tutte le notizie sul volume il lettore potrà trovarle a p. 182).

Il bello degli epistolari, come si sa, è quella nota umana, «caratteriale», che le lettere per loro natura fanno emergere di tratto in tratto. Citerò per Cecioni la lettera del 27 marzo 1882 (p. 136), nella quale Cecioni con evidente imbarazzo e più evidente amarezza, era costretto a chiedere al Carducci una copia del volume di *Confessioni e battaglie*, per prepararsi meglio a disegnare un nuovo ritratto dello scrittore: «Se io fossi in altra posizione non esiterei un momento a spendere quattro lire per comprare il tuo nuovo libro *Confessio-*

ni e battaglie, ma nello stato in cui sono non posso permettermi questo lusso. Vorresti tu, caro Carducci, mandarmene una copia? Questa franchezza mi costa uno sforzo, perché ho avuto paura di produrti una brutta impressione. Dopo tutto, caro Carducci, so appena quello che mi dico mi sento inebetito, e può essere benissimo che mi avvenga di produrre delle ingrate impressioni senza ch'io me ne accorga. Addio, caro Carducci; avrei un gran piacere di poter cominciare subito questo disegno». E citerò, per Carducci, la lettera del 3 nov. 1880, che leggiamo a p. 87, con quella nota polemica contro la «gente perbene»: «Sono accorato delle tue condizioni a cui ti condanna questa triste associazione di malfattori servita dai cretini che si chiama la gente per bene. Non so trovar frasi per le solite inutili consolazioni e giaculatorie. Cerca la forza nel tuo forte e nel tuo nobilissimo amore per l'arte».

Con molto profitto abbiamo letto il saggio di LUCIANO BERNARDINI, *Adriano Cecioni, scultore macchiaiolo, scrittore d'arte* (alle pp. 201-211), anch'esso concentrato sul cruciale 1880: «nel percorso artistico di Cecioni, momento cruciale dell'attività scultorea fu l'Esposizione Nazionale di Torino dell'aprile 1880, alla quale egli presentò tre importanti opere: la terracotta della *Sortita del padrone* ed i gessi dell'*Incontro per le scale* e della *Madre*. Ingenuamente lo scultore si illuse che da quest'ultimo lavoro sarebbe per lui arrivata la panacea capace di risolvere i tanti problemi economici che fino ad allora aveva dovuto affrontare, ma non fu così. La scultura, come pure quella dell'*Incontro per le scale*, piacque molto al pubblico ma non al giurì di quell'esposizione» (p. 211).

La conclusione più importante cui giunge Bernardini, è che «la raccolta e la pubblicazione degli scritti di Cecioni costituisce quindi un contributo fondamentale per la storia dell'arte dell'Ottocento, e per i "macchiaioli" in particolare» (p. 220). [Antonio Carrannante]

VERONICA BONANNI, *La fabbrica di Pinocchio. Dalla fiaba all'illustrazione, l'immaginario di Collodi*, Roma, Donzelli, 2020, pp. 288.

È un libro che cerca di penetrare nel «cuore» del capolavoro collodiano seguendo alcu-

ne direttrici, come l'analisi dell'ironia: «i dispositivi ironici, così come la costruzione di nuove scenografie che riassetano gli equilibri tra narratore e narratario, appaiono pertanto quali mezzi diversi, ma affiliati dallo stesso scopo, per deresponsabilizzare il narratore nei confronti di ciò che dice, per liberarlo, insomma, dal ruolo insopportabile (e poco efficace dal punto di vista pedagogico) di odioso precettore nel quale la letteratura per ragazzi lo aveva spesso fino ad allora confinato» (p. 31); o come lo studio delle illustrazioni, dell'impostazione grafica, ecc. (pp. 37-211).

La studiosa prende in esame ovviamente anche la storia della critica attorno a Pinocchio, soffermandosi su quelle proposte critiche che hanno fatto più rumore, come quella di Giorgio Manganelli (*Pinocchio, un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 1977) e quella di Giacomo Biffi (*Contro maestro Ciliegia. Commento teologico a «Le avventure di Pinocchio»*, Milano, Mondadori, 1977).

Alcune tematiche affrontate nelle *Avventure di Pinocchio* sono analizzate in profondità da B., che rileva, ad es., come «per Pinocchio, come per ogni altro bambino, la morte non è mai annullamento, non è "niente" ma sempre "qualcosa"; non è concetto astratto ma presenza concreta e tangibile» (p. 116; e cfr. anche p. 148). Molto centrate e persuasive, con una forte connotazione di novità, risultano alcune osservazioni sulla comicità collodiana, come quella che leggiamo alle pp. 173-174: «La caduta è il gran finale della commedia pinocchiesca, che ha il suo inizio nel lungo monologo in apertura del capitolo. Se non si capisce questo, se non si tengono assieme i due atti della stessa rappresentazione e si considera invece l'incontro col Serpente come il principio di una nuova avventura, non è possibile comprendere appieno il significato dell'episodio. Proprio questa arbitraria separazione, infatti, ha impedito anche ai più attenti lettori e commentatori di *Pinocchio* di capire fino in fondo la funzione del Serpente».

Anche il rapporto con «le fonti» di *Pinocchio* (in primis Apuleio e l'*Asino d'oro*) viene indagato col giusto senso delle proporzioni e del chiaroscuro, cogliendo gli ingredienti e le componenti in comune, ma cogliendo anche gli elementi di differenziazione: «la descrizione della metamorfosi asinina di Pinocchio, innanzitutto, pare avere molto in comune con quella di Lucio, altrettanto tragicomica; ma è

come rallentata, dilazionata, e riordinata nelle sue parti rispetto al testo di Apuleio. Alla crescita delle orecchie, seguono l'incontro e il confronto con Lucignolo, afflitto dalla medesima "disgrazia"; solo dopo il riconoscimento reciproco di una fratellanza, sancita da grandi risate, la trasformazione può proseguire, agendo sulle singole membra, per completarsi con l'imbarazzante spuntare della coda» (p. 198).

In questo quadro, ovviamente, anche su quella che è la «morale» del romanzo collodiano B. sa dire cose interessanti, analizzando ad es. la funzione narrativa della Fata: «Parole che suonano come una "morale" anticipata della storia di Pinocchio, e che messe in bocca alla Fata, anziché attribuite al narratore, prendono un tono soave nonostante la loro sentenziosità. Un discorso incoraggiante per i piccoli lettori, in quanto non indica un modello perfetto e irraggiungibile, ma un esempio da seguire, malgrado i difetti, per i buoni risultati raggiunti. Il percorso religioso di Lucio è così convertito in un percorso tutto umano, che ne mantiene però la struttura iniziatica» (p. 204). La ricerca di B. investe *tutta* la produzione collodiana nel suo complesso, sia quella precedente a *Pinocchio*, sia quella successiva, come *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, vera e propria «continuazione» della storia di un burattino, che non consente però, a giudizio di B., una interpretazione «antieducativa» di Pinocchio; dal momento che «neppure alla luce di *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, allora, è possibile una lettura anarchica del finale di *Pinocchio*, in cui si celebrerebbe il rifiuto di diventare adulti. Semmai, in questa continuazione del romanzo, l'educazione si conferma come un processo di sradicamento dalla natura, e la crescita come la rinuncia a una parte di sé stessi, dolorosa ma inevitabile se si vuole sopravvivere nella società umana» (p. 236). [Antonio Carrannante]

GIUSEPPE SAVOCA, *Verga cristiano dal privato al vero*, Firenze, Olschki, 2022, pp. 234.

