

LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

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

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 2020

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 2020 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

MARTINA ROMANELLI, <i>Scrivere in rima. Una prova di lettura interlineare dello «Zibaldone»</i>	5
ADELE DEI, <i>Pio Rajna all'Istituto di Studi Superiori di Firenze: storie e testimonianze di un maestro petroso</i>	32

Note

AMEDEO MARINOTTI, <i>La mia via nell'ermeneutica filosofica</i>	40
MARIA CRISTINA FIGORILLI <i>La lunga e felice stagione di un machiavellista: sugli Studi machiavelliani di Jean-Jacques Marchand</i>	49
MARCO STERPOS, <i>Le «rime aspre e chiocce» di Dante e il «roggio verso» di Carducci</i>	62
RAOUL BRUNI, <i>La saggezza di Anna Cavorzio: Cassola, Leopardi e il ritorno alla scrittura "subliminare"</i>	79

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 87 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 97 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 124 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 138 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 167 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 194 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 217 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 229 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 251 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 262 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 273 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 299

PRIMO OTTOCENTO

A CURA DI VALERIO CAMAROTTO
E MARCO DONDERO

CLAUDIA BONSI, «*La lingua è università di parole*». *La «Proposta» di Vincenzo Monti*, Padova, Esedra, 2018, pp. 264.

Il volume prende in esame il pensiero linguistico e l'attività lessicografica di Vincenzo Monti, che diede il contributo più significativo in materia con la pubblicazione della *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* (1817-1826). Come è noto, l'opera esercitò un durevole influsso sulla cultura italiana ottocentesca, costituendo a lungo il principale argine al predominio dell'opzione municipalistica e arcaizzante propugnata dall'Accademia della Crusca e dal suo maggiore seguace settentrionale, il famigerato purista abate Antonio Cesari. Anche in seguito, alla teoria «classicistica» (o perlomeno ad alcuni dei suoi assunti) si riallacciarono di volta in volta quanti vollero mitigare l'accentuato fiorentinismo rilanciato, su nuove basi, dalle egemoniche tesi linguistiche di Manzoni.

Nel primo capitolo la studiosa analizza le radici delle concezioni montiane, illuminando il retroterra in cui venne a esprimersi per la prima volta un interesse specifico per l'argomento: nelle prolusioni accademiche pavese (1802-1804) emergono, in forma più o meno articolata, molte delle questioni lessicali poi affrontate nella *Proposta*. È in questo periodo che si precisa, del resto, il canone dei teorici di riferimento: *in primis*, Vincenzo Gravina, che nel discorso *Della ragion poetica* aveva offerto una lettura del *De vulgari eloquentia* dantesco poi largamente rielaborata, non senza distorsioni strumentali, da Monti e Perticari nelle loro speculazioni; di un certo peso risultano anche il magistero di Melchiorre Cesarotti e i contributi degli illuministi lombardi che diffusero in Italia le teorie di Locke, Leibniz, Destutt de Tracy.

Segue una disamina delle successive tappe

della riflessione, sempre calata nell'intrico dei concreti rapporti intrattenuti dal poeta con gli intellettuali e i principali attori politico-istituzionali dell'epoca. Come dimostra B., tanto in età napoleonica quanto negli anni della Restaurazione la questione linguistica è stabilmente intrecciata con più ampi temi di politica culturale: la rivendicazione d'una preminenza dell'intellettualità lombarda in fatto di lingua è parte del più ampio disegno d'una stabile cooperazione tra letterati e istituzioni, e si ricollega – quando i tempi sembrano autorizzarlo – alla più ampia prospettiva della costituzione d'una lingua comune al cetto politico di tutta Italia.

Gli anni cruciali sono quelli del biennio 1812-1813, in cui Monti stabilisce un «laboratorio lessicografico» dal quale traggono linfa vitale le collaborazioni con il «Poligrafo» (1811-1814), la rivista nata in seno al cenacolo dell'alto funzionario napoleonico Giovanni Paradisi, e con l'Istituto nazionale di scienze, lettere ed arti, cui il poeta era stato ascritto già nel 1802. Tra i propositi ambiziosi che determinarono la fondazione dell'Istituto si annoveravano la «preparazione di un dizionario della lingua italiana, e in proseguo di tempo di una “grande enciclopedia italiana”» (Franco Della Peruta, cit. a p. 19); se i lavori si risolsero in un nulla di fatto, non da ultimo per via della sorda ostilità manifestata dai letterati fiorentini, è in questo ambiente che maturarono gli studi poi messi a frutto nella *Proposta*. Il fermento preparatorio è testimoniato da una serie di scartafacci analizzati più oltre nel volume (pp. 203-218): delle copiose annotazioni lessicali presenti sui quattro autografi in questione, Monti opererà a ridosso della stampa una selezione drastica, «attenendosi a un principio di moderazione nell'allargamento del canone, un principio che tra tradizione e rinnovamento tende a fare prevalere le istanze del primo polo» (p. 218); uno di questi “zibaldoni” servirà comunque a Giovanni Antonio Maggi, su espresso incarico del poeta, ormai anziano e infermo, a portare a termine la *Proposta* (cfr. p. 161).

B. si addentra dunque nel complesso iter redazionale dell'opera, un «macro-contenitore testuale» per il quale Monti si avvale del contributo di collaboratori dalle competenze diversificate, e la cui fisionomia subì delle considerevoli modifiche man mano che si procedeva con la pubblicazione (dei tre volu-

mi previsti, solo il primo conserverà l'assetto presentato nel piano dell'opera redatto nel '17: cfr. pp. 70-71).

Grazie all'analisi delle carte d'autore e di documenti epistolari spesso inediti, la studiosa stabilisce scrupolosamente i tempi di scrittura dei testi e mette bene in luce il peso dei vari letterati che affiancarono nell'impresa il poeta: emerge, per esempio, la «natura intrinsecamente dialettica di quella che potremmo chiamare teoria Monti-Perticari e la profonda unità d'intenti dei due» (p. 106). La medesima attenzione è prestata anche ai rapporti con gli altri intellettuali settentrionali estranei alla Lombardia austriaca: in questo senso, decisiva risulta la collaborazione con i piemontesi Giuseppe Grassi e Amedeo Peyron.

Il capitolo successivo presenta una rassegna integrale dei lemmi concretamente discussi nella *Proposta*, che B. organizza – sulla scorta degli studi di Andrea Dardi e Maria Maddalena Lombardi – sulla base della tipologia delle osservazioni proposte. La *pars destruens*, rivolta agli errori compiuti dagli accademici fiorentini (e da Cesari, il loro emulo veronese), è assolutamente preponderante, e riguarda le errate scelte di lemmario, ricco di plebeismi, forme desuete non contrassegnate come voci antiche, parole inesistenti o cografiche; le questioni pertinenti alla categoria grammaticale; le formule definitorie difettose (errate, insufficienti, generiche, che rinviano a lemmi non registrati ecc.); gli esempi offerti, ora fondati su lezioni errate dei manoscritti antichi, ora poco perspicui, se non anche travisati, o addirittura incomprensibili.

Altrettanto puntuale è la classificazione delle proposte d'aggiunta, che annoverano termini appartenenti al settore tecnico o scientifico; parole o locuzioni certificate dalle *auctoritates*; parole certificate da esempi contemporanei (XVIII-XIX sec.); parole e locuzioni senza certificazione d'autore ma attestate nell'uso; radici i cui derivati o alterati sono già presenti nel vocabolario, o viceversa famiglie semantiche a partire da una radice; lemmi impiegati nelle definizioni o negli esempi ma non inclusi nel lemmario; lemmi da inserire in virtù del principio di analogia o con altri già registrati o di cui si propone la registrazione; composti greco-latini; sostantivi maschili corrispondenti ai femminili, o viceversa.

Il lettore ha così tutti gli elementi per apprezzare quella «guerra di carta» che, nel pri-

mo quarto dell'Ottocento e oltre, ha visto contrapporsi all'angusto purismo cruscante un fronte settentrionale che sollecitava «gli sforzi riuniti di tutti gli ingegni della nazione» (Monti, cit. a p. 56) per la formazione d'una lingua sovraregionale, non municipale, moderatamente aperta al linguaggio tecnico-scientifico e ai forestierismi. Una lingua dotata di una forte connotazione illustre e stabilmente fondata sul canone letterario (per quanto riformulato: cfr. pp. 220-245), poco compromessa con l'oralità e sempre distante dal registro basso e popolare (il «fango della favella», o «fango plebeo», stigmatizzato a più riprese dal poeta cesareo e dai suoi sodali). Se il modello offerto presenta degli evidenti limiti, ciò non toglie che la *Proposta* avrebbe rappresentato negli anni a venire un importante termine di confronto per quei letterati e studiosi che, smarcandosi dai tradizionali confini retorico-stilistici della questione, avvertirono la necessità di disporre d'un idioma vivo, funzionale alla designazione dei referenti reali, il cui vocabolario si componesse non solo di *parole*, ma di *cose* (cfr. Perticari, cit. a p. 110). [Davide Pettinicchio]

ANDREA PENSO, *Un libero di Pindo abitator. Stile e linguaggio poetico del giovane Vincenzo Monti*, Roma, Aracne, 2018, pp. 314.

Il volume si inserisce nel clima di rinnovato interesse e riscoperta del poeta Vincenzo Monti e ne analizza il periodo di formazione attraverso uno studio di carattere stilistico e linguistico. L'obiettivo dell'A. è portare avanti un'analisi sistematica che faccia luce su aspetti della poetica montiana sconosciuti ancora superficialmente, con l'obiettivo di fornire al lettore un profilo stilistico arricchito da analisi puntuali di alcuni suoi testi minori.

P. prende in esame un corpus di quarantatré sonetti non appartenente a nessuna delle raccolte approvate da Monti e composte nel periodo di formazione tra Faenza e Ferrara, prima del suo arrivo a Roma. Il lavoro è bipartito: il primo capitolo consiste in una ricognizione degli anni di formazione (1754-75 circa) in cui l'autore si dedica allo studio dei classici e all'assorbimento di temi cari alla Scuola Classica Romagnola; il secondo si compone

invece dell'analisi vera e propria dei testi giovanili e ne esamina le tendenze linguistiche, stilistiche e retoriche. Il fine ultimo della ricerca condotta da P. è quello di mostrare la continuità e il riuso di soluzioni formali e di definire la "poetica del mostrare" tipica del Monti maturo tramite lo studio delle scelte metriche e lessicali del Monti in formazione.

Il primo capitolo ricostruisce con chiarezza l'ambiente letterario che contribuì a formare la coscienza poetica del giovane Monti e rivela uno studio attento della compagine culturale locale dell'epoca, funzionale alla comprensione del retroterra del poeta. Queste pagine, che analizzano anche i rapporti e le influenze di Monti rispetto ai poeti Onofrio Minzoni e Alfonso Varano, costituiscono infatti un ottimo contesto da cui partire prima di addentrarsi nell'analisi successiva. Nel secondo capitolo, seguono il censimento e il riordino delle poesie montiane del periodo faentino e ferrarese e la scelta del corpus, spiegata dalla necessità di omogeneità e dalla maggiore facilità di individuazione di stilemi tipici e ricorrenti. I sonetti in questione sono pubblicati in un'apposita appendice a formare un canzoniere montiano giovanile.

La trattazione procede partendo dall'analisi comparativa degli schemi metrici dei sonetti di Frugoni, Minzoni e Varano con quelli di Monti, seguita da una puntuale analisi quantitativa e qualitativa delle catene rime e dei rimanti suddivisi in base alla loro desinenza: studio che mostra una presenza cospicua di rime basate su gruppi vocalici che conferiscono musicalità. Grande enfasi è riservata alla tecnica montiana di autocitazione, che permette al poeta di investire su materiali già sperimentati. Questa è sostenuta da numerosi esempi e soprattutto dall'impiego di tabelle che rendono visivamente e facilmente evidente la comparazione.

Per quanto riguarda gli aspetti lessicali e sintattici dello stile montiano, P. spiega come comprendere le preferenze dell'autore nella disposizione delle parole, nella loro lunghezza e collocazione nel periodo, nella consistenza "sonora" dei lemmi scelti per costruire la prosodia del verso, possa rivelarsi fondamentale per tracciare le linee guida di quel processo stilistico e linguistico che portarono la fama al Monti maturo.

Il quadro descritto getta le basi per eventuali lavori futuri, che potrebbero andare a

indagare quale fu l'evoluzione della poetica e della stilistica montiane a partire da questi presupposti. [Simona Di Martino]

ANNALISA CIPOLLONE – CARLO CARUSO, *Due note sulla «Feroniade» di Vincenzo Monti*, in *Geografie e storie letterarie. Studi per William Spaggiari*, a c. di STEFANIA BARAGETTI, ROSA NECCHI, ANNA MARIA SALVADÈ, Milano, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2019, pp. 167-173.

ARNALDO BRUNI, *Incerti di Melpomene: varia fortuna di Monti tragediografo nella «Gazzetta di Weimar» (1787-1789)*, ivi, pp. 175-179.

LUCA FRASSINETI, *Postilla sulla ricezione omerica di Vincenzo Monti. Attorno a un cartiglio dell'autografo della lezione pavese su Diomede e Ulisse*, ivi, pp. 181-186.

SANDRA CARAPEZZA, *Vincenzo Monti nella «Nuova Crestomazia italiana per le Scuole secondarie» di Tallarigo e Imbriani*, ivi, pp. 187-191.

I quattro brevi articoli relativi a Vincenzo Monti, facenti parte della doviziosa miscellanea dedicata a William Spaggiari in occasione della sua messa a riposo, costituiscono un tributo giustificato dinanzi al lungo interesse e ai molti acquisti conoscitivi garantiti dal dedicatario della raccolta circa la figura e l'opera del poeta di Alfonsine: basterà qui ricordare la sua partecipazione operosa ai convegni che dal 2004 al 2006 hanno arricchito le celebrazioni per il 250° anniversario della nascita del romagnolo (19 febbraio 1754), oppure, retrocedendo, il profilo del Monti asburgico incluso da Spaggiari nel suo volume *La favolosa età dei patriarchi. Percorsi del classicismo da Metastasio a Carducci* (Roma, Archivio Guido Izzi, 1996, pp. 39-68).

