

## Ressenyes

Violeta DÍAZ-CORRALEJO

*Los gestos en la literatura medieval*

Madrid: Editorial Gredos, 2004

Ricostruire, all'interno della civiltà letteraria medievale, i parametri interpretativi di un linguaggio corporale, quello dei gesti e dei movimenti — che rispondono in ogni cultura a precise e determinate esigenze di trasmissione di un messaggio — costituisce il nucleo dello studio di Violeta Díaz-Corralejo. Frammenti di una comunicazione pre-verbale, i gesti sono interpretati dall'autrice come la sede di una trasmissione di significati alternativa a quella linguistica, come valore aggiunto ad essa, che comporta la produzione di un messaggio spesso preciso e interpretabile.

Indispensabile per una più ampia comprensione dei testi letterari e soprattutto medievali, la studiosa sperimenta una metodologia di ricerca che delimita entro un campo di indagine relativo alla medievalistica ma applicabile «a cualquier otra época de la literatura». In particolare, il *corpus* esaminato da Violeta Díaz-Corralejo è costituito dall'*Inferno* di Dante, la cantica più ricca di gestualità all'interno della *Commedia*. L'analisi sistematica del linguaggio corporale infernale è finalizzato ad una sua interpretazione allegorica sulla base epistemologica fornita, da un lato, dalla riflessione sul significato dei gesti tardo-antica e medievale

e dall'altro dai risultati degli studi sui programmi iconografici ed ideologici forniti dalle discipline storico-artistiche e antropologiche. Il repertorio dei significati gestuali convenzionali, così come la sintassi iconografica delle miniature, costituisce per l'autrice una «civilización de los gestos», un repertorio di messaggi audiovisuali interpretabili innanzitutto mediante lo studio dei testi teorici e filosofici che lo codificarono e interpretarono da Platone alla scolastica. Nel XIII secolo, per la medievalista, si pongono le basi teoriche per una nuova interpretazione delle movenze corporee, dovuta allo studio dell'etica aristotelica, che diventa la base morale della scolastica ed al nuovo metodo sperimentato dalla scienza medica sulla scorta della fisica aristotelica.

Manifestazione agostiniana degli stati d'animo, i gesti visualizzano la dialettica corpo-anima, nell'individuo e quella più generica tra interno-esterno nella società. Il controllo del gesto, che per Alcuino equivale ad una forma di controllo sull'anima, è inoltre, nella seconda metà del XI secolo, un segno di distinzione sociale nonché una delle sedi della costruzione del rapporto con l'altro e quindi della relazione sociale tra individui; «el carácter

ritualizado de la sociedad medieval» fa sì che il gesto definisca la persona e la identifichi con un gruppo sociale. Mostrando l'aspetto esterno dei movimenti interni, il gesto è per Ugo di San Vittore un *signum*, *indicium* e *modum*, che manifesta l'armonia interiore, ma è anche, per S. Tommaso, il luogo di una possibile *simulatio*. Díaz-Corrales auspica e promuove un'applicazione dei principi della decodificazione relativi ai programmi iconografici di tipo politico e religioso ai testi letterari, dal momento che l'espressione di un messaggio attraverso l'uso di una determinata parte del corpo riveste una funzione spesso importante nell'elaborazione di un personaggio e nella descrizione della cultura cui partecipa. L'interpretazione gestuale disvela un mondo di simboli e allegorie interpretati dall'autrice nella prospettiva ermeneutica cui i risultati di anni di ricerche dei dantisti dell'*Asociación Complutense de Dantología* hanno da tempo abituato i lettori della rivista *Tenzone*. La studiosa fa parte, infatti, del gruppo che da qualche anno edita la prima rivista di filologia ed esegesi dantesca in Spagna — e del Seminario di studi danteschi — promosso dal prof. Carlos Lopez-Cortezo — la cui più che decennale attività si riflette nella prospettiva metodologica che informa molti dei contributi presenti nella rivista. Gli italianisti dell'*Asociación Complutense de Dantología* hanno, infatti, lavorato per molti anni all'analisi sistematica delle similitudini nella Commedia ed alla loro interpretazione allegorica. Violeta Díaz-Corrales dedica un ampio spazio all'interno del testo. Sia Carlos Lopez-Cortezo, fondatore dell'*Asociación de Dantología* e della rivista, che gli altri dantisti che di essa fanno parte, come Juan Varela e Rosario Scrimieri, hanno dedicato allo studio delle similitudini dantesche importanti monografie che costituiscono oggi un punto di riferimento centrale per il dantismo spagnolo. Se quindi le scelte metodologiche e quelle riguardanti il *cor-*