L'autore di questo libro è troppo noto agli studiosi per aver bisogno di presentazioni (basterà il rinvio alle tante e tante occasioni in cui la nostra rassegna ha dato conto di suoi la-

vori che spaziano in tutti i secoli della nostra letteratura: su Petrarca: 2009, 1, pp.175-176; su Ungaretti: 2004, 2, p. 637, sulle concordanze leopardiane: 2000, 2, p. 630 e 2008, 1, pp. 341-343; su Saba: 2005, 1, pp. 300-301), tanto per citare i primi riferimenti che mi vengono in mente.

Raccogliendo una preziosa indicazione (1918) di Federigo Tozzi, interprete acutissimo di Verga, S. pone subito il lettore davanti a quella che è l'idea-guida, il nucleo critico fondamentale del volume: «ritengo che un nuovo rapporto di lettura con Verga non può che avvenire sotto il segno amplissimo, anzi totalizzante, del tema della "coscienza". Questo elemento a me sembra inclusivo e significativo di tutti i territori della interiorità e della storia artistica di Giovanni Verga» (p. 2). A questo scopo lo studioso segue un itinerario critico che sulle orme di Pirandello, di Gesualdo Bufalino, di Giacomo Debenedetti, intende avvicinarsi il più possibile al «segreto» del poeta, al segreto di Verga, nella convinzione che non nella morte («vissuta in silenzio», da Verga come da don Gesualdo...) ma nella vita, nella biografia, vada se mai cercata l'identificazione dello scrittore con un suo personaggio, e in definitiva, quindi, il suo «segreto» (p. 8). In questo itinerario una tappa fondamentale è l'idea di «peccato» (pp. 10-11) che si può ricavare da una lettura capillare dell'opera verghiana. S. è critico troppo esperto ed avveduto per cadere nella trappola della sovrapposizione o dell'identificazione di «vita» ed «opera» (cfr. ad es. p. 86), e la sua proposta si mantiene sempre nei limiti del suggerimento e della suggestione: «Ritengo possibile ritornare a sentire Verga nostro contemporaneo sulla base di quella legge del cuore che Pirandello chiamava "norma affettiva", e che ha il suo fondamento nella scoperta primaria della caducità e miseria storico-naturale dell'uomo. Che questa rivelazione e cognizione originaria sia *naturaliter christiana* è un dato testuale onnipresente in Verga, ma costantemente rimosso dalla critica» (p. 13). E qualche pagina più in là leggiamo: «si vuole avviare e suggerire una lettura del Verga che metta in discussione la rigidità delle convinzioni di tanti sul terreno che genericamente si potrebbe indicare con l'espressione "Verga e la religione"» (p. 15). Lo studioso riconosce come «uno dei caratteri ricorrenti della rappresentazione verghiana» la «resa mimeti-

ca della fede popolare del mondo paesano oggetto della narrazione» (p. 17). Attraverso una ricerca linguistica molto approfondita (sul termine «cristiano», ad es., che pur essendo usato da Verga per lo più nel senso generico di «essere umano», non smette mai tuttavia di portare in sé «anche la componente religiosa e confessionale»; p. 19). Tra l'altro (il filologo sa che anche in particolari così minuti si nasconde a volte un significato di portata più ampia) S. ci dice d'aver condotto personalmente un controllo sul manoscritto dei *Malavoglia*, e d'aver accertato che nelle esclamazioni di 'Ntoni, la «Madonna» è sempre scritta con la lettera minuscola (p. 20). Anche il termine «sacramento» (p. 21) viene sottoposto alla lente d'ingrandimento di S., che osserva come, pur parlando spesso di bestemmie e di «sacramenti», lo scrittore non riporta mai, in presa diretta, un messaggio blasfemo (p. 23); così come l'espressione «la volontà di Dio» è sempre una spia di fede sinceramente vissuta (tutti ricordiamo le parole di padron 'Ntoni rivolte al nipote nella tempesta: «il timone al vento verso greco, e poi alla volontà di Dio»; p. 23). Nell'ambito del grande tema della benedizione divina, S. osserva un fatto interessante: «che il vero ministro della benedizione divina è la madre. Anzi si può in sintesi rilevare che quello della benedizione materna (simile alla benedizione di Dio) è uno dei nuclei invariati del mondo narrativo e personale di Verga, presente in tutte le fasi della sua carriera di narratore (e anche, come si vede dalle lettere alla famiglia, della sua vita privata)» (p. 26). Il ragionamento di S. è costellato di annotazioni critiche non scontate, e a volte molto acute, come quella che nei *Malavoglia* nessun personaggio «dà la colpa» a Dio delle disgrazie, e che anche la morte viene accettata in assoluta obbedienza alla volontà divina (p. 33). Anche nel passaggio di una doppia stesura (da novella a dramma, ad es.) lo studioso fa osservare che «si nota un incremento dell'elemento ascrivibile al terreno del religioso cristiano» (p. 39). È quello che succede, ad esempio, con *Cavalleria rusticana*, da novella (1880) a dramma (1883-84).

S. concentra ora la sua ricerca sul tema dell'impersonalità, che impediva a Verga di esprimere «a un di presso», come invece aveva potuto fare il Manzoni, i sentimenti più intimi dei suoi personaggi: «Diciamolo senza perifrasi. Se Manzoni poteva interpretare i

pensieri di Lucia ("Di tal genere..."), il Verga impersonale dei *Malavoglia* si precludeva volontariamente la libertà propria del narratore onnisciente» (p. 58). Proprio qui stava, secondo S., il nodo irrisolto della poetica verista, perché soprattutto nelle novelle più tarde, «si ha la riprova che sempre più Verga è come risucchiato dai modi narrativi della tradizione. Probabilmente, l'impossibilità di mantenere la narrazione al livello 'impersonale', oggettivo e insieme partecipante, dei *Malavoglia* è una delle cause dell'esaurimento della spinta a compiere il ciclo dei vinti» (p. 66).

Molto importante, nell'architettura del volume, risulta il quarto capitolo (*Il verismo, la scuola siciliana e la critica di De Sanctis e Croce*; pp. 69-82) in cui S. affronta alcuni dei nodi critici ancora aperti, come il rapporto di De Sanctis col realismo, e le sfumature che le prese di posizioni di Croce verso Verga e Capuana richiedono.