Il primo degli interventi, prodotto a quattro mani da ANNALISA CIPOLLONE e da CARLO CARUSO, tocca la questione delicata dell'incompiuta *Feroniade*. Come si sa, quel poema del Monti ebbe per oggetto il mito eziologico della ninfa Feronia, che l'autore volle rievocare dinanzi alle buone pratiche di bonifica delle paludi pontine avviate dal papa cesenate

Pio VI Braschi; l'opera si trascinò con stanchezza e soffrendo degli effetti di sfilacciamento causati dalle lunghe pause, fra la metà degli anni Ottanta del Settecento e il terzo decennio dell'Ottocento, rimanendo inconclusa perché Monti – secondo quanto scrivono i due autori (p. 167) – appariva alla fine ormai «anziano e indebolito». Vale la pena di rettificare un asserto del genere precisando che i motivi dell'incompiutezza furono con molta verosimiglianza diversi e scaturirono non tanto dalla perdita delle forze, ben altro che sminuite dall'età (come dimostrano le prove condotte a termine dal poeta nel medesimo giro di tempo, del resto), ma piuttosto dall'avvio di una differente strategia poetica, che allontanò progressivamente il Monti dalle favole antiche difese con apparente calore tramite il celebre *Sermone sulla mitologia* (1825), negli ultimi anni di vita, per avvicinarlo a un dialogo, serrato e personale, con il Manzoni: il «capo colonna dei romantici», come lo designava con palese sospetto il marchese Gian Giacomo Trivulzio, che del romagnolo era intrinseco e che di una simile «lega» fra disomogenei si trovò nel 1827-1828 a essere, invece, testimone incredulo. Il discorso meriterebbe naturalmente certificazioni adeguate, ma in assenza di esse basti qui la semplice illazione.

Peraltro, nelle loro pagine i due studiosi si misurano con un obiettivo opportunamente assai più circoscritto, vale a dire con il recupero di due segmenti testuali che risalirebbero alla fase della progettazione della *Feroniade* e alle sue scritture più remote, perdute in larga misura a causa del sovrapporsi di rifacimenti e di correzioni d'autore lungo i molti anni e i non meno fitti mutamenti politici che separarono la Roma settecentesca di papa Braschi dalla Milano della Restaurazione austriaca. Il primo di questi frammenti si identificherebbe nel canto iniziale del poema edito da Giovanni Rosini a Pisa nel 1830: quel testo poetico si fondò con autorevolezza sulla tradizione manoscritta (il testimone autografo da cui dipendeva venne identificato da Ivanos Ciani fin dal 1980) e permette di collazionare la vecchia redazione del canto I con la *vulgata* del poema allestita e annotata, postuma, da Giovanni Antonio Maggi nel volume II delle milanesi *Opere inedite e rare* del Monti, uscite nel 1832-1834 (se ne veda adesso la nuova edizione commentata a c. di Francesca Favaro, Pa-

dova, Padova University Press, 2013, che ripropone però la stampa realizzata da Giovanni Resnati nella serie delle *Opere* montiane date alla luce a Milano fra il 1839 e il 1842): ciò consente di raccogliere le non poche lezioni divergenti delle due stesure illustrando così la strategia del processo di revisione testuale posto in opera dal Monti negli anni che precedettero la sua scomparsa, avvenuta il 13 ottobre del 1828.

È inoltre opinione dei due studiosi che un ulteriore spezzone del vecchio assetto della *Feroniade* sia da identificare nel canto II del poema, dove compare una lunga *ekphrasis* della statua di Diana Nemorense, mentre l'episodio si chiude con l'immagine di Costanza Falconieri, moglie del principe Luigi Braschi Onesti, il nipote del papa e il «padrone» del Monti: la quale Costanza piange la perdita dei tre figli mai nati, rimasti vittime di aborti ripetuti. Anche in tal caso qualche riscontro procurato da Ivanos Ciani fra i testimoni superstiti della *Feroniade* permette di dare corpo alla congettura. Si allontana dalla verità dei dati di fatto, invece, la conclusione dell'articolo, secondo la quale il poema mancato fu per il Monti – come si legge a p. 173 – «il suo congedo dalla poesia»; al contrario, la sua perizia si era rivolta in quegli anni, non senza frutti anche editorialmente considerevoli, verso altre direzioni, sicché il vecchio progetto della *Feroniade* ne dovette uscire prima raffreddato, poi dismesso senza rimpianti particolari.

Di peso si rivela il secondo degli articoli dedicati al Monti nel volume collettivo, che porta la firma di ARNALDO BRUNI. Il saggio presenta un'importante integrazione ai commenti dell'*Aristodemo* e del *Galeotto Manfredi principe di Faenza*, le due tragedie romane delle quali lo stesso B. anni fa ha curato le belle edizioni moderne (1998 e 2005). Lo studioso rammenta che la «Gazzetta di Weimar», animata da un bibliotecario vicino a Goethe, a Herder e a Schiller, vale a dire da Christian Joseph Jagemann, ospitò le notizie relative alla prima dell'*Aristodemo*, avvenuta il 16 gennaio del 1787 nel teatro Valle di Roma, ma soprattutto due articoli dedicati al *Galeotto Manfredi*; questa seconda tragedia venne salutata con favore nel giornale sassone in un primo resoconto, redazionale e derivato passivamente – forse – da notizie a stampa di altra provenienza, mentre fu oggetto di riserve in un secondo intervento, meglio calibrato,

che B. ipotizza perciò scaturito dalla penna del medesimo Jagemann: esso spezzò il coro dei consensi, invero non del tutto uniforme (specialmente per quanto atteneva al *Galeotto Manfredi*), di cui aveva goduto sino a quel momento in Italia l'esordio drammaturgico di Monti. L'articolo permette in tal modo di recuperare una significativa eco europea della proiezione drammaturgica montiana: la quale ultima, del resto, proprio con il *Galeotto Manfredi* si era rivelata assai permeabile, simmetricamente, ai grandi modelli del teatro continentale, cominciando da quello, quanto mai determinante, di Shakespeare.

Affronta un aspetto strategico della poetica della traduzione l'articolo di LUCA FRASSINETTI, che si applica a un caso di «intertestualità fra Monti e Cesarotti» riguardante la lezione pavese sulla «*Dolonia* (*Iliade*, libro X)» (p. 182). Proprio dall'incartamento confuso che la custodisce viene recuperato un appunto il cui rilievo non aveva trovato luogo adeguato di illustrazione nel volume delle *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche* del Monti pubblicato da F. anni fa con il concorso di Duccio Tongiorgi (Bologna, CLUEB, 2002). Si palesa anche nel lacerto ora sottoposto a indagine, secondo lo studioso, l'«ostracismo dell'estetica modernista» (p. 183) espressa dal Cesarotti, che sarebbe tuttavia affiorato con evidenza flagrante nel contributo paritetico del Monti e del Foscolo all'*Esperimento di traduzione della Iliade di Omero* del 1807. I contenuti del frammento manoscritto, relativo all'episodio di Ulisse e Diomede, e più in generale le convinzioni «antimodernistiche» di Monti non rimasero peraltro ignoti al vecchio Cesarotti, grazie al suggerimento – crede F. – di Mario Pieri, che frequentò e ammirò il poeta di Alfonsine malgrado la sua innegabile discepolanza cesarottiana (ricordiamo che proprio al Cesarotti Pieri dedicò con affetto di scolaro un libro per lui importante e troppo a lungo dimenticato, il *Tributo all'amicizia* stampato nel 1806 a Verona); secondo lo studioso, alle spalle di Mario Pieri potrebbe inoltre avere operato quale diffusore del magistero pavese del Monti e dei suoi esiti, spigolature incluse, un altro corfio-ta molto conosciuto, Andrea Mustoxidi, che alla figlia del poeta, Costanza, cercò invano di legarsi per via matrimoniale. Studi esaurienti da praticare sulle carte di Mario Pieri e su quelle del Mustoxidi, fortunatamente in cor-

so e in parte già usciti, potranno dare certezza di prova, in futuro, alle sottili mediazioni – nell'uno come nell'altro senso di marcia – tra il Monti professore a Pavia e il settuagenario maestro padovano volgarizzatore dell'*Ossian* e dell'*Iliade*.

Alla definizione della fortuna otto-novecentesca di Vincenzo Monti, già abbondantemente delineata dalle risultanze di un convegno leccese del 2011 («*Fatto cigno immortal*». *Studi e studiosi di Vincenzo Monti fra Otto e Novecento*, a c. di Angelo Colombo e Angelo Romano, Manziana, Vecchiarelli, 2012) e, in quella sede, dall'indagine specifica sulla tradizione scolastica dell'opera montiana, compiuta da Duccio Tongiorgi (*Tra i banchi di scuola: fortune e censure dell'opera di Monti*, ivi, pp. 279-290), che tuttavia non vediamo indicata a suo luogo (vale a dire nella nota 7 di p. 188, accanto al quadro più generale tracciato nel 1999 dal volume di Lorenzo Cantatore), arreca contributi supplementari di conoscenza, infine, SANDRA CARAPEZZA, la quale ricorda che Carlo Maria Tallarigo e Vittorio Imbriani pubblicarono fra il 1881 e il 1885 in quattro tomi, a Napoli e per finalità scolastiche, una *Nuova Crestomazia italiana* che intendeva proporsi quale aggiornamento e seguito dei due volumi omonimi allestiti un cinquantennio prima da Giacomo Leopardi. Nel quarto tomo dell'opera il Monti fu presentato al pubblico dei giovani lettori mediante ventuno pezzi, più numerosi di quanti la raccolta ne contenesse dell'Alfieri, di Goldoni o di Parini, di Leopardi, di Foscolo o di Manzoni; a voler trovare un autore meglio rappresentato di Monti, appare infatti necessario risalire, nel primo tomo, al capitolo riservato a Petrarca, esemplificato tramite ventidue testi. Si direbbe così che al poeta di Alfonsine venissero conferite responsabilità decisive in ordine all'educazione letteraria degli scolari di un ancora fragile Regno d'Italia, mentre la biografia, redatta sulla falsariga del *Ritratto di Vincenzo Monti* scritto da Pietro Giordani, consentiva ai due antologisti di spiegare senza imbarazzo eccessivo il comportamento mutevole del poeta romagnolo dinanzi alle sorti politiche alterne della penisola: benché la studiosa non lo avverta, a chi scrive sembrano, questi, indizi dell'espansione vigorosa che arrise, lontano dai suoi luoghi d'origine, al risarcimento critico del poeta romagnolo effettuato, dopo la dura svalutazione desanctisiana,

dal magistero bolognese di Carducci, anche attraverso ripetute iniziative editoriali di natura divulgativa (alludiamo naturalmente alle molte opere del Monti approdate in quel modo alla serie dei «Diamanti» di Gasparo Barbèra). Nelle *Nuova Crestomazia*, in ogni caso, il motore che imprime energia alla musa montiana e alle sue oscillazioni nel diagramma confuso della politica contemporanea venne riconosciuto dagli autori in un evento storico definito, la Rivoluzione francese (carduccianamente, verrebbe da ripetere): in materia di esemplarità poetica, di conseguenza, nel florilegio un posto di primo piano occupano la *Bassvilliana* e la *Mascheroniana*, ma non mancano nella geometria equilibrata della *Nuova Crestomazia italiana* estratti dall'*Aristodemo*, dal *Caio Gracco*, dal *Prometeo*, dal *Bardo della Selva Nera* e persino dalle lezioni pavesi, dalla *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca* e, per finire, dall'epistolario. [Angelo Colombo]

GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Lucia in-trepida e altre venture romantiche*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 407.

Il prezioso volume di B. S. raccoglie ventuno saggi autonomi, che possono essere letti anche come le tappe di un coerente viaggio critico intorno ad alcuni autori della nostra modernità, dalla fine del Settecento fino agli albori del Ventesimo secolo.

Il primo saggio è dedicato ad Alfieri, e si costituisce come una rilettura della commedia *I troppi*. Secondo l'A., questo testo, proprio in ragione del suo valore di denuncia nei confronti della democrazia decadente nata in seno alla Rivoluzione francese, dovrebbe essere inteso anche nei termini di una riflessione di carattere smaccatamente metaletterario sulla fine dei canoni e della divisione dei generi.

Sempre "metaletteraria" appare la consapevolezza di Gasparo Gozzi, il quale, sulle pagine de «La gazzetta veneta», si è dovuto cimentare con novelle ispirate a fatti di cronaca, e dunque con storie rimodulate e ripensate appositamente per essere consegnate a una precisa forma scritta. A Gozzi è dedicato il secondo scritto del volume.

Nel terzo saggio l'A. opera un confronto

puntuale tra *La Pucelle d'Orléans* di Voltaire e la sua traduzione da parte di Vincenzo Monti. Una traduzione che, spiega B. S., va considerata a tutti gli effetti come una riscrittura a sé del testo, come una prova autonoma nella quale Monti dà dimostrazione delle sue abilità tecniche, linguistiche e anche critiche. Infatti, mentre Voltaire rimane legato, nel suo componimento parodico, ad alcuni moduli del poema eroico classico, Monti riesce a svuotare dal di dentro tutti i modelli della tradizione, consegnando al lettore «l'ultimo poema comico che si possa ancora scrivere» (p. 56).

Col quarto saggio si entra nel cuore vero del libro, riservato ad Alessandro Manzoni. A B. S. interessa indagare soprattutto i possibili rimandi intertestuali presenti nelle opere manzoniane, le affinità con altri testi, coevi o meno (basti ricordare che uno degli scritti, l'ottavo del libro, è dedicato alla possibile ripresa da parte di Montale dell'episodio dell'innominato, nei versi di *Vento sulla Mezzaluna*). Ne risulta una efficace operazione di scavo e di collegamento, che riesce a gettare una nuova luce su opere ed episodi già molto scandagliati dalla critica.

