

# STRUMENTI e RIVISTE DI COMPARATISTICA

a cura di Francesco Stella

ANATOLE BROYARD, **Furoreggiava Kafka. Ricordi del Greenwich Village**, postfazione di FRANCESCO ROGNONI, traduzione di Barbara Cingerli e Francesco Rognoni, Milano, Edizioni Bonnard, 2005, pp. 182, € 16,00.



Nel 1946, primo anno di pace, quando «tutti stavano riscoprendo i piccoli piaceri», un reduce provinciale di 26 anni, aspirante scrittore che veniva dal quartiere francese di New Orleans, andò a vivere al Greenwich Village. E si sentì gratificato come se stare lì fosse la ricompensa per aver fatto la guerra nel Pacifico. Gli sembrò che il fatisciente Village, ma anche tutta New York, avessero «un'immensa, invitante dolcezza», come la Parigi degli anni venti nelle pagine degli americani «esuli» in Europa.

Al Village cominciò tutto per il reduce: l'educazione alla letteratura, all'arte, ai sentimenti, alla vita. Erano gli anni dell'*action painting* e del revisionismo in psicoanalisi, era l'epoca in cui *Kafka was the rage*, «furoreggiava Kafka». È proprio questo il titolo della singolare, godibilissima testimonianza d'amore per il Village e per New York, nella tarda rievocazione del bohémien neworleanese. Si chiamava Anatole Broyard (1920-90) e nella Grande Mela avrebbe fatto strada, divenendo il raffinato e temuto critico letterario, per diciotto anni, del *New York Times*.

L'ancora «innocente» Anatole iniziò la sua carriera nel Village e nell'establish-

ment letterario-artistico quando incontrò «un'opera d'arte più che una donna», la pittrice astrattista Sheri Donatti e si trasferì (o meglio fu arruolato) da lei. Fu «un andare a letto con l'arte moderna», un'arte che Anatole ancora non capiva. E qui manca lo spazio per citare qualcuna delle smaglianti, divertenti, disincantate e sempre sorprendenti invenzioni di scrittura che gremiscono questo libro molto speciale. «Stare con lei – scrive Broyard di Sheri – era come avere un'erezione continua: dopo un po' fa male. Avevo bisogno d'annoiarmi di tanto in tanto – la noia è il momento della fantasia – ma lei me lo impediva. Diceva che la noia è un'emozione domestica».

La ragazza in realtà si chiamava Sheri Martinelli (1918-96), un personaggio che attraversò molti ambienti dell'avanguardia americana. Modella e pittrice astrattista, interprete di film, amica di Bukowski, di Marlon Brando e di altre stelle del tempo, protetta dalla mitica Anaïs Nin, divenne figurativa quando incontrò, nel manicomio di St. Elizabeth, Ezra Pound, di cui fu l'ultima musa (è lei la «Undine» del Canto 91).

Ma nei ricordi di Broyard si incontrano altri personaggi: gli insegnanti ai corsi per i reduci della «New School», che erano nientemeno che Meyer Shapiro, Erich Fromm e Rudolf Arnheim, e gli amici, come Dylan Thomas e la moglie Caitlin, lo scrittore Delmore Schwartz, che diventerà protagonista del *Dono di Humboldt* di Saul Bellow. Nel Village poteva capitare di scontrarsi con un vicino poeta, che si chiamava W.H. Auden, sempre frettoloso e sgambettante con le immancabili espadrillas (accadde a Sheri, in una cartoleria, ed entrambi finirono a gambe all'aria).

Giustamente Francesco Rognoni parla nella postfazione di sfacciata purezza e di grazia malandrina, e ricorda il giudizio di un collega di Broyard al *New York Times*: «Non credo che fosse capace di venir fuori con una sola pagina noiosa».

Uscito postumo a cura della moglie, *Furoreggiava Kafka* si divide in due parti e riserva una sorpresa finale, un dettaglio importante taciuto da Broyard e svelato solo nella postfazione di Rognoni (ne la-

sciamo la scoperta ai lettori). La seconda parte è «Dopo Sheri», e racconta in modo non meno godibile di molti altri amori letterari e soprattutto carnal-sentimentali dell'autore. Ma si interrompe quando Broyard, colpito dal cancro, abbandonò i ricordi per dedicarsi a mettere su carta la descrizione del proprio male.

Non fu questa l'unica interruzione nella vita del nostro. Per anni tutta la New York intellettuale attese il grande romanzo che egli avrebbe dovuto scrivere e che mai uscì. Ci restano, oltre alla raccolta delle sue recensioni, spesso stroncature crudeli, un paio di mirabili racconti divenuti *cult*, e questo libro-ricordo di un'epoca, della quale Broyard ha contribuito non poco a costruire la leggenda.

Carlo Vita

ELENA GURRIERI, **L'autobus e la stella filante. Studi, testi e documenti di letteratura italiana del Novecento**, San Giovanni Rotondo (Foggia), Grafica Baal 2002, pp. 252, edizione privata fuori commercio.

«Da una sala da ballo domenicale / tardi piovuto con la gioia d'una / stella filante, l'autobus dell'una / lo riportò d'un tratto al suo guanciaie» (Sandro Penna, *Poesie 1938-1955*).

Non credo arbitrario scorgere nel binomio penniano che dà il titolo al volume e nella spiegazione che di quel titolo fornisce l'autrice («L'autobus e la stella filante [...] *la concretezza della vita e della realtà quotidiana, da un lato, e il progetto, il desiderio, il sogno, dall'altro*», p. 11) i fondamenti di un metodo in cui la concreta attenzione al dato documentale si concilia con il «desiderio», con la passione letteraria.

Da buona allieva di Lanfranco Caretti, che le è stato maestro all'Università di Firenze, Elena Gurrieri ha raccolto i frutti – alcuni dei quali davvero preziosi – di ricerche condotte a partire dalla fine degli anni Ottanta e protrattesi fino al 2001. Quasi tutti i contributi che il libro accoglie (diciotto tra saggi, inediti e recensioni: *Una lettera di Penna a De Robertis (1957)*; *Prime stampe delle poesie di Pen-*

na; *Sul primo Penna; Una prosa lirica di Sandro Penna non compresa in «Un po' di febbre»; Lettere di Eugenio Montale a Giacomo Debenedetti (1922-1947); Sandro Penna: sette recensioni su «L'Italia Letteraria» (1932-1933); Indici di «Mercurio» (1944-1948); Scritti letterari e civili di Arturo Loria sul «Mondo» fiorentino di Bonsanti (1945-1946); Breve rassegna di studi su Sandro Penna (1990-1996); Festa grande per Anna Banti, signora della scrittura; Le risorse del romanzo europeo in epoca moderna; Nella riserva ebraica: l'immaginario surreale di Arturo Loria; Una biografia intellettuale: le lettere di Calvino (1940-1985); Omaggio a Palazzeschi, geniale «*homo ludens*» del Novecento; Una carta d'identità per il nostro Vieuxseux; L'ultima stagione lirica e metafisica di Piero Bigongiari; Per Giuseppe Favati; Nella spirale di luce: i viaggi astrali di Rina Sara Virgillito*), ad eccezione dell'ultimo, hanno già visto la luce in importanti riviste, da «il Vieuxseux» a «Paragone», da «Studi Italiani» a «Il Ponte». Al piacere di rileggere gli scritti della Gurrieri, si aggiunge però la sorpresa di ritrovarli in un volume fuori commercio la cui diffusione, inevitabilmente esoterica, non rende giustizia alla portata che certe ricerche hanno avuto o dovrebbero avere. La scelta, indotta o ispirata dall'*understatement* filologico che si apprezza in questi studi, non incide sulla coerenza del libro; alla costanza del metodo (basato sul dissodamento di «diamanti» d'archivio introdotti e sobriamente commentati) si combina infatti la persistenza di alcune armoniche: Montale e Penna, le riviste, la cultura letteraria a Firenze (nucleo d'interesse, quest'ultimo, a cui afferiscono direttamente i contributi sul «Mondo» di Bonsanti, su Palazzeschi, su Bigongiari, sul «Vieuxseux»; indirettamente pezzi a prima vista estravaganti come *Le risorse del romanzo europeo in epoca moderna*, recensione a *Le risorse del romanzo*, Pisa, Nistri-Lischi 1996, di Roberto Bigazzi, tra i maggiori allievi di Caretti proprio a Firenze).