Ma è nel capitolo V (*Dal privato ai «Malavoglia». Lettere alla famiglia*; pp. 83-sgg.) che lo studio di S. si fa particolarmente interessante, sia per le notizie biografiche precise e non facilmente reperibili che fornisce in merito ai genitori di Verga, ai suoi fratelli e ai suoi nipoti, sia per l'idea di famiglia ristretta coltivata da Verga (pp. 85-86). Più in particolare, S. ricorda che il tema del denaro, così centrale nei romanzi, lo era anche nella vita dello scrittore (pp. 90-92); e che anche per questo Verga poteva vivere la «lontananza» da casa e da Catania come una «condanna» voluta dalla «fatalità». Ma noi sappiamo (e S. lo sa meglio di noi) che quella lontananza era in realtà conseguenza di precise e decisive scelte esistenziali, ben consapevoli, dell'autore. C'è insomma, secondo S., una sorta di «parallelismo» fra la biografia di Verga e la vita di certi suoi personaggi (p. 102 e p. 130). Molto approfondita è l'analisi di *Pane nero* (pp. 135-sgg.), in cui S. sa cogliere e mettere in risalto certi passaggi struggenti (particolarmente pp. 138-139). Questo largo ragionamento critico, in certi snodi cruciali viene sintetizzato, quasi a volerlo chiudere in un guscio di noce: «osservo soltanto che il pessimismo, la tristezza, la malinconia che emanano dai suoi testi più alti, e di cui Verga era ben consapevole, rivendicandone talvolta l'essenzialità per la comprensione di tutto il suo mondo, sono senza dubbio legati a un immanente sentimento del-

la morte, che era proprio della sua visione della vita, del suo sentimento del lutto permanente dell'esistenza» (p. 165).

Spesso penetranti e sempre interessanti risultano le *Quattro postille* (pp. 187-sgg.) e l'*Appendice*, in cui spiccano per diligenza e coerenza gli *Spunti per una filologia e paleografia delle lettere* (pp. 213-sgg.). [Antonio Carrannante]

CARLO CENINI, *Nel nome dei «Malavoglia». Onomastica verghiana*, Padova, Cleup, 2020, pp. 218.

Nell'universo linguisticamente compatto dei *Malavoglia* i nomi propri e i nomignoli dei personaggi hanno una loro precisa collocazione, immersa in una ragnatela di echi, di rimandi testuali e extratestuali fitta come una foresta, dove possiamo sempre più inoltrarci. Questo ha fatto il giovane autore del volume (accolto dall'editore nella «Collana Romanistica Patavina»), attraverso una minuziosa disamina, in cui si è anzitutto avvalso della tradizione critica della scuola da cui proviene, quella padovana di Gianfranco Folena, il quale a sua volta ha avuto alle spalle uno dei pionieri degli studi di onomastica, Bruno Migliorini (*Dal nome proprio al nome comune*, Genève, Leo S. Olschki, 1927).

Trattandosi in questo caso di onomastica letteraria, e di uno scrittore che, come sappiamo, «vuole rendere invisibile l'artificio» (p. 16), C. va dunque alla ricerca del sistema di nomi che è sotteso alle scelte verghiane. Tra gli obiettivi primari vi è quello di rintracciare il rapporto tra il nomignolo e il nome: perché «il nome in Verga esprime non tanto il destino del personaggio quanto piuttosto il destino che la società o la famiglia si attende da un certo personaggio, ovvero un destino che a vari livelli viene desiderato o temuto dal personaggio stesso» (p. 17). E affiora subito, in tale osservazione, il complesso di forze antinomiche che strutturano le scelte, non solo onomastiche, del romanzo.

L'A. ricorda *in limine* alcuni importanti contributi alle indagini sui nomignoli dei *Malavoglia* che si sono susseguiti nel tempo: i saggi di Cirese, del 1955, di Wido Hempel, del 1959, e soprattutto quello di Gabriella Alfieri, *Lettera e figura nella scrittura dei «Malavoglia»*, del 1983.

Ma allarga qui la sua attenzione, complice la vivacità degli studi di onomastica degli ultimi decenni in Italia, all'intero corpus onomastico del romanzo. Premette a tutte le analisi quella del titolo della serie, *I Vinti*, rintracciando parallelismi tra passi chiave dei due soli romanzi realizzati, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, in cui appunto vede un rapporto di continuità strettissimo anche dal punto di vista onomastico. Segue un'analisi del famoso passo iniziale del romanzo, dove la voce del narratore dà un indizio importante, se non esaustivo, della natura antifrastica del nomignolo dato dalla comunità di Acì Trezza. Mettendo a fuoco i successivi cambiamenti di significato che il nomignolo assume, soprattutto quando è riferito al giovane 'Ntoni – significato che coinciderà letteralmente con «cattivo desiderio», «desiderio di fare il male» – Cenini infine osserva: «la parola *mala voglia*, se inizialmente è un'antifrase popolare per definire la buona volontà dei personaggi, alla fine del romanzo, dopo il fallimento della famiglia e in ragione delle peripezie semantiche sopra delineate, diviene tutt'uno con la «vaga bramosia» che brucia le forze di 'Ntoni» (p. 51). Da qui, con ulteriori passaggi, la constatazione che la *mala voglia* è il motore segreto dell'intero ciclo.

Seguono, nel lungo capitolo successivo, argomentazioni sui singoli nomi dei componenti della famiglia Toscano – *Malavoglia*. L'A. passa poi alle differenziazioni tra i nomi dei due 'Ntoni; a questo si aggiunge un capitolo dedicato esclusivamente al nomignolo *Cetriolo* con cui il giovane 'Ntoni viene talvolta chiamato. Segue poi un capitolo in cui si analizzano i nomi degli altri abitanti di Acì Trezza, quindi uno, più breve, tutto dedicato al nome della barca, la *Provvidenza*. L'ultimo, che chiude il volume, considera, avvalendosi dell'edizione critica del romanzo apprestata da Ferruccio Cecco, le varianti onomastiche esistenti nelle carte preparatorie al romanzo.

Moltissimi sono, in questo volume, i riferimenti nascosti che l'autore porta alla luce, in passaggi continui dal significato letterale a quello metaforico, allusivo anche di altri, in una catena polisemica dove tutto si tiene. Sono scavi onomastici, sorretti dai documenti sul folklore e sul dialetto siciliano, e, più in generale, dalle attuali conoscenze antropologiche, talvolta sorprendenti. Mi limito a un esempio. Nelle pagine dedicate al nome di

Maruzza, presentata all'inizio del romanzo come «la Longa, una piccina» (qui il valore antifrastico del nomignolo si impone subito), Cenini, stabilito che quel nome non è un ipocoristico né di Mara né di Maria, perché il narratore non ne dà mai la forma originale, ricorda che «è omonimo di *maruzza*, parola di origine napoletana, in uso anche nella lingua italiana, che significa "lumaca"» (p. 60). Da qui il riferimento metaforico alla casa, al legame viscerale con la casa: citando altri passi in cui compare l'immagine delle lumache legate al proprio guscio, Cenini osserva che «il legame diremo quasi ombelicale tra l'uomo e la sua casa si cristallizza nel nome *Maruzza* rendendo il personaggio il simbolo stesso del focolare, al di là del luogo concreto in cui si trovi la donna» (p. 63). Indagando poi le potenzialità semantiche del nome, aggiunge il legame con Maria e la tradizione mariana (perché definita più volte *la Madonna Addolorata*), infine quello con Mara, (dall'ebraico «*marah*», «amaro», «l'infelice», secondo la *Bibbia*), quindi con legami stretti con l'espressione iterata «il mare è amaro»: il nome della madre insomma nei *Malavoglia* è «uno dei nomi dal simbolismo più vasto, intridente fin le radici generative dell'intero romanzo, nonché alcuni dei temi fondamentali: il mare, la casa, la famiglia, la religione, il lutto» (p. 69). [*Rossana Melis*]

ANTONIO CARRANNANTE, *Scrittori e Roma (sulle tracce di Luigi Capuana)*, «Strenna dei Romanisti», Natale di Roma 2021, pp. 147-158.