Il primo degli scritti riservati a Manzoni fa il punto sul dramma *Il canto XVI del Tasso*, che si configura, stando all'A., come «un discorso critico in atto, attraverso il gioco della parodia» (p. 92). A essere messi in ridicolo, metaletterariamente, sono soprattutto quegli elementi che rendono la *Gerusalemme* di Tasso non solo l'opera incubatrice di diversi motivi barocchi e melodrammatici, ma anche la prova ultima che il genere epico sia oramai impraticabile, nella modernità. L'epopea, sembra dirci Manzoni, non è più in grado di fare della storia il suo oggetto privilegiato, dal momento che la storia non è più soltanto una questione di guerre e di eroi, ma un movimento di gente piccola e apparentemente insignificante, ma segnata dal marchio del tragico. Gente piccola come Lucia Mondella, che nel quinto saggio viene messa in relazione con l'Angelica ariostesca: i due personaggi si somigliano perché diventano, loro malgrado, oggetti del desiderio e «prigionieri d'altri» (p. 105). Ciò che le rende così bramate, spiega l'A., è la loro verginità, l'attributo assoluto per una donna, il premio più ambito per un maschio che vuole ostentare il suo potere e dimostrarlo "per scommessa", impazzendo quando non vi riesce, come Don Rodrigo, come Orlando.

Il sesto scritto pone al suo centro l'episodio della peste ne *I promessi sposi*. In queste pagine, l'A. scandaglia le motivazioni che i personaggi tentano di dare a un evento così estremo e incomprensibile. Vengono analizzate le reazioni che scaturiscono al cospetto del problema, assoluto, del male. Attenzione particolare viene riservata alla visione del tutto "mondana" e priva di misericordia di don Abbondio, alla sua concezione del morbo come di una "scopa" utile a cancellare dalla terra i malvagi e gli indegni. Concezione che, stando all'A., viene importata da Francesco Berni e dai suoi capitoli in lode della peste. Proprio sui possibili richiami all'autore cinquecentesco presenti nelle pagine di Manzoni si focalizzano due scritti del volume: il settimo, appunto dedicato all'elogio improprio e totalmente errato dell'epidemia da parte del Berni e di don Abbondio, e il decimo, incentrato invece sulla vicinanza tra il *Sonetto della mula* berniano, e la cavalcata, tutta comica e grottesca, del pavido curato verso il castello dell'innominato.

Altra analisi di taglio intertestuale è quella messa a punto nel nono saggio, in cui l'A., a partire dalla citazione esplicita di Shakespeare presente nel settimo capitolo de *I promessi sposi*, pone l'attenzione sull'importanza del modello tragico shakespeariano in Manzoni: per quest'ultimo esso pare essere l'unico in grado di rispecchiare la verità della storia, al contrario degli schemi proposti dalla cultura illuministica, e in special modo da Voltaire. La questione, cruciale per Manzoni, intorno alla verità e alla rappresentabilità della storia, viene trattata da B. S. nell'undicesimo saggio, a partire dai capitoli riguardanti la rivoluzione del pane. L'ultimo scritto riguardante Manzoni e il suo romanzo è il dodicesimo, in cui l'A. mette in contrapposizione il viaggio di Fra Cristoforo verso Rimini, un viaggio coatto ma comunque guidato dalla Provvidenza, e quelli, guidati dalla volontà ma destinati alla disfatta completa, dei Malavoglia di Verga, rifattosi probabilmente al modello de *I promessi sposi*.

Agli scritti su Manzoni, segue una rapida incursione nell'opera di Antonio Rosmini; si tratta di un breve affondo nel suo originale "tragico cristiano", in forte contrasto con la cultura della Restaurazione.

Il volume procede poi con un'altra sezione "monografica", stavolta dedicata a Carducci:

sono quattro i saggi sull'autore delle *Odi barbare*. Il primo si costituisce come una panoramica intorno ai componimenti carducciani che mettono in scena il paesaggio toscano, quello della memoria, descritto sempre secondo formule fisse e sempre attraverso il filtro della tradizione letteraria. Il secondo saggio ruota intorno alle differenti visioni della Francia (o meglio, della Rivoluzione francese) presenti in due raccolte scritte a distanza di dieci anni: *Giambi ed epodi* (1870-1872) e *Rime nuove* (nello specifico il "poema in sonetti" *Ça ira*). Gli altri due saggi su Carducci rappresentano invece un dittico sulla sua produzione satirica: dal «blasfemo "inno sacro"» (p. 255) *Al beato Giovanni della Pace* fino ad arrivare al *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*, denuncia corrosiva di una nazione già in decadimento, nonostante sia figlia degli ideali risorgimentali.

Terminata la sezione carducciana, il libro prosegue con uno scritto su *Le rive della Bormida nel 1794* di Abba, considerato da B. S. come l'ultimo tentativo di costruzione di un romanzo d'impianto storico: un tentativo fallimentare e anacronistico, ormai, in quanto negli anni della sua composizione e pubblicazione «il genere narrativo ha già preso direzioni profondamente diverse» (p. 281).

Il saggio successivo è un'introduzione a *I Malavoglia* di Verga, in cui l'A. tenta, riuscendovi, di mettere in luce l'altra faccia del romanzo, ossia quella del "sublime", «programmaticamente estraneo alla letteratura realista e naturalista» (p. 335). Sublime che si sostanzia nella protesta tragica dei personaggi verghiani nei confronti della morte.

Chiude il volume una coppia di saggi su Fogazzaro: il primo sulla tecnica narrativa di *Piccolo mondo antico*, opera percorsa da alcune incertezze costruttive che però dimostrano la forte spinta sperimentalista dell'autore, alla ricerca di nuove forme e consapevole della mutazione che sta compiendo il genere del romanzo tra l'Ottocento e il Novecento. Nello scritto conclusivo del volume, B. S. concentra la sua attenzione su *Piccolo mondo moderno*, romanzo che, ai suoi occhi, rappresenta una prova narrativa estrema, dal momento che, con essa, Fogazzaro ha intenzione di «esaurire i temi di attualità nella narrativa della fine dell'Ottocento e del primo Novecento» (p. 403). [*Luca Chiurchiù*]

GIUSEPPE PALAZZOLO, *Di profilo e di scorcio. Figure di Manzoni nel secondo Novecento*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2018, pp. 162.

L'indagine sulla "funzione Manzoni" nell'età contemporanea, che coinvolge, da qualche anno, l'interesse di manzonisti e novecentisti, si arricchisce di un nuovo saggio, dedicato, in particolare, alla descrizione ed analisi di un genere narrativo-biografico che ha avuto origine negli anni Settanta del secolo scorso e che assume i tratti caratteristici di un racconto o, proprio, romanzo storico nel quale convergono e collaborano le istanze filologiche della ricostruzione di una personalità e di una poetica e le istanze inventive e interpretative volte a integrare le zone oscure, fraintese o, comunque, non documentabili di quella personalità e di quella poetica. Ricordando che, secondo Sciascia, i *Promessi Sposi* andrebbero letti a partire dalla *Storia della Colonna Infame*, lo studioso suggerisce di premettere alla loro lettura anche le pagine manzoniane di Natalia Ginzburg, Pietro Citati, Cesare Garboli, Ferruccio Ulivi, Giuseppe Pontiggia, Mario Pomilio, Primo Levi, dove «si scoprirebbero forse presenze nascoste, voci affioranti, barlumi di questioni antiche quanto il mondo»: come quelle, ad esempio, di Pomilio – scrittore cattolico assai vicino alla sofferta spiritualità manzoniana, la cui "filologia fantastica" gli faceva avanzare «l'ipotesi che Manzoni si fosse lasciato attrarre dal fascino inquietante, irrisolto e irrisolvibile, del biblico Giobbe, al punto di tentarne una riscrittura». Si può, peraltro, aggiungere ancora che quel fascino attrae visibilmente l'autore del saggio, il quale si sofferma, nel capitolo conclusivo del volume, sul significato dei parallelismi percepibili fra il romanzo, nelle due redazioni, e il Libro di Giobbe, non tanto sul piano delle coincidenze superficiali della trama narrativa, come, ad esempio, l'iniziale "scommessa" maligna (di Satana ai danni di Giobbe e di don Rodrigo ai danni di Lucia) o l'assenza di indicazioni sui genitori sia di Giobbe sia di Renzo, quanto al livello, più intimo e profondo, d'un riconoscibile svolgimento della meditazione manzoniana sul contrasto tra fede e sofferenza umana, ravvisata nell'evoluzione dal dissimulato atteggiamento protestatario – nel pa-

dre Cristoforo del Fermo – contro l'ingiusta malvagità di cui sono vittime i due promessi alla marcata fiducia espressa dal religioso verso il disegno provvidenziale nei *Promessi Sposi*. Alla luce di queste riflessioni, lo studioso propone anche una rilettura del tanto indagato episodio della "vigna di Renzo", dove i segni del bene sembrerebbero fronteggiare quelli del male. L'interesse per il tema di Giobbe in Manzoni permea anche l'acuta ricognizione degli scritti novecenteschi che cercano, con l'ausilio dell'invenzione narrativa (specialmente romanzesca), di penetrare nei segreti della mente e del cuore di un autore del quale le biografie "pure" ci hanno dato un'enorme quantità di informazioni che non vanno oltre il mero e freddo "documento" e non ci restituiscono (parfrasando proprio il Manzoni della *Lettere* allo Chauvet) il calore dei sentimenti, dei desideri, delle parole dell'uomo nella sua vita d'ogni giorno. Questo era l'intento dichiarato della Ginzburg con la sua *Famiglia Manzoni*, dove l'autrice integra, moderatamente, l'epistolario delle donne di famiglia, in particolare di Giulia Beccaria, con le proprie emozioni o reticenze. E simile è stato l'intento di Citati nei suoi vari interventi manzoniani, che però miravano ad interpretare la psicologia di Alessandro, nel suo triplice ruolo familiare di figlio, marito e padre, alla luce del freudiano complesso edipico. Di "biografia romanzata", però, parlava Fortini a proposito del ritratto di Matilde, l'ultimogenita di Alessandro e di Enrichetta (morta di tisi lontana dalla famiglia, vanamente sperando in una visita del padre), che Garboli avrebbe sostanzialmente inventato, sulla base del ritrovato diario in francese della donna, immaginando la figura di un'anima sofferente di abbandono e solitudine, simile alle anime delle fanciulle cantate da Leopardi, del quale Matilde era appassionata lettrice. P. ritrova il tema a lui caro soprattutto in autori come Pomilio, il quale, nel *Natale del 1833* (definito, nel sottotitolo, «romanzo storico») immagina la drammatica condizione psicologica del Manzoni nei giorni che seguono alla morte di Enrichetta e nei quali scrive quel frammento poetico intriso quasi d'indignazione per una volontà divina tanto «terribile»; o come Primo Levi, il quale ha potuto vedere confermate alcune osservazioni morali dei *Promessi Sposi* – sul traviamiento che i

malvagi inducono nelle anime buone – nell’annichilimento di ogni sentimento umanitario e altruistico negli stessi prigionieri dei *lager* nazisti. [Massimiliano Mancini]

ELEONORA BRANDIGI, *Il senso di Manzoni per le immagini: «I promessi sposi» e il «Graphic Novel», «Letteratura & Arte», 2016, 14, pp. 71-110.*

L’A. – studiosa delle origini e della storia del *Graphic Novel* – riprende il tema critico manzoniano, spesso frequentato, del rapporto fra parola e immagine nella *Quarantana*. Ma lo fa con nuovi approfondimenti e intenti. Lo studio di tale rapporto è condotto con un costante riferimento al manoscritto manzoniano della Braidense che contiene le 55 schede sulle quali Manzoni aveva compilato una serie di “istruzioni agli artisti” impegnati, con il coordinamento del pittore e incisore torinese Francesco Gonin, nell’impresa editoriale dei *Promessi Sposi* illustrati, presentando i “motivi” delle vignette con le rispettive didascalie e indicando il punto preciso in cui esse andavano collocate sulla pagina stampata. Questo manoscritto era stato conservato, insieme ad alcune prime prove di incisioni, da Teresa Stampa e fu pubblicato nel libro di Marino Parenti, del 1945, sul *Manzoni editore*. Ad esso aveva dedicato un acuto saggio Attilio Momigliano nel 1930 sulla rivista «Pegaso», mentre recentemente Luca Badini Confalonieri ne ha fatto oggetto privilegiato di studio per la sua edizione critica della “*Quarantana*” (Roma, Salerno, 2006), nella quale, proprio sulla base delle “istruzioni” autografe, viene riveduto filologicamente anche il corredo iconografico del romanzo nella sua stesura definitiva. B. propone una lettura delle immagini e delle didascalie che le accompagnano come una sequenza narrativa che guida efficacemente il lettore (quello “popolare” in ispecie) al percorso informativo e meditativo segnato dal tessuto verbale.