Dal fiorentino Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» del «Gabinetto G. P. Vieuxseux» provengono, del resto, i più importanti reperimenti epistolari di Elena Gurrieri: la lettera di Penna a Giuseppe De Robertis, datata «21 nov[embre] '57» (da cui si ricava un minimo ma significativo spaccato sulla *res publica poetarum* intorno alla metà del Novecento: «Poi ci sarebbe da fare il discorso su "Saba

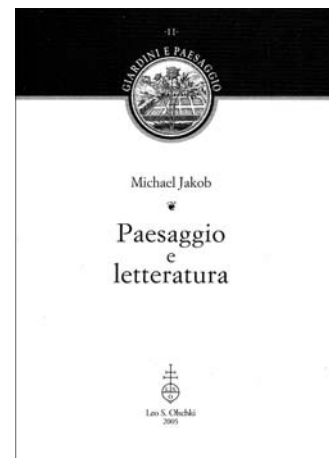
e me", ma quello vorrei poterlo fare a voce, magari!, se potrò venire a Firenze. La citazione di Govoni mi ha sorpreso, ma non sfavorevolmente, anzi. [...] Ho letto la critica sulle "Ceneri" che, oltre tutto, mi ha dato il gusto di avere ragione sulla stima totale di Pier Paolo (con Elsa Morante, che pensa anche lei essere le "Ceneri" la cosa migliore di P.P.P., p. 18)» e soprattutto le trentotto lettere di Montale a Giacomo Debenedetti. Apice della non breve fedeltà della Gurrieri a Montale (specialmente all'epistolografo: si veda il recente e utile *Per l'epistolario di Eugenio Montale. Indice ragionato delle lettere pubblicate (1946-2003)* messo a punto dalla Gurrieri su «Bollettino '900» [2004], n. 1-2), le lettere a Debenedetti – di cui erano prima noti solo pochi stralci: si veda la *Cronologia* di Zampa in *Tutte le poesie montaliane* di Mondadori – contengono alcune importanti informazioni sulla cultura letteraria del primo Montale (2 marzo 1924: «Mio caro, il diario di A. O. Barnabooth m'è infine arrivato da Parigi»), formulazioni illuminanti in rapporto allo sviluppo della tematica montaliana tra *Occasioni*, *Bufera* e *Farfalla di Dinard* (6 maggio 1926: «Se fosse possibile essere ebrei senza saperlo, questo dovrebbe pur essere il mio 'caso', tanta è la mia possibilità di sofferenza, e il mio senso dell'arca, più che dell'*home*, fatta di pochi affetti e ricordi che potrebbero seguirmi dovunque, inoffuscati»), dati utili per le puntualizzazioni biografiche (la notizia della morte della madre viene trasmessa nella lettera datata «29 Ott[obre] 1942», *terminus ante quem* che smentisce erronee datazioni dell'evento al novembre '42), spunti per il confronto con altri luoghi dell'opera in versi e in prosa (Ortello, uno dei cavalli da corsa più celebri dell'epoca, ricordato nel postscriptum alla lettera del 24 settembre '42, torna sei anni dopo nel racconto *Reliquie*, poi incluso in *Farfalla di Dinard*), su cui però le annotazioni fin troppo discrete della curatrice non sempre si soffermano.

Un filo montaliano attraversa anche altri notevoli contributi, da quello sugli *Indici di «Mercurio»* (la rivista romana di Alba De Céspedes ospitò, nel numero speciale del dicembre 1944, i *Madrigali fiorentini*, lì intitolati semplicemente *Due poesie*: scorrere gli indici allestiti dalla Gurrieri serve anche a restituire quei versi di Montale al clima storico-politico *nel quale* e *per il quale* vennero elaborati, e a coglierne certe movenze neorealiste) alle *Sette re-*

*censioni su «L'Italia Letteraria»* di Penna (l'incontro tra Montale e Penna, allo storico caffè fiorentino delle «Giubbe Rosse», risale alla fine del '32, lo stesso anno in cui Penna inizia a scrivere per la rivista), fino all'inedito e conclusivo *Nella spirale di luce*. Rina Sara Virgillito, cui è dedicato il saggio, fu poetessa e studiosa di Montale; al primo contributo del '46, apprezzato dallo stesso Montale, ha fatto seguito una monografia uscita nel 1990: *La luce di Montale*, Milano, Edizioni Paoline. L'auspicio che l'amicizia tra il poeta e la Virgillito venga fatta oggetto di ulteriori ricerche da parte di Elena Gurrieri, magari con il rinvenimento e la pubblicazione di tutte le relative tracce epistolari rimaste, si unisce alla speranza di vedere riproposto (e arricchito dei lavori più recenti della studiosa) *L'autobus e la stella filante* in una sede che gli garantisca la giusta fortuna.

Niccolò Scaffari

MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo Olschki 2005, pp. 240, € 24,00.



Trova finalmente la sua veste italiana il saggio a lungo atteso del comparatista svizzero Michael Jakob, direttore della rivista «Compar(a)ison», dopo l'anticipazione in francese *L'émergence du paysage*, pubblicata da Infolio di Gollion l'anno precedente. Pochi come lui, che domina qualcosa come 9 lingue parlate, sono in grado di affrontare la sterminata documentazione necessaria a ricerche di comparatistica tematica. Su un tema come questo Jakob, che se ne occupa anche come consulente per l'impatto ambientale dell'azienda di elettricità elvetica, era

stato uno dei primi a manifestare un interesse culturale sistematico. Nel frattempo l'ultimo quindicennio ha scatenato una vera e propria ondata di studi in proposito, di cui la pur ricca bibliografia alla fine del volume tiene conto in maniera selettiva, ma equilibrata fra le produzioni nelle diverse lingue. Il primo segno di questo suo interesse è già del 1996, quando Jakob inaugura una collana sulla letteratura della montagna («di monte in monte» di Tararà, Verbania) con una preziosa edizionicina commentata della lettera petrarchesca sull'ascesa al monte Ventoso (*Familiares* IV 1), prima attestazione storica – nell'interpretazione di Burckhardt – del «moderno» interesse estetico al paesaggio. In questo volume, che si basa anche sull'esperienza di quella collana, Jakob intraprende invece un percorso storiografico sul rapporto fra letteratura e paesaggio che dall'antichità classica arriva a Goethe, autore con cui Jakob ha profonda familiarità: nel complesso il lavoro propone qualcosa di vagamente paragonabile con l'altro bel libro sull'argomento, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale* di Giorgio Bertone (1999), di cui è meno vivace e magmatico ma decisamente più ordinato e sistematico nel procedimento cronologico e nella individuazione e nella connessione dei problemi.

Anche Jakob parte dalla tesi di Helbig, che – nonostante la nascita del termine antico alto tedesco *lantscaf* come 'paesaggio' risalga solo al XVI secolo, parallelamente alla nascita della pittura paesistica – individua nell'ellenismo, e specificamente nelle *Talisie* di Teocrito, la prima apparizione di un interesse estetico al paesaggio, dovuto sostanzialmente al riconoscimento della campagna come alterità rispetto all'intellettualità urbana e all'alienazione prodotta dalla perdita della convinzione in una simbiosi col cosmo – che forse però è solo un mito della storiografia classicista. Più influente di quanto si sia pensato è a nostro avviso la diffusione – registrata da Jakob fin dal capitolo introduttivo – delle rappresentazioni di nature artificiali e loca amoena di provenienza orientale – dove come si sa la letteratura ebraica e persiana avevano costituito quelle che potremmo considerare di gran lunga le prime esperienze di paesaggio estetico.