Da qualche anno C. sta conducendo una ricerca sui rapporti che vari scrittori (Vigolo, Cardarelli, Ungaretti, Pirandello, Dossi ecc.; e cfr., almeno, questa rassegna: 2011, 2, p. 625) coltivarono, più o meno volentieri, con la città di Roma, «amata» e «odiata» di volta in volta in proporzioni e con dinamiche diverse.

Ora è la volta di Luigi Capuana, che a Roma visse per parecchi anni (dal maggio 1882 al 1902), e vi esercitò «il secondo mestiere», vale a dire quello del giornalista.

È un Capuana spesso sofferente per le condizioni non buone di salute, e molto amareggiato, diciamo pure triste e malinconico, che non conosceamo. [*Antonio Resta*]

Giovanni Faldella e la scapigliatura piemontese. Atti del Convegno nazionale (San Salvatore Monferrato. 4-5 ottobre 2019), a c. di GIOVANNA IOLI, Novara, Interlinea, 2021, pp. 372.

La curatrice del volume che accoglie i contributi di un importante convegno svoltosi nel 2019, è studiosa molto nota per i suoi lavori non solo in campo novecentesco (soprattutto su Montale), ma su tutto il ventaglio cronologico dei nostri studi (e citerò soltanto il suo *Per speculum: da Dante al Novecento*, con un saggio introduttivo di Claudio Magris, Milano, Jaca Book, 2012).

Sarà sufficiente riportare qui il *Sommario* del volume, dal quale sommario i nostri lettori sapranno ben farsi un'idea dell'importanza e del taglio dei diversi contributi:

Saluti di apertura: ENRICO BECCARIA (sindaco di San Salvatore Monferrato); LUCIANO MARIANO (presidente della Fondazione Cassa di Risparmio di Alessandria); FIRMINO BARBERSIS (Sindaco di Saluggia); GIAN MICHELE ANTONINO (presidente dell'Associazione culturale «Giovanni Faldella»); GIOVANNA IOLI (presidente della Fondazione Carlo Palmisano).

Giovanni Faldella e la Scapigliatura piemontese: GIAN LUIGI BECCARIA, *Introduzione* (pp. 25-28); MANUELA MANFREDINI, *Giovanni Faldella e «Il Velocipede» (1869-1870)* (pp. 29-62); FRANCESCA CASTELLANO, *Faldella e la forma romanzo* (pp. 63-80); DANIELA BERNAGOZZI, *Intorno a Sant'Isidoro* (pp. 81-112); CLAUDIO MARAZZINI, *Giovanni Faldella tra Contini e Bonetti* (pp. 113-128); FRANCO CONTORBIA, *Giovanni Faldella e i «Racconti della Scapigliatura piemontese»* (pp. 129-168); MONICA SCETTINO, *Le lettere inedite di Achille Giovanni Cagna tra le carte di Giovanni Faldella: gli anni 1876-77* (pp. 169-196); ANGELA FRANCESCA GERACE, «*Trarre dalla terra lo studio dell'uomo, col suo feroce dualismo di vizi e di virtù*»: *l'orizzonte scapigliato di Giuseppe Cesare Molineri* (pp. 197-246); MATTEO PALUMBO, *Gli entusiasmi postumi di Roberto Sacchetti* (pp. 247-256); PASQUALE SABBATINO, «*Questa Italia voi non la conoscete affatto*». *Lettere da Sorrento e Alcuni giorni a Pompei di Roberto Sacchetti* (pp. 257-270); *Insero iconografico* (pp. 271-286); MARIAROSA MASOERO, *Apunti e memorie di Edoardo Calandra: notizie da un archivio* (pp. 287-292); MONICA LAN-

ZILLOTTA, *Forme e temi della Scapigliatura nella narrativa archeologica di Edoardo Calandra* (pp. 293-328); GIANFRANCA LAVEZZI, *Sentieri poetici nella Scapigliatura piemontese* (pp. 329-350); ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, «Questo incubo di spettri e di tempesta». *Giovanni Camerana simbolista europeo* (pp. 351-362); ELIO GIOANOLA, *Per uno scapigliato mio compaesano* (pp. 363-372).

Non posso licenziare questa scheda, però, senza dire qualcosa dell'archivio di cui si parla nell'intervento di MARIAROSA MASOERO, alla quale lascio volentieri la parola: «a una maggiore conoscenza della famiglia Calandra contribuiscono oggi nuovi documenti raccolti da Cammillo Franco (1873-1958), amico fraterno di Edoardo Calandra e suo primo biografo. L'archivio Cammillo Franco, originariamente costituito da carte e libri acquistati o ricevuti in dono da Virginia Gallery-Cigna-Santi, la vedova prodiga e illuminata di Edoardo, e da lui conservati gelosamente, in forma quasi mistica, per tutta la vita, recentemente è pervenuto, in parte, al Centro Interuniversitario per gli studi di Letteratura italiana in Piemonte Guido Gozzano-Cesare Pavese dell'Università degli Studi di Torino grazie alla liberalità di Paolo Venco, fedele custode dei materiali cartacei avuti in eredità dal Franco stesso. Si tratta di fotografie, di cartoline, della biografia dello scrittore, dell'albero genealogico dei Calandra, di disegni e, soprattutto, di centinaia e centinaia di lettere della vedova nonché di molti altri mittenti» (p. 287). [Antonio Carrannante]

Nerone e dintorni. Arrigo Boito e il culto dell'antichità romana tra XIX e XX secolo, a c. di MARCO CAPRA, Parma, Mup editore, 2021, pp. 196.