Lo studio di B. conferma il momento d’interesse per l’interpretazione figurativa di scene, episodi o personaggi del romanzo manzoniano. Dello stesso 2016 è la mostra, organizzata a Milano dall’Istituto dell’Enciclopedia Italiana, delle illustrazioni di Mimmo Paladi-

no per i *Promessi Sposi*, che avevano adornato l’edizione di pregio del romanzo pubblicata, fra i «Classici Treccani», in occasione del 150° dell’Unità e sulle quali i visitatori hanno “letto” la vicenda di Renzo e Lucia attraverso le immagini e le didascalie che le accompagnavano e spiegavano. Anche tra la folla di giovani italianisti, schierata annualmente nei congressi dalla benemerita ADI, s’incontrano cultori del Manzoni figurato. Segnaliamo due comunicazioni (ora poste in rete per cura di ADI Editore, 2018) lette al congresso napoletano del 2016 intitolato alla *Letteratura italiana e le arti figurative*: quella di Isabella Binda, *Manzoni alla ricerca di una scrittura «viva al guardo»*, e quella di Antonella Brancaccio, *Dal Block-notes del regista al racconto per immagini dell’«ammirabile traduttore»: Manzoni, Gonin e la Quarantana illustrata*. Binda si concentra in particolare sul gusto manzoniano per la parola icastica, in grado di restituire una realtà, appunto, «viva al guardo»: un gusto educato anche dalla lettura di saggi sette-ottocenteschi (fra cui il *Laocoonte* di Lessing, il *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel e il *Saggio sul Bello* di Ermes Visconti) rilevanti per questo tema estetico, e inoltre conduce un’interessante indagine sul procedimento correttorio del romanzo, individuando, anche nella “seconda minuta”, la tendenza dello scrittore a rendere più “visiva” e concreta l’immagine suggerita dalle parole. Brancaccio mette in confronto le schede manzoniane con il doppio testo, verbale e iconico della “*Quarantana*”, valorizzando la funzione registica delle didascalie dello scrittore nella scenografia del Gonin. La studiosa sottolinea, inoltre, l’influenza dei romanzi illustrati francesi (come, ad esempio, il picaresco *Gil Blas* di Lesage illustrato da Jean Gigoux nel 1835) sulla decisione manzoniana d’imprendere la nuova edizione dei *Promessi Sposi* e il fascino esercitato, a loro volta, dalle vignette dell’«ammirabile traduttore» sulle varie riduzioni cinematografiche del capolavoro manzoniano. [Massimiliano Mancini]

ANNALISA CIPOLLONE-CARLO CARUSO, *André Chénier fra Monti e Manzoni, in La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a c. di GIADA MATTARUCCO, MARGHERITA QUAGLI-

NO, CARLA RICCARDI, SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, Firenze, Cesati, 2016, pp. 165-174.

Cipollone e Caruso propongono in questo contributo una fonte poco indagata per le poesie mature di Manzoni: il poeta francese André Chénier (1762-1794). Dopo aver discusso la vicinanza di un frammento dell'incompiuto poema *Hermès* con l'incipit dell'ode *Al Signor di Montgolfier* di Monti, gli autori passano a elencare i luoghi manzoniani in cui potrebbe aver agito il ricordo di altri frammenti dello stesso poema e dell'incompiuto *L'Amérique*. L'ipotesi si basa sulla corrispondenza lessicale di questi con i vv. 25-30 de *Il Cinque Maggio*, nello specifico sull'uso dei nomi di fiumi («Du Tage au Rhine glacé, de l'Elbe au Tanais») come termini di confine del vasto dominio di un impero, in Chénier quello romano, in Manzoni quello di Napoleone (e a rafforzare questa ipotesi viene riportato un luogo dell'*Hermès* dove si ricorda anche il Manzanarre). Vengono poi richiamati i versi de *La Pentecoste* (47-48 e 85-88) dove gli indici toponomastici svolgono una funzione simile, facendo notare che nel tardo lavoro sull'inno, prima nel 1819, poi nel 1822, emergono altri richiami lessicali forse ai frammenti de *L'Amérique* (il v. 47 a «L'Arabe perfide / Et le Parthe», il v. 85 a «De l'Atlas au Liban»). Infine anche il coro all'atto III dell'*Adelchi* sembra essere debitore, anche se più debolmente, agli stessi frammenti. I punti di forza della dimostrazione sono che Manzoni possedeva l'edizione 1819 delle poesie di Chénier, che i riferimenti emergono in «una fase creativa ben circoscritta (dal '19 ai primi del '22)» e che i frammenti inediti potevano essere passati dalle mani di Sophie de Condorcet, compagna di Fauriel e ospite di Manzoni a Parigi nel 1819. La discussione poi dei riferimenti più noti alla critica, come Cervantes e gli *Atti degli Apostoli* (a cui aggiungerei, con Bertoldi, Dante, *Par. VI* 49-60), rendono interessante e meritevole di approfondimento questo nuovo suggerimento sulla vasta cultura letteraria di Manzoni. [Maicol Cutri]

PAOLA ITALIA, *Stratigrafie e varianti, da Manzoni a Gadda. Nuove prospettive per la filologia d'autore*, in VINCENZO FE-

RA, SUSANNA VILLARI, PAOLA ITALIA, GIOVANNA FROSINI, *Quattro conversazioni di filologia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 41-69.

In questa «conversazione» I. illustra i meccanismi peculiari della filologia d'autore, prima attraverso una ricostruzione storica, poi con l'analisi di esempi provenienti dalla sua esperienza sui testi di Gadda e di Manzoni. Intende così mostrare che il lavoro pionieristico di Dante Isella (con cui l'autrice ha collaborato per l'edizione della *Meditazione milanese* e del *Fermo e Lucia*) su questi scrittori ha portato alla disciplina soluzioni semplici (diverse tipologie di varianti) per problemi complessi (la stratificazione dei manoscritti), definendone l'identità rispetto ad altri approcci ecdotici. Il filologo così inteso deve interpretare il testo su cui lavora, ricostruendo il meccanismo correttorio dell'autore, piuttosto che darne una rappresentazione, per così dire, fotografica, forse più oggettiva, ma meno ricca dal punto di vista critico. L'apparato filologico, risultato di questa interpretazione, ha, secondo l'autrice, due caratteristiche principali: la diacronia (le diverse fasi di lavoro dello scrittore sul manoscritto) e la sistematicità (variante come porzione di testo che muta di forma, ma anche di estensione, nel tempo). Gli esempi riportati dal terzo capitolo del *Fermo e Lucia* sono chiari: dopo aver individuato, proprio grazie all'apparato critico, ben cinque strati di correzioni sul manoscritto, l'autrice mostra che le «dinamiche del testo» così emerse possono fornire allo studioso dati precisi – come la progressiva eliminazione dal romanzo di particolari troppo libertini – sullo sviluppo delle «strategie narrative» dello scrittore. Sembra quindi che Manzoni, per la complessità dei suoi materiali di lavoro, sia ancora un modello per la filologia d'autore; la quale, nell'epoca dell'editoria digitale (ultimo punto che l'autrice affronta), ha la necessità, per evitare l'isolamento, di entrare in dialogo e, allo stesso tempo, fare da guida a chi legge o lavora sui classici nel vasto mare attuale dei *big data*. [Maicol Cutri]

ERMANNO PACCAGNINI, *I dibattiti su Manzoni nei periodici milanesi*, in *Milano dalle Cinque Giornate all'Unità (1848-*

1861). *Erudizione e cultura letteraria*, a c. di STEFANIA BARAGETTI, Milano-Roma, Biblioteca Ambrosiana-Bulzoni, 2017, pp. 21-126.

GIANMARCO GASPARI, «*La penna è stanca*». *Il decennio di preparazione*, ivi, pp. 127-142.

I due saggi costituiscono i contributi manzoniani al volume, che raccoglie gli atti di un convegno organizzato, nel 2016, dalla Classe di Italianistica dell'Accademia Ambrosiana, e che realizza la seconda fase di un percorso di studi sul ruolo e la presenza culturale di Milano nel XIX secolo (la fase d'esordio, con il convegno del 2014 e la relativa pubblicazione degli atti nel 2015, è stata dedicata alla *Milano nell'età della Restaurazione 1814-1848. La cultura letteraria e gli studi linguistici e filologici*, mentre alla Milano postunitaria, fino alla conclusione del secolo, si è dedicato il convegno del 2018). Il primo contributo manzoniano, di ERMANNIO PACCAGNINI, va ben oltre i limiti cronologici fissati, affrontando una ricognizione della vastissima produzione giornalistica, non solo periodica e non solo milanese, fra 1815 e 1873, alla ricerca di ogni, pur minimo, riferimento al Manzoni e alle sue opere. Gli articoli più frequentemente e più ampiamente citati provengono dalle riviste culturali di maggior notorietà nella Milano ottocentesca, come soprattutto le due edite da A. F. Stella, la «Biblioteca italiana» (sostenuta dal governo austriaco) e il «Rivista italiana e straniera» (poi divenuto «Rivista europea»), o «La Gazzetta di Milano», l'«Eco», l'«Ape», il «Pirata», il «Corriere delle dame» ecc. Ma entrano nel dibattito – come documenta, spesso con citazioni estese, lo studioso – riviste e giornali di altri centri culturali della penisola, come Roma (col suo «Giornale arcadico»), Napoli, Palermo, Torino, Trieste. La ricognizione, pressoché esaustiva, fornisce dati interessanti, anche per certa loro contraddittorietà, sulla fortuna manzoniana in epoca risorgimentale. Spicca, ad esempio, l'assenza di qualsiasi riferimento al Manzoni in una rivista di grande impegno civile e politico come «Il Politecnico», almeno nella serie diretta da Carlo Cattaneo. Viene poi documentato e commentato il sostanziale silenzio dei periodici sulle prime prove liriche del Manzoni, sulle quali solo il «Conciliatore»

scrisse parole di elogio per il valore e la novità di quella sperimentazione. Soltanto la pubblicazione della *Pentecoste* attirò l'attenzione di un paio di riviste nel 1823, quando il poeta era già divenuto noto, in patria e all'estero, per le tragedie. Ma anche in seguito il dibattito continuò a svolgersi intorno a questioni come la natura innovativa o tradizionale della poesia sacra manzoniana o a quella del carattere popolare od oscuro del suo linguaggio. Quasi ignorata rimase anche un'altra opera, di massima importanza per la meditazione spirituale dello scrittore e per la struttura etico-religiosa del romanzo, e cioè le *Osservazioni sulla morale cattolica* del 1819 (uscite in un numero limitato di copie). P. non si sofferma sulla ricezione giornalistica delle due tragedie, dato lo spazio che alla loro fortuna critica dedicano le varie antologie di storia della critica manzoniana, ma spiega, con chiari esempi, quanto la contrapposizione dei giudizi riflettesse le posizioni di riviste e redattori appartenenti alle due scuole politico-culturali, in polemica sovente aspra fra di loro, dei classicisti e dei romantici. Ma, al di là degli scambi polemici di natura politico-ideologica fra conservatori e progressisti, ampio riflesso ebbe il successo europeo del Manzoni lirico e tragico e in particolare i giudizi entusiastici di Goethe, che vennero citati e tradotti. Anche i letterati italiani di maggiore spessore culturale, come ad esempio il classicista moderato Paride Zajotti sulla «Biblioteca italiana», colsero il valore artistico di una tragedia come *Adelchi*, riferendone in articoli molto positivi, ancorché manipolati dalle censure dei direttori. La fama europea dello scrittore portò mano i periodici a dibattere sull'originalità o la dipendenza delle opere manzoniane (prima le tragedie e poi, soprattutto, il romanzo) dagli autori stranieri, in specie dallo scozzese Walter Scott, e – come osserva P. – crebbe negli anni la tendenza a cogliere la superiorità, morale ed estetica, del Manzoni nei loro confronti, con una «difesa» del poeta e narratore milanese che venne assumendo una valenza patriottica e risorgimentale. La ricerca minuscola di P., che va a scoprire anche le piccole rubriche, «varietà» e annunci dei giornali che nominano Manzoni, ci mostra, inoltre, quanto lo scrittore fosse entrato profondamente, dagli anni Quaranta in poi, negli interessi culturali, nel sentimento comune, nella vita mondana dei milanesi (e, più in generale, degli

“italiani”), che potevano godere non soltanto delle trascrizioni in musica e in opera lirica dei testi manzoniani elaborate da grandi compositori, come Verdi, o di loro eccezionali adattamenti teatrali operati da grandi attori come, per l'*Adelchi*, Gustavo Modena, ma anche di versioni del romanzo in forme di spettacolo vario, dal balletto all'evento carnevalesco alla poesia estemporanea.

L'altro contributo manzoniano, di GIAN-MARCO GASPARI, s'incentra sull'impegno dello scrittore nella revisione dei suoi scritti saggistici (alcuni dei quali non conclusi o pubblicati) nell'edizione delle *Opere varie*, che abbraccia una parte cospicua del “decennio di preparazione” (Milano, Redaelli, 1845-1855). La nuova situazione storica italiana, entrata ormai nella fase politico-militare del Risorgimento, trasforma quell'impegno editoriale in una approfondita riflessione dell'autore sull'incerta validità di scritti concepiti in un'epoca lontana cronologicamente e culturalmente. Manzoni non vuole “abbandonare” quei testi e desidera che anch'essi siano lasciati in eredità ai futuri suoi lettori, ma, a tal fine, deve ripensarne, necessariamente, la struttura e la sostanza, immergendosi in quella che G. definisce una faticosa «rielaborazione testamentaria» del proprio pensiero. Due, soprattutto, sono i testi che richiedono ripensamento e revisione, il discorso *Del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione* e le *Osservazioni sulla morale cattolica*. Per quanto riguarda il primo testo, G. sottolinea il disincanto dello scrittore per i suoi *Promessi Sposi*, che si ricava dalla parte conclusiva del saggio, dove Manzoni prevede la decadenza della “voga” del romanzo storico, ma che si evince pure dalle parole, malinconiche, con le quali in una lettera alla figlia Vittoria egli si augura scherzosamente che quel romanzo sia letto in futuro almeno dai suoi nipotini. La revisione della *Morale Cattolica* – spiega G. – consiste, sostanzialmente, nell'aggiunta di un'appendice al capitolo III della prima edizione dell'opera, in cui Manzoni affronta la diffusa corrente di pensiero che promuoveva l'utilità sociale a principio morale e che coinvolgeva sia i movimenti d'ispirazione socialista, sia la politica papale di quegli anni. [Massimiliano Mancini]

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Epistolario 1814-1837*, a c. di DAVIDE PETTINICCHIO, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. CII, 1210.