L'idealizzazione è ripresa e potenziata dai Romani, soprattutto da Orazio, in cui si enfatizza il valore di segno dei singoli

elementi naturali e il ricorso a uno schema fisso che producono «l'invenzione di un luogo poetico», mentre il rapporto che a noi pare intimo e perfino drammatico di Virgilio con la natura subita, domata, amata e raccontata viene ricondotto da Jakob alla «rappresentazione di una natura generica, ben ordinata e nutrice» (p. 73) anche nelle *Georgiche* e nelle *Bucoliche*. In questa campionatura credo che risultati importanti avrebbe dato un'analisi delle elegie di Tibullo, che sul rapporto col paesaggio fondano una nuova ideologia poetica.

Il percorso storico, che senza utilizzare Auerbach riserva solo due pagine alla natura biblica sacrificata al rapporto col trascendente, salvo l'eccezione del *Cantico*, prosegue con un capitolo riccamente erudito sulla tarda antichità, che analizza una lettera di Basilio di Cesarea a Gregorio di Nazianzo (seconda metà del IV secolo) e su passi di Tiberiano, Claudiano e Libanio: l'interpretazione acuta che se ne offre è quella della percezione di una crisi prodotta dal conflitto fra modelli di pensiero e visioni del mondo contrastanti in un periodo di transizione definitiva dal paganesimo al cristianesimo.

Lo spazio della letteratura medievale in sintesi di questo tipo è regolarmente compresso, se non obliterato, a causa della mancanza quasi assoluta di traduzioni e di edizioni dell'immenso patrimonio di opere prodotte in Europa fra il 500 e il 1500. L'eccezionale fascino dei paesaggi nordici dei *Gesta Danorum* di Saxo Grammaticus e della storia ecclesiastica di Adamo da Brema, così come i paesaggi magici di Walter Map, e prima ancora i paesaggi lirici di Walafrido Strabone nel suo incantevole *Hortulus*, e cento altri richiami che si potrebbero fare vengono ridotti al solito schema del paesaggio retorico, che risale a Curtius e ha i suoi fondamenti ma copre solo una parte minimale di un complesso di testi così esteso. La conclusione è ovviamente che «lo spazio della letteratura medioevale [...] non dischiude alcuna vista sul paesaggio» (pp. 88-89).

Diventa più agevole così attribuire alla meravigliosa lettera petrarchesca del Monte Ventoso il ruolo che da Burckhardt – mitografo dell'umanesimo, totalmente insensibile alle letterature medievali – le viene riconosciuto, di prima apparizione di un sentimento della natura, e specificamente della montagna, quale sarà quello del turista o alpinista moderno, e comun-

que di un documento epocale di «scoperta del paesaggio». Qui Jakob, conoscitore profondo della letteratura sul testo, invita a considerare con scettica prudenza l'entusiasmo neoumanista, e sulle orme di Ruth e Dieter Groh ritiene che «il paesaggio non costituisca affatto il tema della *Fam.* IV 1». Petrarca naturalmente non aveva mai sostenuto di volersi occupare del paesaggio, e la contraddizione è tutta interna alla critica novecentesca. Quanto si dice abitualmente della struttura allegorica della lettera si ispira a una sovrainterpretazione diciamo così «revisionista» che ritengo assai meno fondata di quanto si pensi (Petrarca propone a mio avviso una sceneggiatura simbolica, non certo un travestimento allegorico, e se accomoda i dettagli cronologici del racconto questo non significa che sul monte non sia mai salito, come qualcuno arriva a sostenere). Jakob la confronta opportunamente con il paesaggio «araldico» del *Canzoniere*, individuando nel complesso della lirica di Petrarca una coscienza poetica del paesaggio come risultato di una metamorfosi dell'io e «sottoprodotto dell'io alienato». Esiti ulteriormente fruttuosi avrebbe dato a mio avviso un sondaggio sulle poesie latine di Petrarca: un genere che, non essendo costretto dai limiti dimensionali che impongono al sonetto e alla canzone una riduzione automatica del paesaggio a segno, rivela un rapporto assai più complesso e profondo del poeta aretino con una vera e propria geografia ideale che abbraccia nazioni e scenari di tutta l'Europa e tipologie assai più varie di soluzione paesistica, in testi di un fascino estremo. Jakob comunque conclude che Petrarca «inventava un vero e proprio modello intellettuale del rapporto con la natura» (p. 105) che tuttavia non inaugura un'epoca, perché alla sua poesia «seguirà di nuovo, per secoli, una visione prevalentemente convenzionale della natura [...] sommersa da una prospettiva che si limita al generale, all'universale».

Dopo Petrarca, lo sguardo si sposta brevemente su Enea Silvio Piccolomini, osservatore del paesaggio italico modellato dall'intervento umano, e su Konrad Gesner, la cui *Lettera sull'ammirazione delle montagne* e la *Descrizione dell'ascesa al Fracon* «marcano un periodo significativo nella storia della scoperta delle montagne» come sollecitazione a un nuovo sentimento di meraviglia verso uno spettacolo di cui l'uomo torna a sentirsi parte. Qui il percorso si frastaglia in bre-

vi incisi fra John Dennis (lettera del 1688 sul viaggio attraverso le Alpi), Thomas Burnett (*Telluris theoria sacra*) e Shaftesbury, per tornare a distendersi su Joseph Addison (*Grand Tour* del 1699), che conferma il meccanismo dominante nella letteratura di questo genere: la scoperta del panorama letto attraverso la cultura (che Jakob definisce in questo contesto «immaginazione secondaria»). Lo si definisce come uno sviluppo «ancora a venire», la necessità della conversione letteraria di una nuova, sublime realtà, ma in fondo si tratta di una riproposta del metodo medievale di leggere la realtà con gli strumenti della propria formazione, di interpretare le realtà oggi considerate primarie con gli specchi di quelle che oggi definiamo realtà secondarie. Certo è che con questo secolo e a queste latitudini fioriscono subgeneri di tipo arcadico, come il *country house poem* di Ben Jonson o di Marvell fino al *Cooper's Hill* di John Denham, che inaugura la cosiddetta *local poetry* e la poesia pittorica, del tutto analoga agli sviluppi figurativi dell'epoca, vistosamente influenti sulle *Seasons* di James Thomson: questa escursione, su terreni per noi meno battuti, trova un punto fermo ne *Le Alpi*, dove Albrecht von Haller chiuderebbe, nell'interpretazione di Jakob, il cerchio che da Petrarca porta alla prima vera rappresentazione letteraria del sublime alpino per rifondare una nuova contrapposizione fra civiltà e natura selvaggia, alienazione e purezza sorgiva. Le tracce di questa riconquistata significazione antinimica vengono sagacemente seguite fino agli sbocchi preromantici, ai romanzi di Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre e si capovolgono nel *Werther*, dove la natura, oltre ogni mimetismo, diventa come non è stata mai il luogo della conoscenza di sé, e l'io assume il ruolo di portatore di senso in un paesaggio che si articola ora in tutta una nuova e mobile gamma di articolazioni psicoretoriche. Pur con gli inevitabili silenzi e le dovute oscurità, è qui che plausibilmente conduce il percorso disegnato da Jakob, che in questa transizione a un rapporto più sostanziale e a un dominio più cosciente vede la nascita del paesaggio come oggetto consapevolmente estetico, come se finalmente la percezione letteraria della natura avesse trovato finalmente la propria romantica maturità.