Diamo qui l'Indice di questo volume, interessante più per i cultori di storia della musica e del melodramma, che per i cultori di studi letterari (del resto il curatore, esperto studioso di Toscanini, è docente di storia della Musica e Musicologia all'Università di Parma, e dal 2019 fa parte del Comitato scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma): PAOLO ANDREI (Rettore dell'Università degli studi di Parma), *Presentazione* (pp. VII-VIII); DIEGO SAGLIA (Direttore del Di-

partimento di Discipline Umanistiche), *Introduzione* (pp. IX-X); MARCO CAPRA, «Nerone», *il sogno nel pensiero* (pp. XI-XIV); *Nota biografica: Arrigo Boito* (p. XV); MARCO CAPRA, *Da «Nerone» a «Nerone». Tre secoli di Roma antica sulle scene del teatro musicale* (pp. 3-16); PAOLO RUSSO, *Bulwer Lytton all'Opera* (pp. 17-39); RAFFAELLA CARLUCCIO, *L'impero secondo Boito. La ricezione del «Nerone» nella stampa periodica del 1924* (pp. 41-46), *La ricezione della prima del «Nerone» nella stampa italiana ed estera* (pp. 47-53); *La prima del Nerone dopo la Scala: dal Teatro Comunale di Bologna al Teatro Regio di Torino* (pp. 54-61); *E Verdi?* (pp. 61-63); GIOIA ANGELETTI, *Antichità romane in Scozia tra Sette e Ottocento: «The Antiquary» di Walter Scott* (pp. 65-89); DIEGO SAGLIA, «At Home with the Past»: *narrare e visualizzare l'antichità in «The Last Days of Pompeii» di Edward Bulwer Lytton* (pp. 91-116); ISOTTA PIAZZA, *La storia e la trama. Il romanzo d'antichità nel secondo Ottocento italiano* (pp. 117-138); LUANA SALVARANI, «*Fiori immortali del pensiero antico*». *Il mito della classicità nella scuola italiana dell'Ottocento* (pp. 139-151); PIERGIOVANNI GENOVESI, «*Roma nel Mondo*». *La romanità fascista sui banchi di scuola* (pp. 153-189); *Gli Autori* (pp. 191-194).

Ma per i lettori di questa rassegna, ci «stringe a seguire alcuna giunta» il contributo di ISOTTA PIAZZA, *La storia e la trama. Il romanzo d'antichità nel secondo Ottocento italiano* (pp. 117-138), che si occupa «del romanzo storico di ambientazione romana, altrimenti detto *romanzo d'antichità* o *romanzo archeologico*, che conobbe una discreta fortuna nel secondo Ottocento italiano» (p. 117). Dopo aver delineato i contorni del mercato librario, la nascita di una grande industria editoriale, una maggiore definizione e un consolidamento del diritto d'autore, Piazza mette in relazione la diffusione dei primi romanzi storici proprio con queste mutate condizioni generali, e concentra la sua attenzione sulla produzione del romano Raffaello Giovagnoli (1838-1915), e soprattutto sul suo *Spartaco* (1874). Di questo romanzo la studiosa non può non ricordare «l'enorme fortuna», le numerosissime traduzioni, ristampe e riedizioni. Fortuna che va ricondotta «all'attenzione che Roma (il suo mito e la sua storia) suscita negli anni immediatamente precedenti e successivi la breccia di Porta Pia, il suo *Spartaco*, tuttavia,

incarna più precisamente “gli ideali risorgimentali in una dimensione non solo nazionale, ma internazionalista e *tout court* umana”, ergendosi a paladino dell’amore della libertà ed eroe nella lotta al riscatto dalla sottomissione» (p. 130). La studiosa osserva poi che nell’opera di Giovagnoli c’era un vero e proprio sfoggio di erudizione, soprattutto nell’apparato ingombrante delle note e in una «ambientazione romana affastellata di oggetti d’uso quotidiano, spesso chiamati con i loro nomi latini o con un impasto di italiano e latino» (p. 132). Ma la studiosa non si ferma qui; perché procede ad un confronto delle varie edizioni di *Spartaco*, osservando che nelle nuove edizioni si accentuavano via via i caratteri del romanzo «popolare», con la riduzione e lo sfoltimento delle note: «ed è proprio attraverso il corpus delle riedizioni che possiamo notare come nel passaggio dalla prima pubblicazione del romanzo a quelle successive vengano via via ridotte le note a piè di pagina, segno evidente che i lettori popolari (cui il libro è destinato) non sono interessati tanto alla Storia, nell’accezione erudita e antiquaria dell’autore, quanto alla storia incarnata nell’invenzione romanzesca su cui si articola la trama» (p. 138). [Antonio Carrannante]

FELICE POZZO, *Le stanze segrete di Emilio Salgari*, presentazione di LUIGI GIULIANO DE ANNA, Chieti, Solfanelli, 2021, pp. 136.

Il libro si presenta diviso in tredici capitoli: 1. «*La fanciulla più indiatolata di tutti gli Stati Uniti*» (pp. 11-24); 2. *Il dramma della spedizione al Monte Api* (pp. 25-32); 3. «*Sorciopoli, città misteriosa e singolare*» (pp. 45-50); 4. «*Gli spettri perseguitano gli avari*» (pp. 51-56); 5. *Le canzoni di Emilio Salgari* (pp. 57-66); 6. *Dentro l’anima dei personaggi* (pp. 67-80); 7. *Salgari e la Finlandia* (pp. 81-86); 8. *Ombre sulla luna* (pp. 87-94); 9. *La giraffa bianca* (pp. 95-102); 10. *Quando tutti erano contro Salgari* (pp. 103-112); 11. «*La più bella capitana del mondo*» (pp. 113-122); 12. *Il re della montagna* (pp. 123-130); 13. *L’Autore* (pp. 131-132).

Nella sua *Presentazione* (pp. 5-8) de A. si chiede, e contestualmente si risponde: «Scomparirà anche Emilio Salgari? Felice Pozzo ce

ne indica la vitalità, l’importanza dal punto di vista culturale e letterario. E non possiamo che sperare che abbia ragione» (p. 8).

Il volume si apre con una storia d’amore: la storia d’amore tra il Duca degli Abruzzi (1873-1933) e Katherine Elkins; storia che P. ricostruisce nei suoi più veri termini storici ed umani, per certi aspetti drammatici, come del resto ogni storia d’amore contrastato. Perché alla fine, assieme al senso dell’avventura, è proprio l’amore l’altro grande protagonista dei libri di Salgari. Certe volte P., che è un grande appassionato conoscitore di Salgari, parla di argomenti solo indirettamente «salgariani», come accade nel secondo capitolo *Il dramma della spedizione al monte Api* (pp. 25-32), che racconta la drammatica scalata del monte Api (poco più di 7.000 metri, all’estremità nord-occidentale del Nepal) avvenuta nel 1953, più di quarant’anni dopo la morte di Salgari.

La lettura di questo libro risulta comunque molto istruttiva, sia dal punto di vista bibliografico, sia dal punto dei rapporti di Salgari con gli editori, sia sui «precedenti»: «il più celebre narratore che abbia preceduto (e ispirato) Salgari soffermandosi sul cardine meridionale del mondo descrivendolo, per forza di cose, a modo suo, è stato Edgar Allan Poe (1809-1849)» (p. 35).