Il Belli – nostro maggior poeta in dialetto – è incluso nell'attuale canone degli autori aventi diritto – per aver onorato l'Italia con i loro meriti culturali – ad un'edizione nazionale di tutte le loro opere, edite e inedite, ed anche per lui è da tempo costituita la commissione scientifica deputata alla progettazione e all'esecuzione del piano editoriale. Eppure due recentissimi lavori belliani (l'*Epistolario*, appunto, e, l'anno prima, la nuova edizione critica dei *Sonetti* diretta da Pietro Gibellini per Einaudi), che rispondono perfettamente, e in modo eccellente, all'obiettivo principale di quell'istituzione civile e culturale, e cioè quello di offrire il testo filologicamente accurato delle opere d'un autore, sono uscite senza il “sigillo” – per così dire – della pubblicazione “nazionale”. Ma questo è un paradosso che caratterizza, almeno in taluni casi, l'edizione nazionale d'un autore, per cui alle lentezze dell'istituzione corrisponde il fiorire di cantieri filologici e critico-letterari autonomi che lavorano all'ecdotica e all'ermeneutica delle opere di quell'autore. Belli, invero, ha goduto di un'edizione nazionale, quella delle *Poesie romanesche*, procurata da Roberto Vighi fra il 1988 e il 1993 (Roma, Libreria dello Stato, 10 volumi in 12 tomi), ma è degno di riflessione che un'opera del genere, che doveva essere acquistata da tutte, o almeno dalla maggior parte, delle biblioteche pubbliche italiane, di conservazione e di lettura, sia stata da poco messa in vendita a un prezzo irrisorio per il suo pregio, pur di salvarne le numerose copie residue dallo scandalo del macero. Un aspetto assai interessante di questi nuovi cantieri belliani è quello della presenza, competente ed operosa, di giovani studiosi, che scoprono nel poeta romano un grande classico “contemporaneo”. Il curatore dell'*Epistolario*, Davide Pettinicchio, è, appunto, un giovane italianista che ha al suo attivo impegnativi lavori, di natura filologica e critica, non solo relativi alla letteratura e alla lessicografia dialettale. La *Nota all'edizione* ci informa adeguatamente sulla *constitutio textus*, sulle precedenti vicende editoriali, sui criteri ecdotici, sulle difficoltà di reperimento di par-

te degli autografi. Il volume contiene tutte le lettere belliane a noi note scritte dal 1814 a tutto il 1837, cioè una metà, all'incirca, dell'intero epistolario, mentre le lettere che datano dal 1838 al 1863, anno di morte del poeta, verranno pubblicate nel secondo volume previsto dal piano editoriale dell'opera. Oltre che ai fondi bibliotecari più ricchi di testi, quali il fondo Belli della Nazionale di Roma e il fondo Ianni della Biblioteca Vaticana, il censimento ha riguardato varie biblioteche emiliano-romagnole, umbre e marchigiane, la Nazionale di Firenze, varie biblioteche romane e in particolare l'archivio storico di S. Pietro in Vincoli (che custodisce, fra l'altro, la lettera a Mons. Vincenzo Tizzani) e l'archivio storico della banca Unicredit (dove sono confluite gran parte delle lettere a *Cencia*, la marchesina Vincenza Roberti). Difficile o impossibile è stato l'accesso ad alcuni fondi privati, come quello della pontificia «Accademia Tiberina». In compenso lo stesso curatore è riuscito a reperire una delle lettere autografe che circolano tuttora nel mercato antiquario. Fra le scelte ecdotiche, orientate ai moderni criteri conservativi, vi è quella di accogliere nel testo delle missive belliane i brani aggiunti da un familiare (come quelli – in un italiano semicolto che il marito poi correggeva – della moglie nelle lettere al figlio) o i testi poetici inseriti dal Belli, o certe disposizioni grafiche del congedo. Si sono esclusi, per contro, i testi in forma di lettera, ma appartenenti, in sostanza, ad altro genere di scrittura, come il frammento autobiografico *Mia Vita*, indirizzato a Filippo Ricci. Le lettere belliane sono ordinate cronologicamente e recano in nota ampie citazioni dalle responsive. Una novità, nell'ambito di pubblicazioni come le edizioni critiche, viene introdotta da P. con una sezione introduttiva intitolata *Guida alla lettura*. Grazie ad essa si può seguire il progressivo comporsi del *corpus* delle lettere, in parallelo con gli accadimenti biografici (soggiorni, viaggi, nuove relazioni personali e sociali) del poeta, il quale comincia a formare un archivio di famiglia soltanto dopo il matrimonio nel 1816 con Maria Conti, raccogliendo nel corso degli anni Venti e Trenta (durante i quali Belli si sposta frequentemente sia dentro che fuori dello Stato pontificio) il folto carteggio familiare con la moglie «Mariuccia» e con il figlio Ciro (lontano da Roma, nel Collegio Pio di Perugia). In questo archivio, peraltro, si

contano poche minute delle lettere inviate da Belli, il quale – commenta lo studioso – non attribuiva alla prassi epistolare una spiccata valenza letteraria. Nei diversi carteggi si colgono, tuttavia, differenti assetti stilistici: le lettere agli accademici (di cui Belli conservava le minute) sono improntate ai modelli retorici elevati dell'epistolografia coeva, mentre la corrispondenza con gli amici romani (specialmente con il caro Francesco Spada e con il noto librettista Jacopo Ferretti) è animata da un registro umoristico e confidenziale, che innerva anche gli esercizi narrativi dei resoconti di viaggio. Un atteggiamento pensoso e malinconico caratterizza il carteggio con il conte marchigiano Giuseppe Neroni Cancelli, manifestandosi in un discorso sentimentale e sentenzioso e moraleggiante, mentre malinconia e sentimentalismo si esprimono con affetti sinceri nelle lettere a Vincenza Roberti e all'attrice Amalia Bettini. Le lettere a Maria Conti sono spesso ricche di descrizioni dei luoghi visitati da Belli, quasi a compensare la moglie delle sue lunghe assenze da casa; quelle a Ciro collegiale sorprendono per l'ossessivo e severo pedagogismo del padre, al quale corrispondono aride e stereotipate missive del figlio. P. ricorda al lettore come Carlo Muscetta mettesse in dubbio l'opportunità di pubblicare integralmente l'epistolario belliano, poiché non avrebbe aggiunto, con le sue minute notizie di natura privata o familiare, dati importanti a una figura che era già entrata, grazie ai sonetti romaneschi, nel canone «desanctisiano» degli autori «nazionali», e da una prospettiva meno ideologizzata e più filologica sottolinea, invece, il valore storico-documentario, biografico, culturale e letterario dei vari carteggi, dove è vero che poco vi troviamo riguardo ai *Sonetti* o alle idee politiche di Belli, ma è anche vero che vi rileviamo gli indizi rivelatori di più profondi aspetti della sua psicologia – che il curatore indaga con acuta sensibilità nella densa *Introduzione* generale – o la testimonianza della fervida vita culturale che a Roma si svolgeva nel salotto del Ferretti, dove Belli poteva incontrare noti letterati e celebri musicisti, o le prove (rimaste a lungo inedite) dello scambio intellettuale tra il poeta romano e il letterato milanese Girolamo Luigi Calvi, storico dell'arte e collaboratore di Cattaneo al «Politecnico». [Massimiliano Mancini]

FRANCO D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 368.

Che Leopardi non solo possa, ma debba essere letto all'interno di una costellazione pan-europea – e per la quale l'assenza di termini migliori ha consolidato l'uso del termine “romantico” – è considerazione che solo in Italia abbisogna di giustificazioni e distinguo: non per provincialismo, sia chiaro, ma per ragioni storiche ben note, le quali hanno polarizzato in senso ideologico termini altrimenti neutri. È con sollievo, dunque, vedere accantonati fin dall'introduzione, in questo libro, dibattiti figli di altri conflitti, e andare diritti al punto: che la letteratura che chiamiamo “romantica” è figlia di una rivoluzione delle coscienze, dei costumi e dei rapporti di produzione di cui la Rivoluzione politica, scoppiata in Francia nel 1789, è solo uno dei picchi più visibili; e che gli autori di questa età, anche da prospettive antitetiche in termini di poetica o di ideologia, registrano lo *choc* culturale che segue a tale mutazione, dando risposte che possono pure divergere – tra nazionalismo e cosmopolitismo, conservazione e rivoluzione, culto della forma e sperimentalismo –, ma che restano, in ogni caso, tentativi di risposta a una crisi in atto. *La caduta e il ritorno* analizza i modi in cui Leopardi, da una prospettiva forse più angusta rispetto ad autori a lui coevi – ma forse proprio per questo più interessante –, incorpora e cerca di dare un senso allo *choc* culturale del moderno. In conformità con l'assunto di partenza – ricostruire, come da sottotitolo, l'*immaginario romantico leopardiano* – l'A. costruisce, per tutto il testo, una fitta rete dialogica che mette Leopardi in relazione ad altri spettatori e interpreti della stessa crisi, primo fra tutti Samuel Taylor Coleridge. E siccome la crisi romantica è – anche – una crisi del senso e della forma, il saggio non può non incorporare nella propria stessa struttura la frammentarietà e il moto, l'instabilità e la mutevolezza del pensiero in movimento di cui tratta. Di qui un libro che incoraggia, e in modo scoperto, una lettura critica e aperta, che non si limiti ad assimilarne le tesi ma si abbandoni alle derive – e ai piaceri – dell'intertestualità.

La caduta e il ritorno è strutturato in cinque “movimenti”: termine mutuato dal mon-

do della musica, e che implicitamente assimila il libro a una sinfonia, a una suite. Il tema, per continuare con la metafora musicale, è evidentemente *A Silvia*, il cui testo è peraltro posto in esergo, integralmente, come ad annunciare che *La caduta e il ritorno* è – anche e soprattutto – un lungo commento al canto del 1828. Non stupisce: questo libro, fra le altre cose, porta anche a compimento un lavoro venticinquennale, iniziato nel 1994 con il fondamentale saggio *I misteri di Silvia*, proseguito l'anno seguente con l'edizione critica degli *Scritti e frammenti autobiografici* – nella quale tanta parte veniva data, nel commento, alle *inaudibili* (nel senso di Keats) canzoni di Teresa Fattorini e di Maria Antonietta – e affinato, più di recente, nella monografia *L'immagine della voce* (2009), che ritornava sulle stanze di *A Silvia* come esperimento scritturale abitato dal fantasma di una voce perduta. In tutti questi lavori, l'A. ha progressivamente affinato un'innovativa lettura di *A Silvia* come testo caratterizzato da una peculiare instabilità di senso, che al motivo funerario del canto “in morte” affianca un motivo parallelo di sopravvivenza e rinascita: caduta e ritorno, ancora, che nel loro ciclico alternarsi riattivano, nel cuore della Restaurazione papalina, i riti di rigenerazione delle liturgie eleusine, in seguito incorporate nelle ritualità pasquali.

I cinque movimenti, definiti da altrettanti capitoli, delineano traiettorie che attraversano l'intero *corpus* leopardiano. Il primo, *L'Inizio*, contestualizza un'ossessione antica di Leopardi – l'idea di non aver mai composto, in fondo, che preludi, abbozzi di opere mai compiute – nel quadro della nostalgia romantica per il *magnum opus*, l'esperienza totale che in un'indefinibile “antichità” poteva ancora essere possibile, e della quale l'autore “moderno” può solo riportare in terra frammenti e lacerti incompiuti (immediata l'associazione con il *Kubla Khan* di Coleridge). Al tempo stesso, è proprio la modernità ad aver proiettato l'artista in una lacerante tensione fra l'infinito e il nulla, fra desiderio di grandi azioni e senso dell'inermità dell'agire. Di qui il secondo movimento, *Il Consumo*, particolarmente idoneo a definire un autore – come Leopardi – per il quale l'*impasse* dell'artista moderno non si risolve nella stasi, ma anzi in una moltiplicazione anti-economica dello sforzo, una *dépense*, nel senso dato al termine da Georges

Bataille, aristocraticamente accettata come inevitabile: allo stesso tempo, il consumo è anche la “consunzione” che non manca di lasciare vittime – Teresa Fattorini su tutte –, forza motrice di un universo cieco e instancabilmente proteso verso l'inorganico. Questo moto universale è al centro del terzo movimento, *Il Vortice*: formula di pathos che esprime l'essenza di un universo privo di finalità o scopo, il vortice esprime, anche visivamente, l'incessante mutazione a cui ogni vivente è condannato (e che si svela anche, insospettabilmente, come sorgente energetica). Il vortice è, di conseguenza, anche quello di un'opera – come il testo leopardiano – che non cessa di ritornare su se stessa, mutando di concerto alle mutazioni di un Io che non è mai quello del giorno precedente né di quello che segue; ed è, pure, il moto incessante della modernità frenetica, analizzato, con toni non dissimili da quelli leopardiani, nel *Faust* di Goethe (altra presenza costante nelle riflessioni dell'A.).

E tuttavia, come in ogni struttura ciclica, anche il vortice può e deve riversarsi nel proprio opposto: superata la metà del libro, dunque, troviamo *L'Equilibrio*, quarto movimento in cui l'A. – con l'ausilio, ancora, di Coleridge e Goethe – esplora i percorsi del ritorno, della redenzione e della salvezza nell'opera leopardiana, contrapposti, nella simmetria interna del volume, al “consumo” delineato nel secondo capitolo. Siamo pronti allora al quinto e ultimo movimento: quando, presa coscienza che una salvezza è «possibile», ma anche «da riconquistare ogni volta, [...] in un nuovo racconto» (p. 280), è l'emblema de *La Spirale* a dar conto di un pensiero che non può, al compiersi del viaggio, che ritornare da dove è partito, come già Novalis ed Heinrich von Kleist (fra gli altri) avevano intuito. *Ri-leggersi, ri-scrivere, ri-fare* – tutti movimenti di cui il testo leopardiano offre molteplici testimonianze – diventa dunque l'unica possibilità, per il soggetto moderno, di riaccedere a quel tempo ciclico (il tempo del mito) in cui ciò che si credeva perduto può palesarsi di nuovo: e a partire da Silvia-Kore, la *ragazina indicibile* rievocata con efficacia e grazia in un libro di Giorgio Agamben di qualche anno fa. E il lettore che si trova, infine, a chiudere *La caduta e il ritorno*, scopre di aver ugualmente partecipato – in un'epoca in cui la critica si riassume, spesso, in intenzioni e

preludi, progetti e prolegomeni – di una lettura complessiva e *totale*, di quelle che si fanno sempre più raramente, di uno degli autori più complessi e impegnativi del canone italiano: ed è spinto, com'è forse inevitabile, a ricominciare la lettura. [*Fabio Camilletti*]

ROSALBA GALVAGNO, *Giacomo Leopardi tra antico e moderno. Un'elegia triste di Ovidio. La moda e la morte. Il sogno della caduta della luna*, Avellino, Edizioni Sinestesia, 2019, pp. 99.