Francesco Stella

**GUIDO MAZZONI, Sulla poesia moderna**, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 256, € 20,00.

Il saggio di Guido Mazzoni sulla genesi del concetto di poesia moderna intesa come «tentativo di imitare l'esperienza invece che riassumerla» (p. 91) e sulle modifiche subite dal genere nel corso della storia, grossomodo dal XVI secolo ad oggi, ha molti meriti, tematici, metodologici e stilistici. Uno di questi meriti è indubbiamente la chiarezza dell'impianto teorico e la scelta di «evitare quella forma di reticenza che di solito circonda gran parte delle costruzioni intellettuali e togliere dal cono d'ombra i fondamenti del mio discorso» (p. 15). Mazzoni cita più volte i passi della *Teoria Estetica* e delle *Note per la Letteratura* in cui Adorno sostiene che le forme dell'arte sono dei contenuti sedimentati che raccontano «meglio dei documenti» la storia degli uomini; i materiali estetici infatti ci restituiscono una visione essenziale dell'accadere quasi che la loro natura icastica li predisponesse a diventare «la meridiana di una filosofia della storia». Così facendo Mazzoni dichiara apertamente la sua fiducia nel valore rappresentativo delle esperienze estetiche; una fiducia altamente problematica – come dimostra l'attenzione rivolta alle dinamiche di formazione del canone letterario ed emerge dal confronto con le posizioni del Bourdieu critico dell'*hegélisme rammollito* e con il Genette negatore dei concetti tradizionali di genere – ma pur sempre sostenuta, sulla scia di Vico, dall'espressione di alcune «degnità» inerenti le possibilità di scrivere una «storia della cultura» in grado di coniugare la teoria della lunga durata del valore estetico alla teoria dei generi e di affrontare in un unico discorso organico i trattati cinquecenteschi sulla poetica di Aristotele e la «poesia rock» di Tondelli.

Cosa che a Mazzoni riesce benissimo, soprattutto perché avviene in maniera stilisticamente pacata, senza ansie di provocazione ed evitando il tono anarco-apocalittico caro a certa critica post-strutturalista particolarmente fedele al Nietzsche «genealogista». Se per il genealogista è facile dimostrare che il giudizio del tempo è la stratificazione postuma di un arbitrio, presupporre l'esistenza di uno *Zeitgeist* o di un *Episteme* capace di riassumere tutte o la maggior parte delle espressioni estetiche di una data epoca storica non significa negare la realtà fenomenica

di questo processo ma riconoscere che la tendenza a pensare per epoche non è «il riflesso di un tacito hegelismo» che riverbera in autori pur tra loro molto diversi ma dipende «dalla natura dell'oggetto considerato» ovvero dal suo essere costituito da «forme simboliche» e, secondo la definizione che Cassirer riprende da Panofski, dal suo essere «un segno sensibile che rimanda ad un contenuto spirituale».

Forte di un impianto teorico metodologico e stilistico capace di avanzare motivate riserve nei confronti di autori molto noti (Friedrich, Bloom) e correnti critiche oggi molto accreditate (*New Historicism*) coniugando con lucidità diverse teorie – come la ricostruzione topografica della letteratura suggerita di Jaus e le «ere geologiche» della letteratura sognate da Benjamin – questo secondo saggio di Mazzoni (che segue l'altrettanto interessante *Forma e Solitudine* Milano, Marcos y Marcos, 2002) apre un'importante ed utilissima «via comparatistica alla letteratura italiana» fondata sulla possibilità di proiettare il discorso di una letteratura nazionale su un orizzonte ermeneutico condivisibile nelle sue premesse teoriche e apertamente discutibile sul piano delle acquisizioni critiche («questo libro intende proporre un'interpretazione unitaria della poesia moderna. Il taglio del mio discorso è comparatistico e le tesi di fondo valgono per tutte le letterature occidentali, anche se lo spazio concesso alla letteratura che conosco meglio, quella italiana, risulta inevitabilmente maggiore dello spazio concesso ad altre» (*Introduzione*, par. 6 *Che cos'è la poesia moderna*, p. 39).

Mi pare che il saggio ruoti attorno ad un'idea centrale molto ben argomentata secondo cui «la metamorfosi da cui ha origine l'idea moderna di lirica è la stessa che porta alla nascita della poesia moderna»: questa metamorfosi si spiega col primato dell'introspezione sulla mimesi e a partire dall'identificazione di un nuovo genere letterario ben definito che ha il suo modello nel *Canzoniere* petrarchesco, ma che di fatto nasce due secoli dopo la morte del suo autore, nella «svolta» operata dalla ricezione rinascimentale dell'opera come fondamento di un nuovo «genere» (Segni, Guarini, Minturno, Viperano, Torelli, Tasso, Scaligero etc.).

Questo nuovo genere, che prende consapevolezza di sé nel momento in cui la tripartizione degli stili diventa un luogo comune, si basa sull'esistenza di un io

biografico «completo» («l'uomo completo» auspicato dal De Sanctis alla fine della sua *Storia della letteratura italiana*) che non imita ma «è parlato» dalla natura. Nell'evidenziare la discontinuità romantica tra poesia e dramma, tra soggettività e oggettività, tra parola privata e pubblica, tra mimesi interna e mimesi esterna Mazzoni lega l'emergere del moderno concetto di poesia al trionfo di una soggettività critica che conforma la storia della poesia alla storia della lirica ora intesa come modello espressivo di quello che l'autore chiama, riprendendo la formula di «autobiografismo trascendentale» formulata da Contini, «autobiografismo empirico».

Parlando di canone, in campo poetico questa narcisistica «storia dell'io» (nel senso descritto da Christopher Lasch) alla lunga è risultata vincente come forma simbolica che meglio di tutte le altre ha rappresentato l'interruzione della catena sociale e simbolica che attraversa come una faglia profonda la conformazione che definiamo modernità e la caratterizza; ma il diritto all'inappartenenza costantemente esercitato dalla poesia moderna (da Baudelaire ai crepuscolari, da Montale a Sereni) che a livello linguistico si realizza nell'allargamento del campo metaforico che «disumanizza» il sistema dall'arte (Ortega y Gasset), a livello di ricezione configura una sorta di «logica di casta» che, privata della scala di valori che regolava l'arbitrio della creatività, trasforma ogni valore letterario in un valore di posizione relativo «l'unica certezza di prestigio essendo il prestigio accumulato dalle scuole, dalle correnti, dalle tendenze».

Anche per questa sua costante volontà di «emancipazione dalla reticenza» (per usare la bella definizione che Gianni Celati applicava all'emergere della forma del *Novel*, ma che oggi potrebbe benissimo valere per il tipo di «narrazione critica» proposta da Mazzoni) è auspicabile che questo testo non resti un caso isolato; anche perché non è così comune trovare in un unico testo significativi e reali apporti allo studio della poesia e della critica leopardiana (si veda la profonda lettura dell'*Infinito* del cap. II) accanto ad una tanto chiara esposizione diacronica dei rapporti tra lirica e poesia, dalla poetica antica a quella alessandrina, fino alla moderna teoria dei generi.

Così, pur non condividendo del tutto, o meglio riconoscendo ma non auspicando, l'idea di una lirica come «genere egocen-

trico» (cap. IV, par. 7) le cui «premesse di lettura» non possono essere disattese, ritengo che il saggio di Mazzoni sia un testo importante perché tende alla comprensione del contemporaneo ed alle sue proiezioni dislocate in un orizzonte di lunga durata; infatti anche se non sono del tutto persuaso del fatto che il linguaggio spontaneo incontri facilmente il senso comune (e che chi contesti questo paradigma si muova come un satellite attorno ad una tradizione egemone senza riuscire a strapparle il primato) è difficile pensare un discorso critico più sensato e realistico di quello cui giunge l'autore nelle sue conclusioni sulle modificazioni intrinseche ed estrinseche che rimettono in discussione l'«elemento musicale» della poesia contemporanea (*Conclusione*, par. 3, *Poesia e canzoni* pp. 221 e sgg).