Velocipedi, mostri e slittamenti temporali è il titolo del terzo capitolo (pp. 33-44), dedicato al romanzo uscito a Torino presso Paravia nel 1895, *Al Polo Australe in velocipede*. Gli slittamenti temporali cui allude il titolo del capitolo sono dovuti alla circostanza che il romanzo salgariano è ambientato nell’ottobre 1892, e immagina che il fallimento della spedizione del rompighiaccio Eira sia un fatto recentissimo; mentre in realtà quella vicenda risaliva a undici anni prima (cfr. p. 40).

Nel successivo capitolo, *Sorciopoli, città misteriosa e singolare* (pp. 45-49), P. sostiene, con argomenti che mi sono sembrati persuasivi, che il termine «Sorciopoli» sia di diretta invenzione salgariana. È proprio vero quello che leggiamo a p. 46, che «quando si crede di aver scritto tutto ciò che c’è da dire, Salgari ha sempre in serbo nuove sorprese».

Dalla lettura di questo volume di P. veniamo insomma confermati nell’idea di uno scrittore poliedrico e «camaleontico», nel senso buono della parola; uno scrittore cioè che intuisce le esigenze e le aspettative di un pub-

blico variegato e sa venire loro incontro: «Salgari ha scritto sull'onda di istanze personali in un genere d'intrattenimento ondivago, così da creare un'opera non uniforme, che comprende sia romanzi per adulti, come *La Favorita del Madhi* (1887) e *I drammi della schiavitù* (1896), sia romanzi espressamente e persino contrattualmente destinati alla gioventù (p. 79). [Antonio Carrannante]

Igino Ugo Tarchetti 150 anni dopo, «La questione romantica. Rivista interdisciplinare di studi romantici», 2021, n.s., 13, 1-2, gennaio/dicembre, pp. 190.

All'origine dei saggi raccolti in questo fascicolo (come spiegano a p. 9 dell'*Introduzione* GIULIANA BENVENUTI, ANGELO MARIA MANGINI e LUIGI WEBER), c'è il convegno che si svolse presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna il 6 dicembre 2019.

Varrà la pena, prima di tutto, di fornire l'*Indice* della sezione «Saggi» di questo importante numero della rivista: STEFANO LAZZARIN, *Tarchetti fra passato e futuro. Note sulla critica tarchettiana degli ultimi quarant'anni (1977-2019)* (pp. 17-32); VITTORIO RODA, *L'uno e i molti in alcuni scritti di Igino Ugo Tarchetti* (pp. 33-46); SILVIA TERESA ZANGRANDI, *Una combinazione di nomi. Giochi onomastici in alcuni racconti di Igino Ugo Tarchetti* (pp. 47-60); FABIO CAMILLETTI, *Fantastico e naturalismo nelle «Leggende del castello nero»* (pp. 61-70); MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Fosca fantasmagoria erotica* (pp. 71-80); GIOVANNA ROSA, *L'eros conturbante di Fosca* (pp. 81-90); ACHILLE CASTALDO, *Salvezza privata e crisi del cinema politico: «Fosca» e «Passione d'amore» di Ettore Scola* (pp. 91-114).

STEFANO LAZZARIN, nel saggio di apertura, ripercorre attentamente la storia della critica attorno a Tarchetti negli ultimi quaranta anni, sia in Italia sia all'estero, sfuggendo alla dicotomia scrittore-imitatore, inventore-traduttore, perché il caso di Tarchetti appare allo studioso più complesso, soprattutto più sfaccettato. Anche perché l'attenzione della critica più recente verso Tarchetti è stata sollecitata proprio dall'inclinazione dello scrittore «alle riscritture più o meno dichiarate» (p. 20). Nelle pagine centrali del suo scritto, Lazzarin

passa in rassegna i diversi motivi per cui l'opera di Tarchetti collima più vistosamente con le tendenze più recenti della critica, ed elenca questi motivi che riassumiamo per comodità di chi legge: Tarchetti come inventore del racconto fantastico; Tarchetti come riscrittore o plagiatario che ha sollecitato l'attenzione di un'epoca come la nostra, sensibile ai temi della «memoria letteraria»; Tarchetti che come «bohémien» e «ribelle» ha favorito «riletture» ideologiche e politiche; Tarchetti sensibile alle problematiche sessuali dei giorni nostri, dando luogo a «interpretazioni *gender* e *queer*» (p. 27); Tarchetti, infine, che dà qualche risposta alle problematiche sulla teoria e sulla pratica della traduzione. «Le ragioni per cui si rilegge Tarchetti (conclude Lazzarin) sono dunque molteplici; né questo elenco si può considerare in alcun modo esaustivo» (*ibidem*). Comunque, lo studioso riconosce volentieri a Tarchetti un duplice merito: quello d'aver affrontato consapevolmente le problematiche della corporalità (sdoppiamento dell'io) e quelle della letteratura come «attività del lutto»: «è questo un (duplice) merito non da poco, sufficiente a liberarlo dall'etichetta di scrittore di retroguardia, senza che sia necessario farne un precursore di autori lontani nell'epoca e nella poetica» (p. 28).

Nell'intervento seguente, VITTORIO RODA (studioso a cui più volte ha fatto riferimento nel precedente saggio Lazzarin) mette al centro della sua attenzione la funzione del «guardare» e della folla negli scritti di Tarchetti. A proposito della folla il critico puntualizza che spesso e volentieri è proprio la folla ad agire sul personaggio, «a destarne o moltiplicarne l'interesse per ciò che d'inconsueto si registra sulla scena» (p. 33). Dopo aver osservato che anche *I fatali* si aprono su una scena di folla (p. 36), Roda approfondisce l'analisi della tecnica narrativa di Tarchetti, soprattutto la tecnica «del differire, del ritardare, del collocare fra il narratore-*flâneur* e l'oggetto perturbante un diaframma che, spostando in avanti il momento del vedere, inneschi o potenzi il meccanismo della *suspense*» (p. 39). Perché, sostiene Roda, «è tipico del Tarchetti trasferire l'attenzione per un fatto inquietante da una moltitudine ad un singolo» (p. 42). Il ruolo della folla si intreccia strettamente col fantastico, dal momento che «è soprattutto nei racconti fantastici che la folla od il gruppo sono chiamati ad assistere all'esplosione dell'ab-

norme (dell'*Unheimliches*, per dirla alla Freud). Il loro ruolo in questo caso è duplice: non si tratta soltanto d'incrementare la visibilità e la carica emozionale d'una situazione non familiare. Si tratta anche di sottolinearne la veridicità. Il fantastico, è stato scritto molte volte, è indissociabile dal realistico; è soltanto in una cornice di normalità, di quotidianità, di pacifico snodarsi del vivere collettivo che esso può trovare il proprio *habitat*, pena il suo convertirsi in qualcosa di diverso; e le moltitudini chiamate ad assistere a fenomeni eccezionali, lontani dalla logica che ne amministra l'esistenza, rispondono per l'appunto a un'esigenza di quel tipo» (p. 43). Roda aggiunge a queste sue considerazioni, a conclusione del suo ragionamento, che la folla, pur affacciandosi con insistenza negli scritti di Tarchetti, non viene mai gratificata di un ruolo da protagonista, perché il suo ruolo è certamente molto significativo, e a volte anche rilevante, «ma non tanto da riscattarla da una condizione assiologicamente subalterna, che le assegna un profilo non centrale» (p. 45).