*pus* analizzato affondano le proprie radici nelle attività esegetiche appena ricordate anche il «marco general de referencia» per interpretare il significato dei gesti nella narrazione della Commedia va individuato nella stessa prospettiva: la Commedia come visione e l'*Inferno* come regolato da una struttura morale e da una propria dinamica del peccato. Aristotele, Riccardo di San Vittore e Tommaso d'Aquino sono le *autoritates* invocate per l'interpretazione allogorica generale dell'opera. Come le similitudini, i gesti costruiscono un canale di comunicazione alternativo e complementare che aggiunge contenuti a quelli già conosciuti ed arricchisce la comprensione del testo di più profondi significati. La dantista analizza, per ovvie ragioni di spazio, solo pochi canti, scelti come significativi delle tre zone dell'*Inferno* che corrispondono alle tre attitudini peccaminose di cui sono vittime gli abitanti dell'oltretomba. Il VI canto sarà, quindi, scelto per illustrare la zona dell'incontinenza, il IX per descrivere il passaggio dalla prima zona a quella della violenza e il gruppo dei canti costituiti dal XXI-XXII-XXIII, in piene *Malebolge*, esemplificano la funzione gestuale nel regno della frode. Sono tutti canti noti o per l'alto contenuto morale che incarnano o per la funzione che esplicano all'interno dello sviluppo diegetico della Commedia. Il VI è il canto politico per eccellenza dell'*Inferno* — come lo sono, notoriamente i sestanti di tutta l'opera — il IX si contraddistingue per la ricchezza della presenza di figure mitologiche di memoria classica e cristiana che evidenziano il forte contenuto simbolico della discesa verso il regno della *matta bestialitate* ed infine il gruppo di canti delle *malebolge*, uno degli episodi della Commedia col più alto numero sia di similitudini che di gesti, dà la possibilità all'autrice di portare avanti un'accurata analisi della *gesticulatio* diabolica. Dopo un'attenta *lectura* dei canti indicati come rappresentativi per la ricogni-

zione allegorico-gestuale, in cui le espressioni corporee sono analizzate all'interno del contesto narrativo di riferimento, si passa ad un'analisi dettagliata dei gesti infernali ora decontestualizzati rispetto alla cornice narrativa, isolati e valutati in sé. L'analisi sistematica da' vita ad un'ampia e dettagliata casistica in cui la fenomenologia delle figure e dei movimenti fisici viene descritta mediante la distinzione tra le parti del corpo che originano un determinato movimento. Testa, volto, occhi, braccia, mani, gambe e piedi sono gli attori principali di un repertorio preverbale analizzato minuziosamente e posto in essere dai protagonisti del viaggio oltremondano: Dante, Virgilio, i condannati, i diavoli, i guardiani e le altre inquietanti presenze del regno dei morti. In totale i gesti dell'Inferno sono 319, la maggior parte di essi riguarda i peccatori. Ne risulta un'evidente relazione tra gestualità e peccato, soprattutto considerando che l'organo che in questo caso è il più presente nella produzione dei

gesti sono le mani, che il peccato, appunto, commisero. Segue Dante, come maggior produttore di gestualità, ma l'organo più sollecitato è, nel caso del protagonista, quello della vista. Nel cammino iniziatico verso la visione finale della verità lo sguardo, allegoria della conoscenza, è il vero protagonista della mimica corporea dantesca, mentre la zona che si distingue per il tasso più alto di espressioni nonverbalì è quella delle *malebolge*, il regno della frode. Lo studio dei gesti, conclude Violeta Díaz-Corrales, può quindi fornire una visione distinta o più completa dei canti infernali mediante la decodificazione di un canale di trasmissione di senso alternativo a quello linguistico e che, interpretato in una prospettiva esegetico-allegorica, può, come lo studio delle similitudini, fornire importanti informazioni per una più completa, o a volte diversa e nuova, *lectura* del testo dantesco.