Preceduto da alcune pagine introduttive di ANTONIO PRETE (pp. 9-11), l'agile vol. di G. raccoglie tre studi già editi (il primo dei quali riproposto solo parzialmente) e uno in corso di stampa, tutti attraversati dal filo conduttore, variamente declinato, della riflessione leopardiana sullo statuto dell'antico e, insieme, sulla condizione del moderno.

A inaugurare il percorso è il saggio dal titolo *Leopardi: l'illusione e i classici* (pp. 17-27), nel quale si mette a fuoco la «fondamentale anfibologia» (p. 18) che contraddistingue l'illusione, ambigualmente posizionata, come ben noto, tra il piacere e il disinganno, lo slancio vitale e la scoperta della «vanità». Sulla scorta di una preliminare ricognizione di carattere lessicale e semantico, sostenuta anche da alcuni spunti provenienti dalla psicanalisi lacaniana, il «dispositivo dell'illusione» (p. 20) viene osservato da G. alla luce della sua costante interazione con i motivi, strettamente connessi, del “velo” e dell’“idolo”, entrambi depositari di secolari stratificazioni di significato (basti pensare alle loro implicazioni scenico-teatrali), nonché centrali nei processi che presiedono all'idealizzazione e/o alla degradazione dell'oggetto del desiderio. In particolare, la dinamica dell'illusione e del disincanto è chiamata in causa da G. a proposito di un passo zibaldoniano (*Zib.* 101-102, 8 gennaio 1820) incentrato sulla relazione copia/originale; e precisamente su quelle «imitazioni» delle «opere classiche» che quanto più mirano a una esatta «contraffazione» dei loro modelli, tanto più sortiscono un effetto mortificante e disvelante, mettendo a repentaglio l'«ammirazione» e l'«amore» nutriti nei confronti dei grandi autori del passato (dove è peraltro da notare, come sottolinea G., la con-

notazione non casualmente erotica dei vocaboli qui impiegati da Leopardi).

Proprio a una modalità di imitazione-riproduzione familiare a Leopardi, vale a dire il tradurre, è dedicato il secondo saggio («*Rivolgeranno omai dal mare il corso...*». *La traduzione di un'elegia triste e altre risonanze ovidiane nel giovane Leopardi*, pp. 29-54), che prende le mosse da una puntuale analisi della versione puerile in terza rima di Ovidio, *Tristia* I, 8 (risalente al 1810). Oltre a individuare le più significative strategie traduttive adottate nel passaggio dal latino all'italiano – volte a intensificare, specie mediante l'amplificazione, il tema della "fides" tradita –, l'A. rintraccia risonanze e riecheggiamenti della traduzione in altri testi coevi in prosa e in versi (per es. nella *Morte di Catone*), e, allargando il raggio d'osservazione, si concentra sulle citazioni e le suggestioni di marca ovidiana (nuovamente dai *Tristia*, ma anche dalle *Metamorfosi*) ravvisabili in alcune delle più importanti prove del primo Leopardi, dal *Saggio sopra gli errori popolari* agli *Idilli di Mosco*, fino all'*Appressamento della morte* (e ancora, di riflesso, fino al frammento XXXIX dei *Canti*, *Spento il diurno raggio*).

Sul Leopardi pienamente maturo, e precisamente su una delle *Operette morali*, si sposta invece il terzo studio (*La morte si veste alla moda*, pp. 55-74), che propone una lettura del *Dialogo della Moda e della Morte* quale «allegoria della modernità» (p. 56), intesa come epoca della devitalizzazione, della fine delle illusioni (prima fra tutte la «gloria»), del trionfo della caducità. Vere e proprie «figure infernali» (p. 61), distinte e al tempo stesso complementari, la Moda e la Morte leopardiane (secondo un binomio che, ricorda l'A., giungerà fino al Rilke delle *Elegie duinesi* e al Benjamin dei *Passages parigini*) sono dunque protagoniste di un «mito» o «favola moderna» (p. 56), sul cui fondo G. riconosce – sulla base anche di sollecitazioni desunte dall'indagine freudiana sul lutto – l'azione di un «desiderio della morte sospeso tra rifiuto e auspicio» (p. 73).

Sotto il segno della perdita, del resto, si colloca pure la quarta e ultima sezione (*Il sogno della caduta della luna in alcuni passaggi della prosa del Novecento*, pp. 75-99), dedicata a un testo ricco di implicazioni profondamente e tenacemente radicate nell'immaginario leopardiano, quale è il frammento *Odi*,

Melisso. Sottolineando convergenze, contaminazioni e scarti, G. prende qui in esame alcuni casi di ripresa e riscrittura del motivo della caduta lunare, a partire da *L'esequie della Luna* di Lucio Piccolo (1967), passando per *Lunaria* di Vincenzo Consolo (1985), e approdando infine a *L'imperfezione della luna* di Antonio Prete (2000). [Valerio Camarotto]

STEFANO VERSACE, *Leopardi e l'analoga. Una nuova lettura dello «Zibaldone»*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 150.

Il libro di V. tenta un'impresa non da poco proponendo «una lettura dello *Zibaldone* di Giacomo Leopardi secondo la chiave interpretativa dell'analoga» (p. 9). Per «chiave interpretativa» l'autore del saggio intende un concetto che non solo si fa «strumento retorico», ma «funziona come principio cardine» (p. 10) per lo sviluppo del pensiero all'interno dello *Zibaldone*. Lo studio proposto non sembra avere quasi nessun rapporto con il libro di Antonio Prete, *Il demone dell'analoga* (Milano, Feltrinelli, 1986), tanto sul piano dell'impostazione generale, quanto su quello della scelta dell'oggetto della ricerca: mentre il libro di Prete si concentrava sui *Canti*, il libro di V. sposta il focus sullo *Zibaldone*. L'A., infatti, cerca di colmare un vuoto della letteratura critica dando rilievo alla «forte coscienza della forma retorica dei processi cognitivi che Leopardi dimostra di avere già nelle prime pagine dello *Zibaldone*» (p. 18). Estende perciò all'intero testo l'analisi che Laura Neri conduce sulle prime cento pagine dello *Zibaldone* (*Rapporti analogici e processi metaforici. Le prime cento pagine dello «Zibaldone»*, in *Linguaggio, letteratura e scienze neurocognitive*, a c. di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 301-316).

Fin dall'*Introduzione* (pp. 9-16), l'A. dichiara che obiettivo del libro non è quello di entrare nei diversi dibattiti sul tema dell'analoga, la cui bibliografia è potenzialmente sconfinata, ma di individuare una «definizione» (p. 11) che tenga conto sia degli aspetti logici che di quelli retorici del concetto. Per i primi, oltre a far riferimento alla logica classica, il metodo d'analisi è tratto dalle scienze

cognitive e si basa in particolare sugli studi di Dedre Gentner. Per gli aspetti retorici, invece, il paradigma interpretativo adottato è quello del *Trattato dell'argomentazione* di Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca (Torino, Einaudi, 1976). Punto di riferimento essenziale per tutto il lavoro rimane però il volume di Enzo Melandri, *La linea e il circolo* (con un saggio di Giorgio Agamben, Macerata, Quodlibet, 2004): V. trae da questo testo categorie e definizioni applicate allo *Zibaldone*, con l'obiettivo dichiarato di mantenersi fedele all'idea di filosofia della letteratura e al modello teorico esposto da Franco Brioschi nella *Critica della ragion poetica* (Torino, Boringhieri, 2002).

Il macro argomento è suddiviso su più livelli di possibile lettura dello *Zibaldone*, ognuno dei quali costituisce il nucleo dei capitoli di cui si compone il libro. In *primis* l'A. si sofferma sui significati che Leopardi attribuisce al termine «analogia» (2. *Leopardi e il termine analogia*, pp. 17-42). Lo studio del lemma è condotto sulla scorta del metodo proposto dal *Lessico Leopardiano* (per cui V. ha curato la voce *Analogia* in *Lessico Leopardiano 2014*, a c. di Novella Bellucci, Franco D'Intino, Stefano Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 25-28). Una tale ricognizione conduce a isolare due poli di attrazione, quello delle riflessioni sul linguaggio e quello della teoria della conoscenza. Dopo aver definito i confini semantici del termine, l'autore del saggio tenta di individuare le fonti alle quali Leopardi avrebbe potuto attingere. Tra queste assumono particolare rilievo una delle *Lettere a Lucilio* di Seneca (*Ep. CXX*) e la voce *Imagination* scritta da Voltaire per l'*Encyclopédie*, che V. usa più di una volta come utile termine di confronto.

Al fine di comprendere in che modo sia possibile declinare la definizione leopardiana per cui l'analogia «sarà sempre un fortissimo, e forse il più forte argomento di cognizione concesso all'uomo» (*Zib.* 3645), analizza, poi, il rapporto tra analogia e conoscenza (3. *Il legame tra analogia e conoscenza*, pp. 43-72). A tal proposito, V. si chiede: «Perché in un sistema fortemente influenzato dall'empirismo e dal materialismo si giudica valido un modo di trarre inferenze cui gli stessi empiristi attribuivano ben poca importanza, e verso cui soprattutto si orientavano filosofie lontane da quella di Leopardi, come quelle di Plotino o

San Tommaso?» (p. 43). Per rispondere a questa domanda individua alcuni «luoghi naturali» – recuperando una formulazione di Melandri – «a cui connettere il meccanismo della comparazione» (p. 43). Ne seleziona almeno cinque che si condensano rispettivamente intorno al concetto di assuefazione e di imitazione, nelle riflessioni che si riferiscono «alla struttura comparativa e scalare del mondo e delle forme di vita che lo abitano» (p. 54), nella pratica dell'esempio e infine nelle teorie sul linguaggio.

V. tenta inoltre una lettura dello *Zibaldone* attraverso le due principali forme di analogia già individuate all'inizio del libro, quella logica e quella retorica: l'una utile a «comprendere», l'altra a «esprimere» il mondo e i suoi fenomeni (4. *Ragionare per analogia nello «Zibaldone»*, pp. 73-107). Il meccanismo analogico risulta a tal punto consustanziale al modo di pensare di Leopardi da permettere di descriverlo con due sole grandi categorie: 1. Ragionamenti per analogie; 2. Induzioni analogiche (p. 75). Sottoponendo ad analisi il procedimento argomentativo e la modalità di inferenza riscontrabili nello *Zibaldone*, V. giunge a definire l'opera leopardiana una «macchina per le analogie» (p. 133). Prima di giungere alle conclusioni, l'autore propone l'anatomia di un'analogia (5. *Anatomia di un'analogia*, pp. 109-131), quella tra corpo e linguaggio, per tentare di ricostruirne una «storia» che non sia «genetica» (p. 109). Attraverso la scomposizione in parti, si prova a seguire le tappe di un percorso di cui lo *Zibaldone* conserva le tracce. L'analisi, che prende il via da *Zib.* 1658-1659, dove l'analogia in questione si mostra nella sua forma più esplicita e compiuta, mira a indagarne il «prima» e il «dopo»; un doppio movimento che permette di risalire all'origine e di considerare le conseguenze di quello che V. definisce «materialismo linguistico» (p. 112). All'ultimo capitolo (6. *Conclusioni*, pp. 133-137) sono affidate le brevi conclusioni e un *Piccolo esperimento di biopoetica* (pp. 136-137) in cui V. descrive lo *Zibaldone* attraverso un'analogia con «il sistema immunitario di un organismo vivente» (p. 136): un'immagine con cui rendere la dinamicità e la continua evoluzione cui è sottoposto il testo.

La varietà delle fonti bibliografiche di partenza, comprensive anche di testi di impronta strettamente filosofica, permette al-

l'autore di leggere lo *Zibaldone* con lenti inusuali. Il risultato non può che essere innovativo. [Aretina Bellizzi]

Carteggi leopardiani inediti. Prospero Viani e la famiglia Leopardi, a c. di LORENZO ABBATE, Macerata, eum – Edizioni Università di Macerata, 2016, pp. 240.