SILVIA TERESA ZANGRANDI, si propone di «individuare, se possibile, un sistema onomastico nella produzione del nostro scrittore e in particolare nei suoi racconti fantastici raccolti nella silloge postuma uscita per i tipi di Treves nel 1869», (p. 47) rinviando una ricerca più sistematica, su tutta l'opera di Tarchetti, in un futuro prossimo. La studiosa osserva che anche *Una nobile follia* si basa su uno scambio di nomi, e che comunque in Tarchetti c'è sempre una grande attenzione al dettaglio onomastico. Viene naturale a Zangrandi seguire questo filone dell'onomastica anche in altre opere di Tarchetti: «si pensi al gioco, fin troppo scoperto, Fosca-Clara, nomi allusivi, connotativi degli opposti temperamenti delle due donne attorno alle quali si svolge la vicenda» (p. 49). Non sfuggono a questa dinamica i racconti propriamente fantastici, («mi riferisco ai cinque racconti presenti nella raccolta uscita nel 1869) [che] offrono spunti onomastici degni di approfondimento; p. 51). Tant'è vero che ne *I fatali* «la forza del male si tramanda anche per via onomastica, più esattamente patronimica» (p. 52). E perfino le *Leggende del castello nero*, caratterizzate dall'assenza del nome proprio, appunto in quell'assenza enfatizzano ed accentuano «il ruolo del personaggio e il giudizio sul suo agire» (p. 53); anche se «l'apoteosi onomastica è nel

racconto intitolato *La lettera U*» (*ibidem*). In Tarchetti, insomma, perfino «la mancanza del nome si trasforma in accentuazione del suo ruolo centrale nell'economia della narrazione» (p. 56).

A proposito de *Le leggende del castello nero*, queste sono oggetto di analisi dettagliata da parte di FABIO CAMILLETI, per il quale l'uso letterario dei temi del fantastico «non discende necessariamente da un'evasione o da uno scarto rispetto alla cosiddetta "realtà", ma può configurarsi come un tentativo di afferrare una realtà diversa e – tuttavia – non meno cogente» (p. 62). Camilletti va anche alla ricerca delle «fonti» di Tarchetti, non per esercizio erudito, ovviamente, ma per ricostruire una temperie culturale («più probabile che Tarchetti, nel richiamare queste esperienze, si riferisse a una cultura diffusa fatta di esperimenti magnetico-mesmerici e propugnata da sillogi primo-ottocentesche come il *Dictionnaire infernal* di Jacques Collin de Plancy, pubblicato per la prima volta nel 1818 e quindi, in forma notevolmente ampliata, a metà degli anni Venti del diciannovesimo secolo»; p. 64). Anche il pensiero di Kardec (fondatore e divulgatore dello «spiritismo»), che poteva addirittura incrociarsi con alcune convinzioni di Mazzini (p. 66), ebbe la sua innegabile (anche se «indimostrabile»; p. 67) influenza su Tarchetti, che alla fine del suo ragionamento Camilletti invita a «prendere sul serio» (*ibidem*).

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI vede la protagonista dell'omonimo romanzo tarchettiano Fosca come *fantasmagoria erotica* (pp. 71-80) e riesce a cogliere quasi il momento preciso in cui, nella dinamica del romanzo, il personaggio subisce una trasformazione fondamentale: «a partire da questo momento, in cui avviene una trasfigurazione fantasmatica, Fosca non sarà più solamente brutta ma da lei inizierà a sprigionarsi una potenzialità attrattiva» (p. 76). Anche nella storia del romanzo italiano Fosca trova, da più di un punto di vista, una sua collocazione che sa ben individuare: «Anche se alla fine Tarchetti apre una prospettiva di salvezza, come leggiamo nella lettera del medico, Giorgio diventa, come Fosca, l'anticipatore di un'epoca che si apre subito dopo, sia con i personaggi dannunziani sia con il primo inetto della nostra letteratura, il Corrado Silla di *Malombra*» (p. 79).

Sulla stessa linea del saggio di Bazzocchi si

colloca il contributo di GIOVANNA ROSA, che studia *L'eros conturbante di Fosca*, sostenendo che mentre la maggior parte degli studiosi ha interpretato il dualismo di Eros e Thanatos cristallizzati nel binomio Clara e Fosca, bisogna ormai pensare che «il gioco dualistico che ne sorregge il confronto è più sottile e conturbante di quanto la scrittura reticente di Giorgio possa esplicitamente dichiarare» (p. 86). Rosa cerca anche di rendere ragione dell'incompiutezza del romanzo tarchettiano, quando osserva che «la sequenza narrativa di “selvaggia voluttà”, che scioglie catarticamente la vicenda, non è di penna tarchettiana. La tensione, giunta all'acme, si è fatta insopportabile: la contraddizione di un corpo femminile brutto ma seduttivo squarcia la stessa orditura testuale e l'autore arretra, rinunciando a dare rappresentazione al congiungimento erotico fra Giorgio e l'“orribile” donna innamorata. Il nostro scapigliato non riesce a portare a compimento il progetto a lungo coltivato» (p. 88).

L'ultimo contributo, di ACHILLE CASTALDO, *Salvezza privata e crisi del cinema politico: «Fosca» e «Passione d'amore» di Ettore Scola*, invita a riflettere sul cinema degli anni Ottanta del Novecento, proprio perché «*Passione d'amore*, realizzato all'alba degli anni Ottanta, riflessione sulla perdita di una certa dimensione politica che aveva dominato il decennio precedente, si chiude però anche con la consapevolezza che tale sconfitta non segna la necessità del regresso alla vecchia commedia all'italiana, all'ambiguità della satira di costume. Segna al contrario l'apertura di una dimensione autoriale che continuerà ad interrogarsi sulla storia e sulle ideologie del quotidiano, senza più la rivendicazione di una militanza diretta nella conflittualità politica che va spegnendosi, ma anche senza accettare di lasciarsi assorbire nel discorso trionfante al cui interno si occulta la violenza dell'oppressione» (p. 104).

Questa scheda deve fermarsi, per comprensibili motivi, alla sezione “Saggi”, ma ci corre comunque l'obbligo di avvertire che anche le altre sezioni (compresa quella delle recensioni e degli annunci d'eventi culturali) possono dire molto agli studiosi di Foscolo, di Manzoni, di Leopardi e del romanticismo in generale. [Antonio Carrannante]

ADRIANA CHEMELLO, «*Daniele Cortis*»: il romanzo di «politica» e di «passioni violente», «Odeo Olimpico», XXXII, *Memorie dell'Accademia Olimpica* (2019-2020), Vicenza, Accademia Olimpica, 2021, pp. 273-288.