Andrea Amerio

**PIERLUIGI PELLINI, In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo**, Firenze, Le Monnier, 2004, pp. 264, € 17,00.



Che cosa potrebbe aggiungere un nuovo studio critico sul Naturalismo francese alla già folta, e non sempre indispensabile, letteratura sull'argomento? Il comparatista Pierluigi Pellini suggerisce invece nel suo *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo* (Le Monnier 2004) nuovi rapporti e nuove prospettive da cui guardare al Naturalismo e agli esiti migliori del nostro Verismo. Sono pochi, infatti, i testi che affrontano in una seria ottica comparatistica lo studio dei capolavori francesi e italiani, e altrettanto esigui sono i lavori che indagano sui legami che i capolavori verghiani stringono

no con l'amato/odiato Flaubert o persino con il peggior Zola (quello di *Le Voeu d'une morte*, per intenderci) o, ancora, gli studi che s'interrogano sull'eredità tutta derobertiana raccolta da Tomasi di Lampedusa.

Scandagliando con acribia quasi filologica le ragioni che nel 1874 spingevano Verga a rifiutare *in toto* l'ideologia sottesa a *Madame Bovary* e le provocazioni del suo scrittore, e analizzando quelle che di lì a pochi anni lo porteranno ad abbracciare il credo naturalista senza (troppe) remore, Pellini ci restituisce un'ottica dimenticata grazie alla quale ci si avvicina a questi testi senza il timore che il loro fascino e il loro valore venga diminuito dall'individuazione di fonti comuni o contaminazioni.

Seguendo una prospettiva antropologica, narrativa e tematica, lo studioso propone in un unico volume lavori già editi e altri inediti o tradotti per la prima volta dal francese e discute l'immagine architettonica e zoliana della «casa di vetro», rendendo ancor più chiaro il debito che il romanzo novecentesco ha nei confronti della sperimentazione e dell'avanguardia di fine Ottocento. Non senza lasciare intendere però che la metafora della trasparenza agisce spesso e volentieri a livello stilistico, ma mal si adatta a delineare una poetica chiara e univoca, trasparente appunto, del Naturalismo. Anzi.

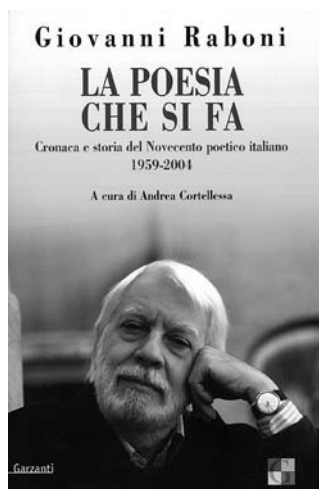
Attraverso l'attenta analisi dei *plans* e degli abbozzi zoliani (sezione che occupa non solo fisicamente la parte centrale del volume), lo studioso ci ridona un'immagine non univoca e monolitica, ma ambigua e contraddittoria del romanzo del secondo Ottocento, prodotto spesso di equilibri precari, risultanti dalla tensione all'immaginario romantico e dall'osservanza di un progetto teorico e delle sue *contraintes* naturaliste. Pellini ripercorre inoltre le pagine più emblematiche del *Mastro-don Gesualdo*, dei *Viceré*, dell'*Assommoir*, di *Germinal* e ne evidenzia e discute l'ossessione tutta naturalista per la morte, gli *explicit* tra la dissacrazione dei *topoi* romantici e il finale della morte in sordina, il tema ricorrente della follia, l'attenzione quasi morbosa al patologico, il concetto di tipo.

L'opera si configura quindi come una lettura per gli addetti ai lavori ma anche come un invito rivolto a studenti e non specialisti per rivalutare e rileggere l'*histoire naturelle et sociale* del romanzo naturalista italiano e francese. Una buona oc-

casione per ripercorrere, attraverso una ricostruzione mai scontata e superficiale, le discussioni e le problematiche non ancora risolte su un periodo della storia letteraria europea che reclama il diritto ad analisi e studi seri perché non ha ancora finito di dirci tutto. Il resto – come annuncia l'autore stesso nelle ultime pagine del volume – «sarà per un'altra volta».

Nadia Rosso

**GIOVANNI RABONI, La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004**, a cura di ANDREA CORTELLESA, Milano, Garzanti, 2005, 415+VII pp., € 19,50.



Nella Prefazione agli scritti di Giorgio Caproni depositati postumi ne *La scatola nera* (Garzanti 1996) Giovanni Raboni discorreva di quella «razza particolare e (...) particolarmente pregiata di critici» (7) della cultura letteraria italiana del secondo novecento invertea dai critici-poeti: critici di sostanza e di divinazione, di felicità di giudizio e di senso storico, di rispetto dell'oggetto d'indagine e di capacità argomentativa; critici, in sintesi, passati dal 'naturale' al 'professionale'. Nella Postfazione agli scritti di Giovanni Raboni – di uguale e più cocente destino postumo – riorchestrati ne *La poesia che si fa* (il titolo è tratto dal curatore da un saggio del 1963 di saldo investimento empirico sulla «poesia che si fa, che si sta facendo e non più, o non soltanto, della poesia che si dovrebbe fare» [387]) Andrea Cortellessa, critico-critico tra i più fecondi e generosi dei giorni nostri, precisa sull'autore il ritratto di un (poeta-)critico di poesia «specificamente» guidato da

un «*orecchio interno*: «naturale», certo, ma irriducibile a qualsiasi forma d'impresionismo; e specificamente appartenente, fra i critici, a chi conosca appunto *dall'interno* le logiche – non spontanee, non «creaturali»; ma tecniche ed empiriche, «materiali» – della creazione artistica». L'orecchio appannaggio di critici «che scrivono anch'essi (nella fattispecie) poesie». (393) Che l'intreccio di pratica poetica e di pratica critica rifletta sugli scritti de *La poesia che si fa* – vari per cronologia ed assetto, e rimotivati dalla struttura tripartita 'direzionale' – le angolazioni di uno sguardo storicamente posizionato è accidente minimo, discreto, del dialogo ad incastro con i libri, con la loro storia e con la storia della loro esegesi. Interprete dal di dentro della cultura del Novecento poetico italiano, Raboni opera scelte di campo precise e reiterate, esorcizzando però ogni «riprovevole assenza di alterità» (86) con la tenuta dialettica e con la tensione interpellativa del discorso critico. Più della quadratura generazionale delle esperienze di Sereni, Caproni, Luzi e Bertolucci; dell'opposizione alla «sperequatissima 'triade' Ungaretti-Montale-Quasimodo» e a tutte le triadi canonizzate dall'«immaginazione burocratica dei divulgatori» di «altri testimoni, (...) altri maestri, ricacciati in fondo, chissà dove, a far da comparse» (12-13); dell'antagonismo coinvolto nella neoavanguardia organizzata (228) ad imporsi è la campata dialettica, quasi teoremativa, della scrittura critica di Raboni, tesa ad attuire, a circoscrivere, a rendere «più duttili e sfumate» formule interpretative aliene «non tanto, si badi, per limitarne la portata, quanto invece per accrescerne – magari, se occorre, a detrimento della suggestione – l'utilità esegetica»: si vedano le prove a *contrariis* sull'«assenza di contenuti nella poesia di Ungaretti [39-40] o la premessa teorica sull'intraducibilità della poesia per approdare al 'come volevasi dimostrare' del paradosso razionale, letterale e non polisemico, della poesia di Pasolini, «che è stato (...) «poeta» innanzitutto e in tutto, nel cinema come nel teatro, nella pubblicitaria come nel romanzo – in tutto, sarei tentato di aggiungere, assumendomi la non lieve responsabilità dell'ipotesi, tranne che nella poesia» [301]... (172) Fermo nel giudizio storico ed estetico – la fedeltà al già detto e al già scritto risalta nella successione degli scritti dedicati al medesimo autore – Raboni s'apre al campo congetturale del 'cosa sarebbe stato' (esemplarmente: «si