Il carteggio tra Prospero Viani e la famiglia Leopardi permette di qualificare meglio rispetto al passato la figura di Viani, del quale si segnala, come indica PANTALEO PALMIERI nella *Prefazione* (pp. 7-13), «in particolare il salvataggio e l'edizione del saggio *Sopra gli errori popolari degli antichi* (Le Monnier, 1846) e la raccolta e l'edizione dell'*Epistolario* (ivi, 1849), per le quali il nome di Viani entra di diritto nella Storia letteraria» (p. 7). La disamina della casistica e dei rapporti umani e letterari viene discussa da A. nell'*Introduzione* (pp. 15-45), una storia complessa il cui primo approccio avviene con Paolina Leopardi in prossimità della morte di Giacomo: «Per una poco fortunata coincidenza proprio in quello stesso 29 giugno Prospero Viani [...] decise di scrivere per la prima volta a Paolina Leopardi, nella speranza di ottenere notizie sulla vita del fratello Giacomo. Era il primo tentativo di Viani, che si sarebbe dimostrato col tempo più che ostinato nel ricercare le attenzioni e l'amicizia della contessina Leopardi [...]» (pp. 16-17). Lo studioso emiliano non ebbe risposta, ma a distanza di sette anni da quel primo tentativo provò a contattare la contessa tramite Marianna Brighenti, e da questa presentazione Paolina prestò attenzione a quanto il Viani le proponeva. L'interesse, però, era sì rivolto allo studio di un Giacomo inedito, ma anche ad una eventuale partecipazione di lei nella diatriba sull'eredità letteraria capeggiata, su due fronti, da Giordani e da Antonio Ranieri. Ma se da un lato la donna desidera tenersi aggiornata sulle uscite che riguardano l'opera del fratello, dall'altro lo stesso Viani ha l'idea di coinvolgerla in una possibile memoria biografica che lo riguardasse. Con l'acuirsi della fama di Leopardi s'inasprì anche il rapporto tra le due fazioni, perché se Ranieri definiva un'azione delle cose approvate dall'autore ergendosi a unico credibile

curatore, dall'altro lato Giordani, Viani e Pellegri pensavano di poter raccogliere ogni “frammento” (p. 23) del pensiero leopardiano. Viani continua il rapporto con Paolina (dall'epistolario affiora anche una certa colloquialità forsanche eccessiva) e di pari passo estende la ricerca di corrispondenze con chiunque avesse materiale epistolare: «Interpella Gussalli, scrive al cardinale Mai, trascrive le lettere possedute da Brighenti, fa scrivere inutilmente a Giuseppe Melchiorri, tenta senza successo di contattare De Sinner. Il risultato è la raccolta di oltre seicento lettere stampate da Le Monnier nel 1849: l'epistolario di G. L. era, anche se parzialmente, disponibile agli studiosi» (p. 26). Tuttavia, la “seduzione psicologica” nei confronti di Paolina iniziava a dare i suoi frutti. In un bigliettino conservato all'Archivio di Stato di Reggio Emilia c'è la testimonianza della richiesta a Carlo affinché scrivesse qualcosa sulla vita di Giacomo. Emerge, di conseguenza, la differenza dell'epistolario con Carlo rispetto a quello con Paolina: «Se le lettere di Carlo a Viani [...] sono quasi unicamente incentrate sulla figura di Giacomo, quelle con Paolina [...] ci offrono un respiro più ampio: la contessa ci appare prima di tutto come donna di cultura, e non solo come “sorella” di G. L.» (p. 30). Ciò comporta che il tono delle lettere di Carlo abbia un tono più distaccato, almeno fino all'incontro nel 1846, ma sarà proprio il conte a fornire (il 23 febbraio 1847) copia delle missive in suo possesso, seppur epurate con alcuni omissis: «le lacune riscontrabili in alcune lettere leopardiane al fratello sono da attribuire direttamente all'apografo approntato da Carlo, e non a tagli discrezionali posti da Viani nella propria edizione» (p. 35). Tali lacune, però, rappresentavano un vero cruccio, tanto che se ne chiese il ripristino a Carlo nel 1870 (p. 36) e, dopo la sua morte, alla vedova Teresa Teja, la cui corrispondenza permette anche «di ricostruire i retroscena della pubblicazione dell'*Appendice* all'*Epistolario* leopardiano, uscito presso Barbèra nel 1878» (pp. 36-7). Purtroppo però Teja-Leopardi cambiò idea e non accordò le integrazioni, «pur avendo concesso a Viani, almeno una volta, la visione degli originali in sua mano, e anche di trarre copia delle due lettere inerenti alla progettata fuga di Giacomo da Recanati nel 1819» (p. 40). Così come rivela la *Nota ai testi* (pp. 47-48), le «prime due sezioni ospi-

tano rispettivamente il carteggio Paolina-Viani (45 testi) e Pierfrancesco-Viani (4 testi), mentre la terza le sole missive di Carlo a Viani (52 testi)» (p. 47). Gli autografi dei membri di casa Leopardi sono conservati presso l'Archivio di Stato di Reggio Emilia (ASRE, Carte Viani, Carteggio, serie I, busta 3), alcuni dei quali già editi, quelli di Viani nell'archivio di casa Leopardi, irrimediabilmente invece le lettere indirizzate a Carlo Leopardi. Segue il *Carteggio Paolina Leopardi-Prospero Viani* (pp. 49-142); *Carteggio Pierfrancesco Leopardi-Prospero Viani* (pp. 143-150); *Lettere di Carlo Leopardi a Prospero Viani* (pp. 151-210). I *Regesti* (pp. 211-223) riportano le descrizioni fisiche principali dei testimoni, indicando il luogo di conservazione, la tipologia del manoscritto, la consistenza materiale e la trascrizione di invio o eventuale segnalazione dei timbri. Il volume ricostruisce, dunque, la storia e l'ambiente non solo di una parte dell'epistolario, ma anche del saggio *Sopra gli errori popolari degli antichi* e rileva la lunga ricerca del Viani, con il risultato – come sottolineava VANNI LEOPARDI DI SAN LEOPARDO nella *Postfazione* (p. 225) – di dischiudere «nuovi orizzonti di studio sul periodo che va dal primo *post-mortem* di Leopardi sino alle porte del primo centenario leopardiano, che vedrà protagonisti un po' tutta l'intellettualità del Paese, sollecitati e sostenuti dalla famiglia Leopardi, in particolare da Giacomo Leopardi «nipote»» (p. 225). Conclude il libro la *Bibliografia* (pp. 227-232) e l'*Indice dei nomi* (pp. 233-236). [Giuseppa Manitta]

FRANCO D'INTINO, *Il funambolo sul precipizio. Leopardi verso Montaigne*, «Critica del testo», 2017, XX, 1, pp. 180-217.

Con il consueto acume critico D'I. torna ad occuparsi del complesso sistema di ascendenze di Montaigne in Leopardi (cfr. anche *Leopardi sulle tracce di Montaigne*, «Quaderns d'Italia», 2017, 22, pp. 98-109), soffermandosi su un aspetto particolare della questione: l'articolo prende avvio, infatti, dall'unica citazione del filosofo francese presente, in esplicito, nello *Zibaldone*, un passo dagli *Essais* che il poeta recanatese annota il 23 ottobre 1828, proprio nell'anno in cui progettava la

composizione di saggi «alla Montaigne», poi mai portati a termine. Il passo è tratto dal capitolo 12 del secondo libro degli *Essais*, un capitolo di particolare spessore speculativo, concepito come difesa di un volume del teologo quattrocentesco Raimond Sebond, manifesto di antiantropocentrismo radicale e vero condensato di questioni filosofiche e teologiche che erano al centro degli interessi di Leopardi. La citazione ospita l'immagine di un filosofo che cammina tra le due torri di Notre-Dame e non ha il coraggio di procedere, dibattuto tra la ragione ed i sensi: sebbene la ragione gli dica che non cadrà (la trave ha uno spessore sufficiente), i sensi lo ingannano ed egli percepisce un vuoto sotto di sé. Se la situazione è tipicamente sublime (lo spettatore, al sicuro, immagina di cadere ed inabissarsi, quindi se ne spaventa), Montaigne ne trae conclusioni improntate ad un radicale scetticismo: dal momento che la realtà è un perpetuo ed illimitato fluire, l'uomo che ha la presunzione di conoscere non può che naufragare di fronte ad un infinito privo di appigli. La citazione è seguita da un'altra desunta dalle *Pensées* di Pascal, che riprende la situazione descritta da un'angolatura diversa.

Notata, dunque, l'affinità tra i passi di Montaigne e alcuni luoghi zibaldoniani, attraverso una rete di riferimenti il critico ipotizza come possibile *terminus ante quem* per un'eventuale lettura (sempre che non vi sia stata una fonte intermedia) il 27 dicembre 1821, data di un pensiero dello *Zibaldone* in cui già compariva un'immagine analoga. L'interesse profondo del brano risiede nella personale interpretazione che Leopardi fornisce del *topos* del filosofo sul precipizio, insistendo sul concetto di equilibrio, del tutto assente in Montaigne e Pascal.

Nel passo del 1828 il poeta aggiunge alle citazioni una frase di suo pugno in cui utilizza il termine «funambolo», non solo *hapax* nella sua produzione ma vocabolo assai raro nel *corpus* letterario italiano fino a metà Ottocento. La figura del funambolo, che richiama l'idea di un equilibrio di forze, trova forse le radici nelle letture scientifiche (per esempio Galileo) dell'autore, che invece, sul versante psicologico dell'immaginazione, poteva sentir risuonare un frammento di Quintiliano, a cui il paragone di «chi cammina sulle corde» serve per illustrare il percorso dell'oratore. In realtà, senza dover ricorrere all'autore latino,

Leopardi poteva desumere il paragone dell'oratore come funambolo nelle opere di Francesco Algarotti che, presenti nella sua biblioteca nell'edizione cremonese del 1778-1784, erano una delle letture più amate ed assidue.

L'immagine dell'uomo equilibrista, al di là delle «scorribande nei pascoli letterari dell'antichità» (p. 199) di cui Leopardi si diletta, ha un'origine archetipica su cui si proiettano delle tensioni autobiografiche, come confermerebbe un passo di una lettera al padre Monaldo del 1827. Quello del funambolo è, infatti, anche il destino dell'artista o dell'asceta, che amplifica la tendenza tipica dell'animale-uomo a proiettarsi in un'altra dimensione grazie alla funzione immaginativa. Se ciò che rischia di far cadere l'intellettuale-equilibrista è il «fingersi» ciò che è inesistente (ecco il cuore filosofico dell'*Infinito*), egli si potrà salvare solo ritornando ad una ragione intesa non come speculazione bensì come memoria di ciò che si è imparato a fare o «abito». Leopardi in più luoghi si era arrovellato sul meccanismo per cui la forza della mente, divenendo eccessiva, distrugge se stessa ed in Montaigne egli poteva rinvenire proprio questa opposizione tra ragione speculativa e ragione naturale nonché la via di salvezza indicata all'uomo in direzione di un «contro-illuminismo illuminato [...] un risalire indietro per i cammini del pensiero come frutto più maturo del pensiero, accettando la propria debolezza» (p. 209). Se questa riflessione costituì sicuramente uno dei motivi dell'attrazione esercitata dagli *Essais* su Leopardi, ecco che lo *Zibaldone* e così anche le altre opere del Recanatese possono essere interpretate come scrittura terapeutica, contrappeso all'educazione e all'istruzione.

In questo densissimo saggio lo studioso si sofferma anche sui motivi di dissonanza del poeta rispetto al filosofo francese: se per Montaigne la vita è un esercizio funambolico continuo in cui sono insite la perdita dell'equilibrio ed il successivo recupero, in Leopardi lo sbilanciamento assume una dimensione tragica e la compensazione, pur necessaria, si fa difficile e dolorosa, talvolta impossibile. [Sara Lorenzetti]

MARCO DONDERO, *Gli ultimi giorni del Leopardi personaggio sulla scena*, «Studium Ricerca», 2019, CXV, 4, pp. 154-169.

Moltissimi scritti contemporanei hanno cercato di costruire storie fittizie attorno a Giacomo Leopardi, figura particolarmente adatta, forse per motivi psicologici e culturali, a una riproposizione creativa: da Umberto Saba a Primo Levi, da Michele Mari ad Alessandro Zaccuri. Il «“motivo” letterario del “Leopardi personaggio”» (p. 154), vero e proprio *fil rouge* di interessanti spunti sul tema borghese del “falso” storico, impegna uno studio più ampio e assai intrigante dell'A. (l'analisi di ben diciassette opere della letteratura del Novecento e del Duemila, quattro romanzi, sei racconti, cinque *pièces* teatrali e due storie per bambini), il quale in questo contributo si concentra in ispecie su *Partitura* (1988) di Enzo Moscato e *Giacomo, il prepotente* (1989) di Giuseppe Manfridi, testi che riguardano la descrizione della «fine della vita del poeta: una tematica che si presta indubbiamente alla messa in scena, tanto da essere stata affrontata già nel corso dell'Ottocento, anche fuori d'Italia» (p. 155).

Dopo aver riassunto altre significative *misses en scène* relative all'oggetto d'indagine (con un focus sul “riso” leopardiano, curiosamente ricorrente nelle varie opere), l'A. si accinge a vagliare in prima istanza il testo di Moscato, composto di tre sezioni, *Meduse*, *Rondò* e *Schiume*, delle quali la prima (pp. 5-25) è legata a Leopardi e agli ultimi giorni della sua esistenza. Nell'arco del monologo in versi sciorinato dal recanatese è possibile notare i molteplici «riferimenti alla lirica leopardiana» (p. 162), con *excerpta* dagli idilli, da *Aspasia* e dall'*Ultimo canto di Saffo*; notevole è anche la descrizione di Napoli, considerata città infera, «metropoli “ammalata” e soffocante», la cui «immodificabilità» è sottolineata dalla «presenza di diversi anacronismi, utili a segnalare l'identità tra la nostra contemporaneità e il tempo del personaggio Leopardi» (p. 160). Insomma, un Giacomo napoletano che parla in dialetto, occupato a rimembrare le tre donne amate nella sua vita (Gertrude Cassi Lazzari, Teresa Fattorini e Fanny Targioni Tozzetti) durante la visita a un postribolo sotto lo sguardo attento e ironico di «Rainer».

Il secondo testo preso in considerazione, *Giacomo, il prepotente* di Manfredi, in prosa, «mette in scena tre momenti degli ultimi mesi di vita di Leopardi [...], ambientati in luoghi e tempi diversi (si tratta però sempre di camere da letto)» (pp. 163-164). Il primo atto ha come perno la corporeità malata del poeta – con parecchi «rimandi a quattro dei cinque sensi: il gusto, l'olfatto, la vista e il tatto» (p. 166) – e il ricordo doloroso del legame bolognese, attestato sotto il profilo documentario, con Teresa Carniani Malvezzi. Nel secondo atto «l'ambientazione si sposta [...] a Recanati (dove la domestica Lucella è stata inviata a recuperare libri e carte), nella stanza di Giacomo presso il palazzo Leopardi, e la protagonista incontrastata è Paolina Leopardi: il suo personaggio (il più interessante, dopo quello del poeta) presenta “qualche deviante segno di follia” [...], ed è straziato dalla nostalgia per il fratello» (p. 168). Paolina declama i versi dedicati a sé medesima: gli unici esplicitamente citati nell'opera che, invece, assomma un certo numero di echi «rarefatti e talvolta criptici» (p. 169). Nel terzo atto campeggia la figura di Antonio Ranieri mentre «al personaggio Leopardi, ormai in fin di vita, sono riservate solo poche battute» (*ibidem*). In esse l'A. scorge alcuni «rimandi a due componimenti “puerili”, *Contro la Minestra* e *L'Uccello*, e al Canto *Il passero solitario*» (*ibidem*). Qui risiede la sostanziale differenza tra i due testi teatrali, ben rilevata dall'A.: l'uno scopertamente riecheggiante, l'altro più velato, implicito. [Alberto Fraccacreta]

AMEDEO BARTOLINI, *Riscoprire Giuseppe Giusti. Religiosità e modernità*, Presentazione di COSIMO CECCUTI, Firenze, «Centro di Studi sulla Civiltà Toscana fra '800 e '900. Fondazione Spadolini Nuova Antologia», Edizioni Polistampa, 2019, pp. 459.