Il *Daniele Cortis* uscì nel gennaio 1885, presso l'editore torinese Casanova, dopo una gestazione laboriosa (lo scrittore stesso segnò con precisione notarile, o se si preferisce, con privata solennità, sia la data d'inizio del lavoro, il 30 maggio 1881, sia quella della fine della stesura, 11 marzo 1884, alle ore 3, 5 pomeridiane; cfr. p. 274). Soprattutto gli ultimi quattro capitoli imposero allo scrittore una fatica, anche fisica, non indifferente. Ed anche sul titolo, che in un primo momento doveva essere soltanto *Cortis*, lo scrittore ritornò aggiungendo il nome, proprio su suggerimento dell'editore per dare (come osserva C. a p. 278), maggiore risalto, maggiore spessore al protagonista.

Fra le prime testimonianze del grande successo del romanzo, C. ricorda quelle di Giacosa e di Verga, e poi altre testimonianze anche di persone sconosciute, che scrivevano o allo scrittore personalmente o alla sorella di lui, per complimentarsi e per ringraziare; sì, per ringraziare, giacché il romanzo era letto, spesso dalle lettrici (ma anche da Giulio Salvadori; cfr. p. 287) come una sorta di *vademecum* spirituale, un vero e proprio «manuale del cuore», ovvero una personale «esperienza sentimentale». E qui C. viene a confermare l'indicazione di lavoro di Carlo Bo (del 1984) dalla quale aveva preso l'avvio il suo ragionamento (cfr. p. 273).

La studiosa si giova d'un ricchissimo corredo di documenti per ricostruire, come in un mosaico, la storia della diffusione e della ricezione del *Daniele Cortis*, come ad es. «la corrispondenza di Ersilia Caetani Lovatelli che testimonia la pratica della lettura condivisa del romanzo nei salotti romani dell'epoca» (p. 285). Il contributo di C. è largo di notizie anche in ordine ai rapporti fra lo scrittore e gli editori. Viene infatti studiato con precisione il passaggio di Fogazzaro da un editore all'altro, dal torinese Casanova al milanese Galli («i rapporti con il Libraio-Editore Casanova non erano nati sotto i migliori auspici e, nonostante il successo del *Cortis*, si vennero deterioran-

do sempre di più, complice soprattutto la negligenza dell'editore nell'evadere la corrispondenza e la sua incapacità a riconoscere e rispettare la "fatica" e i tempi della creatività dello scrittore»; p. 280).

Passando ora all'interpretazione del romanzo, C. riconosce che questo, per dir così, cammina su due gambe, si regge insomma su due filoni narrativi e tematici: «quello sentimentale-affettivo, fondato sulle ragioni del cuore, che avvince le anime di Daniele e della cugina Elena; e quello della forte tensione al rinnovamento morale e politico della nazione che vede al centro la figura del deputato Daniele Cortis intento con il suo programma ad una rifondazione della politica» (p. 282). C. osserva poi che se da un lato *Daniele Cortis* inaugurava la corrente del «romanzo parlamentare», dall'altro lato era destinato a differenziarsi, però, dagli altri romanzi parlamentari. E proprio qui, sta, credo, il risultato critico più significativo di queste pagine: «il romanzo *Daniele Cortis* rappresenta un *apax* nel suo genere perché al panorama di disordine morale della politica post-unitaria intende fare argine con un "manifesto" che impegna il protagonista in un programma di battaglie ideali» (p. 283). [*Antonio Carrannante*]

ADRIANA CHEMELLO, *L'abate Zanella nelle memorie delle allieve predilette*, ivi, pp. 339-356.

Chemello con queste sue pagine (che riproducono la comunicazione letta dalla studiosa nell'Auditorium comunale di Chiampo, la città natale di Zanella, l'11 ottobre 2020) getta un fascio di luce su un aspetto dell'attività di Zanella, poco esplorato dalla critica: «la funzione di "istitutore" privato di una schiera di giovani donne dell'aristocrazia e della ricca borghesia veneta» (pp. 339-340). La studiosa ricorda che l'abate, «professore di lettere italiane impartiva lezioni di latino, alternava letture di poesia e di prosa dai classici latini fino ai moderni, le spronava alla pratica della scrittura, suggerendo loro esercizi di composizioni in versi, educando le loro anime al gusto per l'arte e all'amore per il bello» (p. 340).

Le allieve di Zanella di cui qui si discorre, sono nell'ordine: Elisa De Muri Grandesso (pp. 342-244); Angelina Lampertico (la figlia

di Fedele; pp. 345-346); Vittoria Aganoor, la discepola prediletta di Zanella (pp. 347-350); Lucrezia Marzolo De' Fabi (pp. 352-356) e Lucilla De' Fabi (una nipote di Lucrezia Marzolo; p. 356).

C. ci parla poi di Maria Alinda Bonacci Brunamonti e del suo archivio conservato a Perugia (p. 340). Ricordo qui che di quest'archivio la nostra rassegna dette puntualmente notizia (cfr. 2018, 1, pp. 221-222).

Sono tutte figure «minori», non c'è dubbio, ma sono tutte caratterizzate, e in questo la lezione di Zanella mostra di aver influito molto, da un solido impianto culturale fondato sui classici, unitamente ad una vaga, ma potente aspirazione ad un mondo di verità e di bellezza.

Proprio Angelina Lampertico, in un opuscolo pubblicato a cinque anni dalla morte del maestro, dava testimonianza della sollecitudine, della serietà e dell'affetto di quell'eccezionale educatore, sperando che le proprie parole «gioveranno a mettere in luce una *parte intima del cuore del grande Poeta*, il quale [...] non isdegnò farsi umile coi piccoli ed essere *educatore tanto amoroso* che in Lui prevalse la tenerezza del *Padre* alla serietà del *Maestro*» (p. 345). [*Antonio Carrannante*]

ITALO FRANCESCO BALDO, *Salvo errori e omissioni. Bibliografia di Giacomo Zanella 1843-2020*, Vicenza, Il Sileno, 2021, pp. 92.

Finalmente è a disposizione degli studiosi un repertorio bibliografico sul poeta (ma anche sacerdote, docente, scrittore e critico) veneto (nato a Chiampo, in provincia di Vicenza, nel 1820, e morto a Vicenza nel 1888) confezionato con intelligenza, con amore, e coi criteri che leggiamo a p. 5: «Si è proceduto a una suddivisione semplice: Biografie; Opere di G. Zanella pubblicate dal 1988; Poesie dedicate al poeta; Studi critici; Carteggi; Elenco delle Storie generali della letteratura italiana, Premio letterario "Giacomo Zanella" - Monticello Conte Otto (VI) e quanto è oggi disponibile nel nuovo mezzo "internet" sia alle opere per la disponibilità dei cataloghi di tantissime biblioteche italiane e straniere sia alle manifestazioni in onore del bicentenario della nascita e qualche altro "sito" dedicato». [*Antonio Carrannante*]