può dire che senza Ungaretti la poesia italiana sarebbe stata, probabilmente, assai meno italiana – più disposta, cioè, a convogliare e far reagire dall'interno di se stessa fermenti, dubbi e crolli, spinte disgregatrici e innovatrici che hanno formato, negli stessi anni, le vicende della poesia e della letteratura nel resto d'Europa e del mondo» [42]), suggerendo alternative prospettiche rivolte alla «fluidità di certi passaggi e [all]'importanza di certi rapporti attraverso o al di là delle dichiarazioni di appartenenza e degli schieramenti "ufficiali"». (206) Così per «l'immagine intermedia della modificazione» opposta alla «ipotetica alternativa secca» continuità e rottura nell'attraversamento della poesia del secondo Novecento (192) o per la «parentesi di metodo» ritagliata sul «grande minore» Solmi, da rileggersi in «eccellente compagnia» di altri, più ascoltati protagonisti di un «filone non 'novecentesco'» della poesia italiana (Saba, Noventa, Betocchi ma anche Penna e Caproni). Attorno a misurazioni non necessariamente, o non interamente, condivisibili si fissano – tanto nella presa diretta della recensione e dello scritto d'occasione quanto nella distensione del saggio panoramico e storiografico – indicazioni di procedimento piuttosto irrefutabili (anche nella critica, del resto, «la verità tecnica di un processo può testimoniare della verità di senso alla quale il processo medesimo perviene» [164]): dallo scioglimento degli schemi interpretativi canonici all'opzione per arcate intergenerazionali e reversibili («non sempre i poeti più anziani influenzano i più giovani; può anche avvenire il contrario» [66]), dalla distinzione tra «fatto letterario» e «fatto poetico» all'attenzione ai *perché* dei poeti e della loro (s)fortuna critica. Ognuno continuerà poi, verosimilmente, a riconoscere i suoi simili («sia chiaro che non m'affascina per il nulla il gioco sadico-puerile delle preferenze; ciascuno si tenga cari i poeti che ha più cari» [45]), ma mettendo almeno in conto la compresenza della 'diversità', categoria centrale della critica di Raboni e, in ultima analisi, portato logico della 'premessa' *maior* de *La poesia che si fa*: «L'importante è essere ben convinti che la poesia non è né uno stato d'animo a priori né una condizione di privilegio né una realtà a parte né una realtà migliore. È un linguaggio: un linguaggio diverso da quello che usiamo per comunicare nella vita quotidiana e di gran lunga più ricco, più completo,

più compiutamente umano». (5) E del suo «ultimo, forse superfluo corollario: la poesia, in sé, non esiste – esiste soltanto, di volta in volta, e ogni volta inaudita, ogni volta imprevedibile e irrecusabile, ogni volta identica solo a se stessa, nelle parole dei poeti» (ibid.).

Federica Capoferri

***Le voleur de feu. Bufalino e le ragioni del tradurre***, a cura di CETTINA RIZZO, Firenze, Olschki, 2005, € 23,00.

Ecco un libro importante. Ben scritta e stimolante, la presente raccolta di saggi riesce perfino a sembrare, pur nella sua accademica veste, attuale, tempestiva, puntuale nell'indagare uno dei filoni maggiori della comparatistica e della teoria della letteratura contemporanea – la traduttologia –, nel corpo vivo di uno scrittore che della traduzione ha fatto una ragione di vita e di scrittura («un'attività strutturante dell'opera letteraria di Bufalino», p. 7). L'approccio filologico-letterario prima che teorico – è significativo che non ci sia una teoria di riferimento trasversale alle cinque autrici – garantisce una ricchezza di informazioni circa i testi e gli autori affrontati, fornendo di fatto gli elementi per leggere e rileggere l'intera produzione letteraria di Bufalino.

Maria Cristina Pino affronta la versione di *Suzanne et le Pacifique* di Giraudoux (trad. it. *Susanna e il Pacifico*, Sellerio 1980), prima occasione per riflettere sullo statuto complesso dell'arte traduttoria di Bufalino, a un tempo lettore innamorato, critico glossatore, esecutore e rifacitore appassionato, cultore della copia e dell'intarsio come strumenti di costruzione di un mondo che non può essere che letterario. Nelle pagine di Giraudoux, Bufalino trova sfogo al suo barocco borrominiano, al punto di ricorrere spesso – sono parole di Maria Cristina Pino – «all'uso di 'incrémentalisation paraphrastique', e cioè ad alcuni veri e propri arricchimenti sul piano del significante e/o su quello del significato, non sempre però per rendere meglio il valore semantico di alcuni termini francesi, quanto piuttosto perché preferisce utilizzare un linguaggio personalizzato», coerentemente con quanto accade nelle versioni poetiche, decisamente sbilanciate dalla parte della lingua e della poetica del traduttore (e per questo si può affermare che Bufalino è un traduttore *cibliste*), e a un tempo stranianti, per

via d'una continua tensione al calco personale, all'invenzione linguistica e metrica.

Stefania Squatrito, nell'analizzare l'*Histoire d'Alphonse et de Bélasire* di Mme de La Fayette, procede anch'essa dall'analisi del testo di partenza inquadrato correttamente nel suo contesto per approdare solo in un secondo momento al confronto tra testo italiano (*L'amor geloso*, Sellerio 1980) e fonte francese. Tra i fenomeni più rilevanti si segnalano: «la spiccata rielaborazione grafica e tipografica del testo italiano» e le «difficoltà lessicali e sintattiche che, non limitandosi all'aspetto grafico, intaccano il piano contenutistico» (fenomeno particolarmente evidente nei luoghi romanzeschi più drammatici). Il saggio si conclude con un ragionamento sulla scelta del traduttore e sull'interesse tematico oltre che stilistico per l'opera francese.

Un curioso libro di Bufalino (E. Renan – J. Giraudoux, *Due preghiere*, a cura di G. B., Sellerio 1981) è l'occasione del terzo saggio: Rossana Curreri, *Bufalino traduttore di Renan ovvero infinito interprete di se stesso*. L'interesse per Renan e in particolare per una sua opera minore (*Preghiera sull'Acropoli*) è correlato per Curreri ad affinità biografiche, secondo una logica di 'immedesimazione': la passione filologica e traduttoria di Renan e Bufalino, la crisi religiosa culminata con l'abbandono del cristianesimo, il cui vuoto viene colmato dall'esperienza estetica, avvicinano Bufalino a Renan. In conseguenza di ciò, dice Curreri, Bufalino traduce il testo di Renan alla lettera: «la scelta traduttiva di operare un incessante corpo a corpo con il testo è dettata... non solo dalla tradizione di tradurre testi sacri, e di conseguenza quelli ritenuti tali, rispettando il principio di 'letteralità' affermato da san Gerolamo, ma si rivela anche indice di una piena affinità di sentimenti religiosi tra i due autori che comunicano a distanza di un secolo».