Il volume di B., studioso da tempo del poeta satirico e presidente degli “Amici di Casa Giusti” (attiva associazione che opera con iniziative culturali presso il Museo Nazionale di Casa Giusti a Monsummano Terme), riporta all'attenzione del pubblico l'opera e il pensiero di uno dei più straordinari protagonisti culturali dell'Ottocento italiano. Il volu-

me, infatti, esce circa dieci anni dopo gli importanti lavori e pubblicazioni del Comitato nazionale per le celebrazioni del bicentenario della nascita di Giuseppe Giusti (1809-2009), presieduto da Enrico Ghidetti, che aveva organizzato mostre, convegni e giornate di studio a Monsummano, Firenze, Prato e Pistoia e ne aveva pubblicato gli Atti (*Giuseppe Giusti*, Firenze, RM Print Editore) nel 2012.

Di fatto, B. riparte dai pregevoli lavori del Comitato e prosegue nella linea indicata da quella fiorente stagione di studi. Ecco l'*Indice* del volume, da poco edito e accolto nella prestigiosa collana della Fondazione Nuova Antologia: *Presentazione* di COSIMO CECCUTI, pp. 7-10; 1. *Introduzione (quasi una conclusione)*, pp. 11-28; 2. *Prima parte: Il poeta Giusti inserito da credente nella modernità del suo tempo, caratterizzato dal doppio volto della Restaurazione*, pp. 29-152; 3. *Seconda parte: Itinerario storico della biografia del Giusti, dei suoi testi e della sua religiosità e modernità*, pp. 153-428; *Appendice: I rapporti del Giusti con la diocesi di Pescia e con gli ambienti ecclesiastici della Valdinievole*, pp. 429-436; *Conclusioni (provvisorie)*, pp. 437-440; *Indice dei nomi*, pp. 441-452.

Dopo la *Presentazione* di Ceccuti, che ripercorre la storia dei rapporti fra Giusti e il suo tipografo-editore Felice Le Monnier, B. presenta una prima parte, di taglio essenzialmente storico (*Giusti e progresso, scienza e tecnica...*, *Giusti e i problemi della Toscana granducale...*, *Giusti e il sentimento nazionale...*, *Giusti e il suo particolare Romanticismo...*, *Giusti e la lingua...*, *Giusti e l'interesse giuridico-costituzionale...*), nella quale contestualizza la figura del poeta satirico. L'A. dedica poi molte pagine alla *Religiosità del Giusti*, “scrittore arciprofano” tra secolarità e secolarismo: “Io ho creduto sempre”, affrontando così un problema di non facile soluzione.

Se si può essere più o meno d'accordo sull'ipotesi di B. («Se dunque il Giusti, religioso per “intima convinzione”, è conseguentemente convinto che chi voglia scrivere versi di contenuto sinceramente religioso, deve credere in Dio», p. 91), è anche vero che le riflessioni dello studioso sulla presunta religiosità del poeta possono stimolare un riesame della questione, alla luce anche, li vogliamo ricordare – come li ricorda lo stesso B. a p. 16 –, dei diversi pareri sull'argomento: da Luigi Baldacci, che nel suo scritto *Destino del Giu-*

sti (negli atti del convegno *Giuseppe Giusti. Il tempo e i luoghi*, Firenze, Olschki, 1995) riteneva che la dimensione religiosa fosse «sempre rimasta estranea alla natura» dell'uomo-poeta, a Nunzio Sabbatucci che riconosceva, curando le *Opere* di Giuseppe Giusti (a p. 38, dell'edizione Torino, UTET, 1976), che «anche se i suoi Scherzi, non soltanto quelli giovanili, sono pieni di allusioni anticlericali, il Giusti non fu mai uno scrittore antireligioso; ed ebbe fra i suoi amici più cari molti preti; magari liberaleggianti e letterati, ma preti».

Certo si fa un po' fatica, a mio parere, ad accogliere le tesi di B. – basta scorrere anche solo gli scherzi dati alle stampe dallo stesso Giusti e riproposti in edizione da Enrico Ghidetti e da chi scrive (Giuseppe Giusti, *Poesie*, Firenze, RM Print Editore, 2010). In particolare, nell'introdurre *Il Papato di Prete Pero*, Ghidetti scrive: «“Ho buttato sulla carta anche il *Papato di prete Pero*, e questo sì che ha bisogno del vostro *imprimatur*, sebbene sia certo che il mio papa è cristianissimo” [a Gino Capponi, 4 maggio 1845]. Così Giusti – ghibellino di stampo niccoliniano che sulle orme di Machiavelli considerava la Chiesa di Roma origine di tutti i mali d'Italia – porta il suo contributo alla discussione suscitata dal *Primato morale e civile degli italiani* di Gioberti (1843) e da *Delle speranze d'Italia* di Cesare Balbo (1844), spostando la discussione sul terreno dell'utopia in chiave parodica. La questione della missione del papato nel processo graduale di redenzione dell'Italia, rivendicato dalla cultura neoguelfa, è quindi alla base della ironica richiesta della licenza all'amico Capponi».

Analogamente, si può rileggere il feroce scritto *A quelli che verseggiano la religione*, ristampato a cura di chi scrive proprio sulle pagine della «Rassegna della letteratura italiana» (2009, 2, pp. 464-476), che sembrerebbe non lasciare dubbi. In esso Giusti denuncia una specie di mercimonio della religione dovuta anche alla “moda” del tempo («gli atei fanno il salmista, e pochi oramai son quelli che sappiano che cosa è amore, e che di cuore dicano un *Pater noster*») e consiglia ai poeti di abbandonare i temi inerenti la religione o le polemiche che la riguardano per trattare argomenti «più usuali» come «gli affetti di famiglia, di fratellanza, di patria». È la polemica contro gli “innografi” di derivazione manzoniana, uno dei temi che ritornerà più fre-

quentemente nelle opere e nelle lettere di Giusti. Già nello *Stivale* il poeta aveva dichiarato apertamente la sua avversione per i segugi della scuola romantico-cattolica d'ispirazione manzoniana (eccettuato naturalmente Manzoni), che si erano dati alla poesia religiosa per opportunismo e moda letteraria: «e l'ho con certi grulli di poeti, che in oggi si son dati al bacchettono» (*Lo stivale*, vv. 129-130). Sono gli *atei-salmisti* ricordati al v. 110 del componimento *A Girolamo Tommasi. Origine degli scherzi*; sono i «nostri letterati frateschi, autori d'inni sacri ed altre buggerate fatte per la libidine d'andar dietro al Manzoni che meritava di non avere a imitatori gli atei che fanno il salmista e il predicatore», descritti nella lettera a Girolamo Tommasi del giugno del 1839. Ma così è anche *Momo*, il protagonista dello scherzo *A un amico* dedicato a Pietro Giordani (1840), «che s'è dato al serio e oggi gratta il salterio»; né si può dimenticare il primo verso dell'*Arruffa-popoli*: «Ateo, salmista, apostolo d'inganno».

Tuttavia, l'accurata, minuziosa e attenta documentazione presentata da B. – corroborata anche dalle considerazioni di Marco Sterpos, che nell'ampio e documentato saggio *Istanze di riforme religiose nelle opere di Giuseppe Giusti* (sempre nella «Rassegna della letteratura italiana», 2014, 1, pp. 77-99) sosteneva che «nel poeta toscano l'anticlericalismo, lungi dal significare irreligiosità, è espressione di una coscienza religiosa ferita da una Chiesa che ha vergognosamente tradito [...] gli insegnamenti di Cristo e del Vangelo» – induce a riflettere, come si è detto, su una questione che rimane aperta e che potrà aprire la strada a nuove considerazioni.

La seconda parte del volume presenta un informato itinerario alla biografia del Giusti, una vera e propria “guida” alla riscoperta della vita e dei luoghi del poeta: dagli anni pisano-pesciatini, quando Giusti era alla ricerca di “se stesso”, all'arrivo a Firenze, alla ricerca degli amici, agli scherzi più noti, all'incontro con Manzoni, alle ultime poesie, quando le disillusioni creano una poesia diversa, meno “scherzosa”, ma più riflessiva e matura. Importanti anche le pagine dedicate al Giusti editore di Parini, dove la figura morale del poeta di Bosisio, per il quale l'amore per la libertà non si scompagna mai da quello per la virtù e la moderazione, domina le pagine dello scrittore monsummanese.

La fortuna del Giusti è sempre stata oscillante: dallo straordinario successo di pubblico nel tempo che fu suo – come nessun altro dei poeti del Risorgimento riuscì a coniugare, pur nella apparente occasionalità e frammentarietà dei suoi «scherzi», i temi del riscatto nazionale e della critica della società civile – al declino della sua fortuna letteraria a partire dalla fine dell'Ottocento, al recupero novecentesco di Pietro Pancrazi in chiave di attualità, alle giornate di studio negli anni 1994-1995, alle già ricordate celebrazioni del 2009 (continue di fatto fino al 2011). Ora, il volume di B. servirà a parlare nuovamente, in varie sedi, di Giusti e del suo tempo: è anche questo uno dei meriti del libro. [Elisabetta Benucci]

SECONDO OTTOCENTO

A CURA DI ANTONIO CARRANANTE

MANUELA BRUNETTA, *Tra giornalismo e rivoluzione. Francesco Dall'Ongaro interprete e protagonista del Risorgimento*, Padova, Il Poligrafo, 2018, pp. 402.

B., che una ventina d'anni fa curò un importante catalogo dei documenti conservati nell'Archivio Parise di Ponte di Piave (*Archivio Parise: le carte di una vita*, Treviso, Canova, 1998), esce ora con questa poderosa monografia su Francesco Dall'Ongaro (1808-1873), con una presentazione del Sindaco di Mansuè (LEONIO MILAN) e una premessa dell'Assessore alla Cultura (DIANA PASQUALI) dello stesso Comune, che dette i natali a Dall'Ongaro. In questo libro B. riprende e sistema, approfondendone i motivi, la sua tesi di dottorato d'una decina d'anni fa presso l'università Ca' Foscari di Venezia.

Ecco l'*Indice* del volume che darà un'idea approssimativa, ma chiara, dell'ampiezza del-

la perlustrazione effettuata da B., e dei suoi limiti cronologici: *Introduzione* (pp. 15-19); I. *Genesi di un pensiero militante*: 1) *L'esordio poetico* (pp. 21-64); 2) *L'avvicinamento al giornalismo* (pp. 64-100); II. *Gli anni de «La Favilla» a Trieste (1837-1847)*: 1) *Giornalismo militante e viaggi in patria* (pp. 101-153); 2) *Letteratura popolare e impegno civile* (pp. 153-196); III. *Rivoluzione e testimonianza politica (1848-1859)*: 1) *Il biennio rivoluzionario 1848-1849* (pp. 197-247); 2. *L'esilio*; 2.1 *L'attività editoriale alla Tipografia Elvetica di Capolago* (pp. 247-283); 2.2 *Il lavoro intellettuale e la causa italiana a Bruxelles e a Parigi* (pp. 283-320); *Bibliografia* (pp. 321-390); *Indice dei nomi* (pp. 391-400).

Si tratta di un lavoro basato su una lettura diretta della straripante produzione giornalistica, e della più ampia documentazione esistente sull'attività di organizzatore e divulgatore culturale (anche in campo teatrale), spiegata da Dall'Ongaro nel suo «impegno sul fronte civile e filantropico» (p. 187). Per questo suo fervore Dall'Ongaro si troverà a collaborare con Luigi Carrer e Caterina Percoto; sarà in contatto con altri educatori e filantropi come l'abate Jacopo Bernardi (1813-1897), o con altri intellettuali del calibro di Tommaseo e di Carlo Tenca.

L'attenzione di Dall'Ongaro si rivolgeva a tutti gli aspetti della vita culturale, e seguendo la sua attività, B. ragiona ovviamente di giornalismo (Luigi Carrer, Pacifico Valussi...), ma parla anche di pittura (pp. 116-120) e di pittori (Eugenio Bosa, p. 51; Filippo Giuseppini, pp. 110-112; Giovanni Battista Bassi, pp. 22-23 e 142-143), di teatro e di attori (Gustavo Modena, l'attore famoso che «intende promuovere l'azione rivoluzionaria anche attraverso un'arte educativa, per cui invita Dall'Ongaro a elaborare delle opere drammatiche che pongano “le basi religiose e politiche di cui l'Italia ha bisogno”»: pp. 253-254).

Lo scrittore viene seguito fin dai suoi primi passi, anche sulla base di documenti inediti, che B. ha rintracciato e consultato presso l'archivio del «Crepuscolo», presso l'archivio romano di Dall'Ongaro e presso tanti altri archivi (se ne può vedere l'elenco ad apertura di volume, pp. 13-14).

Anche l'attività e le difficoltà incontrate da Dall'Ongaro come sacerdote, sono spiegate da B. che segue il giovane Dall'Ongaro fin dagli anni del Seminario di Padova, e ne

€ 100,00

SPED. ABB. POST./45%

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