Alla curatrice Cettina Rizzo spetta l'arduo compito di sviscerare i segreti delle *Contrerimes* di Paul Jean Toulet, la cui traduzione manoscritta (*Le Controrime*, pubblicate da Sellerio nel 1981) è conservata negli archivi della Fondazione Bufalino a Comiso. Tra analisi stilistica, metrica e tematica, Rizzo ci introduce così nell'universo poetico dello stesso traduttore: «attraverso la diversa formulazione dell'opera poetica di Toulet appare la visione del mondo di Bufalino, disincantata e schiva ma consapevole e curiosa, sem-

pre aperta alle suggestioni di una riscrittura seguendo l'impulso di una variazione» (p. 146). Universo poetico che, com'è evidente ai lettori del siciliano, esplose a contatto con *Les Fleurs du Mal*, qui messo sotto la lente d'ingrandimento da Francesca Alessandrello (*Bufalino traduttore di Baudelaire: un perfetto esempio di 'affinità elettiva'*). Baudelaire è per Bufalino il reagente che – lo possiamo verificare nel saggio di Daniela Giusto *Per Poe: leggere per scrivere* – mette in moto uno dei più interessanti ragionamenti sulla traduzione, e quindi sulla scrittura come lettura e rilettura, come creazione di sé e del mondo. La traduzione di Baudelaire è per Bufalino un *placebo*, terapia per indurre il sonno attraverso la ricostruzione dei testi baudelairiani a partire dalle rime e nel ritmo imposto dalle scelte metriche, e catalizzatore di poesia, un perfetto strumento per riattivare – vincolo metrico-semantico – il nuovo processo creativo che è la traduzione stessa (secondo un'interpretazione che ci porta – come ho avuto occasione di scrivere altrove – in un'area prossima alla letteratura potenziale e alla *réglomanie* di Raymond Roussel. Le lunghe analisi di Alessandrello ci conducono così al centro della poetica di Bufalino, che qui, nella lettura-scrittura delle *Fleurs du Mal*, trova uno dei suoi punti di origine e di continuo ritorno.

Claudia Cardone chiude il discorso sulle traduzioni poetiche di Bufalino, affrontando le versioni di sette poesie di Hugo (*Le orientali*, Sellerio 1985), stavolta non assolutamente isometriche, come nel caso bodleriano: «Bufalino rispetta... l'armatura della poesia ma sfugge volentieri il sincronismo fra suono e senso, concedendosi una certa libertà nella distribuzione dei versi all'interno della strofa» (p. 212). Infine, il pezzo finale dedicato allo splendido volumetto *Per Poe* (Sellerio 1988), raccolta anomala quanto bufaliniana dei testi bodleriani sul poeta americano, è l'occasione per rafforzare l'idea di un'attività traduttiva tutt'altro che estemporanea e marginale, quanto semmai fondante l'intera poetica di Bufalino.

Simone Giusti

FULVIO SENARDI, **Aldo Nove**, Collana «Scritture in corso», Edizioni Cadmo, Fiesole 2005, pp. 166.

Dopo altre monografie focalizzate su autori contemporanei, la collana «Scrit-

ture in corso» dedica ora un saggio di Fulvio Senardi ad Aldo Nove. L'aspetto centrale intorno a cui si snoda il volume è il modo in cui questo scrittore dalla «creatività innata e prorompente», sulla scena letteraria italiana da dieci anni – da quando, nel 1996, esce la sua prima raccolta, *Woobinda* – «su un terreno di confine tra metafora e ricordi, critica socio-culturale e nostalgia, si dimostra capace di mettere in rilievo le più inquietanti sfaccettature del presente».

Sotto questo punto di vista Aldo Nove – già come poeta (ancora con il vero nome di Antonello Satta Centanin) in *Tornando sul tuo sangue* e *Musica per streghe*, e poi come autore della raccolta di racconti *Superwoobinda* e di romanzi tra i quali *Puerto Plata Market*, *Bio*, *Amore mio infinito*, *La più grande balena morta della Lombardia*, di una riscrittura teatrale del *Candido* di Voltaire – si confronta con una produzione letteraria vastissima, europea e americana, incentrata su quei fenomeni di alienazione, violenza e volgarità, mercificazione e consumo tipici della società contemporanea, e con gli incubi, le rappresentazioni grottesche, i canoni estetici che la caratterizzano e che rischiano, però, di comporre un orizzonte d'attesa ormai scontato e ripetitivo. Superfluo, seppure ovviamente citato, è anche il confronto con le categorie di 'romanzo cannibale' e di 'postmoderno'. Nel presente saggio, invece, viene piuttosto messo in evidenza come Nove sappia trasmetterci qualcosa di più originale, pur divertendosi a inglobare – come altri – storie di ordinaria fascinazione per Beautiful e per il bagnoschiama Vidal. Proprio per questo, nella prima parte del libro Senardi ha ritenuto necessario soffermarsi sulla «cifra ideologico-stilistica» trasmessa dallo scrittore, nonostante, a priori, possa sembrare paradossale riuscire a inquadrare tutto il diffuso, dinamico e multiforme materiale che Nove riversa nei romanzi in una «forma» e in un'«ideologia» precise che lo definiscano. Si tratta, infatti, di un contenuto in gran parte autobiografico, ma sempre trasfigurato da immagini simbolico-allegoriche riferite alla società d'oggi in tutti i suoi aspetti più materiali, brutali e metamorfici.

Laureato con una tesi su Antonio Labriola, «studioso di Marx e delle sue teorie dell'alienazione e della merce intesa come oggetto-feticcio», e da Senardi accostato a Marcuse e al Günter Anders

dell'*Uomo è antiquato*, ma anche all'Orwell di *1984*, lo scrittore riesce a sottendere alle storie una costante analisi antropologica ed ermeneutica, pur perfettamente 'mascherata' e implicita sotto le forme di una «cupa allegoria». Così si spiegano il senso e la riuscita delle sue storie, che risultano libere sia da ogni palpabile appesantimento dottrinale e moralistico, sia da un noioso e scontato 'realismo'. L'inchiesta sulla realtà e all'interno di essa, insomma, viene condotta tramite un'affabulazione dai toni fantastici e trasfigurati sì, ma che non rinuncia alla funzione interpretativa della parola, alla sua coraggiosa catabasi orfica. In questo senso anche la poesia, dai primi versi alla raccolta del 2003 *Fuoco su Babilonia – Poesie 1984-1996*, «sfiora, salvandosi con una piroetta, una condizione di azzeramento funzionale»: non si accontenta di farsi specchio di quello stesso mondo, ma discende «nel frastuono della comunicazione globale» per riemergere con una partecipazione e un rifiuto che si scambiano labilmente i loro confini, tra ironia e gioco, amarezza e perplessità (come in *Mondo perfetto*: «La nostra passione del linguaggio / ha già fatto un coperchio / che va alle feste senza capire»).

Nella più precisa analisi dei romanzi condotta dall'autore della monografia, infine, la posizione di Nove viene ulteriormente a definirsi e a trasformarsi, poiché si mette in evidenza come egli riesca a porsi da punti di vista differenti e mai dogmatici che passano dall'antipatia/estraneità per i fantocci a cui dà la parola a una più partecipata analisi delle passioni, siano esse quelle per l'Ikea e il Toblerone, oppure l'amore per «quella troia di Marina», anche lei 'impastata' – «in una specie di joyciano "caosmos"» – dentro «mengue, saridon, zanzare», oppure le ossessioni e i ricordi grotteschi di *Amore mio infinito*. D'altronde, come conclude con provocatoria ironia lo stesso Aldo Nove nell'intervista di Senardi posta alla fine del saggio, citando Enrico Ghezzi: «Nella comunicazione, tutto ciò che non è amore è pubblicità».

Chiara Lombardi

## Riviste

**ANTEREM. Rivista di ricerca letteraria**, V serie, nn. 69 *Antiterra* (dic.

2004), 70 *Nozione di ospitalità* (giugno 2005), 71 *L'ospite* (dicembre 2005) direzione@anteremedizioni.it.

Tre numeri molto belli con miscellanee di testi d'autore, in forma di poesia o di riflessione breve: segnaliamo sul n. 69 un minisaggio di Brodskij su una poesia della Cvetaeva tradotta da Elena Corsino, una lirica di Paul Wühr tradotta da Riccarda Novello, una Friederike Mayröcker tradotta da Sara Barni e una di José Angel Valente curato da Alessandro Ghignoli, oltre a una nota di Yves Bonnefoy sull'*Orizzonte*; Wühr e Mayröcker tornano anche nel n. 71, insieme al grande Lezama Lima che abbiamo imparato a scoprire in un «Semicerchio» di qualche anno fa, a un nuovo Ranchetti e altri autori di cui sempre la rivista riproduce la firma autografa. Col n. 70 *Anterem* festeggia i suoi splendidi 30 anni.

**BEST OFF.** Il meglio delle riviste letterarie italiane, edizione 2005, a cura di Antonio Pascale, Roma, minimum fax 2005, pp. 262.

Dove per 'riviste letterarie' si intende riviste di narrativa (p. 7: «Volevamo pubblicare la migliore produzione narrativa (in senso lato) uscita quest'ultimo anno su rivista»), e per 'off' si intende underground. Le riviste sono *Accattone*, *Cronache romane*, *Il caffè illustrato*, *Carmilla*, *Una città*, *Ellittico*, *FaM (Frenulo a Mano)*, *Fernandel*, *Maltese Narrazioni*, *Nazione indiana*, *Nuovi argomenti*, *Lo Straniero*, 'Tina'.

**HEBENON.** Rivista internazionale di letteratura, a. X terza serie n. 5 novembre 2005 (via De Gasperi 16, 10010 Burolo, Torino).

Sulla poesia segnaliamo una miniantologia di Mikis Theodorakis di Crescenzo Sangiglio, un vivace saggio di Alessandro Carrera su *I poeti e la prosa del mondo*, la nota di Carlo Carlucci *A proposito di un sonetto di Mallarmé da lui stesso poi tradotto*, che propone una traduzione italiana del testo (la lirica sulla tomba di Allan Poe), un saggio su *La valenza scenica del verso alfieriano* di Andrea Laiole e un interessante lavoro sul personaggio marginale di Elpenore da Omero ai



tempi moderni (Joyce, Mc Leish, Seferis, Ritsos) di Crescenzo Sangiglio.

F.S.

**INCROCI.** Semestrale di letteratura e altre scritture, n. 10, luglio-dicembre 2004, Bari, Mario Adda editore, www.addaeditore.it/incroci.

Compie 5 anni con questo numero la rivista che presenta anche testi poetici con *Esercizi per le dita della mano sinistra* di Gina Cafaro e un saggio antologico di Vincenzo d'Amelj Melodia su *La poesia di strada di Riccardo Mannerini*. Numerose invece le recensioni sulla poesia nella sezione «Schede». Va comunque menzionata la combinazione di saggio + racconto in *Il racconto sociale nella narrativa algerina contemporanea* di Kehgam Jamil Bolyan.

F.S.

**LO STRANIERO.** Arte Cultura Scienza Società, a. IX n. 65, novembre 2005, Contrasto Editore, red. via degli Scialoia 3, 00196 Roma, lostraniero@contrasto.it.

Rivista diretta da Goffredo Fofi, che nell'editoriale prende posizione critica sul «partito della satira» come surrogato di un'azione politica autentica. Apre il numero una traduzione, senza testo a fronte, di Sujata Bhatt, poetessa angloindiana «scoperta» per l'Italia da Andrea Sirotti su queste pagine e nei suoi libri, questa volta tradotta da Paola Splendore. Molti gli interventi di argomento sociale o politico; nella sezione «Orizzonti», dedicata a *Questioni africane*, si segnala un saggio di Alessandra Di Majo su Chinua Achebe.

**NEOHELICON.** Acta comparationis litterarum universarum - Balcanica XXXI/2, P.O. Box 245, H-1519 Budapest, Hungary, jourbnals@akkr.hu.

Il numero contiene una selezione dei

lavori presentati a un convegno organizzato nel novembre 2003 dall'università di Atene e dall'ICLA Research Committee on Central and Southeast European Literatures su *Cultural Transfer and Osmosis, Divergence and Convergence in Literary Canons and in Literary and Theatrical Traditions in Southeast Europe (18th-20th Centuries)* per lo studio dei canoni letterari e delle loro trasformazioni nel panorama letterario e drammaturgico dell'Europa sudorientale. Segnaliamo la relazione di Péter Hajdu su *Translation and Canon Formation. The Canonisation of Greek and Roman Classics in Hungarian Culture* e, fuori dagli Atti, lo studio di Wang Ning su *Canon Formation or Literary Revisionism. The Formation of Modern Chinese Literary Canon*.

**PELAGOS.** Rivista di letteratura contemporanea e creatività, diretta da Umberto Piersanti, a. VIII n. 10, 2004, www.edizioniquattroventi.com.

Opportuno editoriale di Piersanti contro le critiche a Luzi, che dopo la sua scomparsa acquistano un aspetto ancora più grottesco, e sulla logica di squadra che governa le numerose antologie di poesia uscite negli ultimi anni. Fra i poeti presentati Isabella Leardini introduce sei new entries con un suo giudizio critico, mentre un saggio antologico è dedicato ad Ana María Navales e un ricordo anch'esso antologico a Fabio Doplicher. Salvatore Ritrovato interviene su *La poesia nell'epoca del «genocidio culturale»*.

**TESTO A FRONTE,** Semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria, diretto da Franco Buffoni, Allen Mandelbaum, Emilio Mattioli, n. 32, I semestre 2005, Milano, Marcos y Marcos, pp. 244, € 13,20.

Emilio Mattioli apre il volume con uno scritto *Sulla funzione della traduzione letteraria* ricordando alcuni momenti fondamentali del dibattito sul rapporto fra

traduzione e creazione di cui la rivista di Buffoni si è fatta portavoce dal 1989 ad oggi. Seguono due interventi su traduzione e interculturalità. Nel primo, M. Longobardi offre esempi di lingue metasemantiche, immaginarie, nella traduzione dei loro autori (*Gnòsi delle Fanfole* di Fosco Maraini, il persiano fasullo di un racconto di Landolfi e tutti i dialetti e le lingue inventate dal filologo Tolkien per *Il Signore degli anelli*); di traduzioni metamorfiche (*Nuove stanze* di Montale tradotta, come è noto, da una lingua all'altra per tornare infine a un 'originale' mutato) e i risultati di un interessante esperimento, fatto in ambito scolastico, di traduzione omofonica, basata sull'evidenza dei suoni, per cui alunni di terza media hanno prodotto traduzioni basandosi sull'auscultazione di un testo presentato come un antico manoscritto in un idioma sconosciuto, che una loro compagna albanese ha infine riconosciuto come la fiaba di *Pollicino* nella sua lingua. Nel secondo, G. Rovagnati tratta della «Migranteliteratur», ovvero degli autori di madre lingua non tedesca che vivono in Germania e scrivono nella lingua ospitante. Un lungo saggio di A. Bertoldo esamina le trasposizioni italiane di *À Rebours* di Huysmans mettendo a confronto le scelte dei traduttori col testo originale. F. Buffoni rende omaggio a tre importanti personalità della cultura italiana recentemente scomparse: a Giovanni Raboni, di cui pubblica una lettera, un testo e una riflessione traduttologica su Proust; a Agostino Lombardo, ripubblicando alcune sue pagine su *Amleto* e la traduzione del noto monologo dell'Atto III; a Mario Luzi, ricordandolo come traduttore, oltre che poeta, con la sua resa di una suite che Jorge Guillén inventò su una pagina di Bilenchi e con un articolo sulla sua poetica firmato da Buffoni stesso e da G. Donati. Ed inoltre: testi di Alfred Tennyson e di Arthur Hugh Clough; la traduzione inedita della riscrittura del 1920 di Franz Werfel del prologo delle *Troiane* di Euripide; e il consueto quaderno di traduzioni con testi, fra gli altri, di Pope, Blake e Rossetti.

[A.F.]