Chiara Cappuccio

Francesco FURLAN

*Studia albertiana. Lectures et lecteurs de L. B. Alberti*  
Torino-Paris: Nino Aragno Editore - J. Vrin, 2003.

Alcuni anni di lavoro attorno alla figura e alla cultura di Alberti sono raccolti da F. in questo ampio volume, nel segno della definizione di un progetto globale di scelta dalla parte umanistica intesa a un sapere concreto, a una scienza non superflua né superficiale oltreché da subito schierata — e sono le pagine prime dell'opera in argomento — contro i valori esteriori (contro l'alchimia, ad es.) e pure in nome di un ideale di *utilitas* che è tanto dinamico quanto ancorato a fondamenti di certezza epistemologica e *tout court* scientifica. L'intuizione del dialogo come genere-contenitore meglio adatto alla discussione su questi ordini di faccende viene dunque considerata, e giustamen-

te, da F. come luogo qualificante un intero, lucido versante del programma umanistico di Alberti, dove la storia tecnica dello strumento dialogico — un ibrido anche per gli antichi, *Luciano in primis docente* — viene fatta ascendere alle stesse difficoltà discrete denunciate da Platone in merito ai rapporti del genere col criterio fondamentale della mimesi: allo specchio dunque di una riflessione lunga diversi secoli che col principio medesimo di credibilità storica aveva dovuto fare i conti *ab ovo*, solo a pensare, come fa F., a due dialoghi lucianeschi ben presenti ad Alberti quali la *Calumnia* o *Quomodo historia sit conscribenda*. Fu allora l'istinto di verosimiglianza del dialogo d'area cice-

roniana a inscrivere nel genere quei principi di ricerca collettiva della verità, «examen en commun des opinions et des connaissances», che nell'articolato capitolo *Méthodes, formes et contexte*, p. 63 s., si presentano sotto forme plurime, di assoluto controllo entro il progetto ciceroniano di sintesi tra filosofia e vita passato in eredità — una volta lasciate indietro le limitazioni di stampo platonizzante — alla forte tradizione tre-quattrocentesca della dialogistica umanistica. L'A. mostra con estrema e raffinata chiarezza argomentativa i modi grazie ai quali il valore antico della *conversatio* (si recuperano per questo persino i dittaggi di Bartolomeo da S. Concordio di monastica attinenza culturale) è preponderante in Alberti sino ai tempi del *De iciarchia* ma specialmente sui fondamenti di un'esigenza di rinascita «volgare» dello strumento dialogico, scalata entro due insiemi produttivi: da un lato i quattro libri *De familia*, *Sofrona*, i *Profugiorum ab aerumna libri III*, la *Cena familiaris* e appunto i tre libri del *De iciarchia*, dall'altro *Deifira* e i tre libri del *Theogenius*. È dopo aver proceduto a definire le differenti stagioni (e ragioni) compositive dei due nuclei di sviluppo concettuale albertiano in merito al canone volgare del dialogo che F. si volge a studiare attentamente le prerogative, forme e modi di funzionamento, tipologia e connotati strutturali o ricorrenti del genere dialogico proprio dei testi estremi albertiani, che «doivent être étudiés dans une même perspective, [...] parce qu'ils constituent un segment à part et fort spécifique de l'oeuvre d'Alberti: soit qu'ils se réclament explicitement d'une même conception du dialogue comme d'un *raisonner domestico e familiare* régi avant tout par une exigence de *mimésis* et de réalisme; soit qu'ils se caractérisent à l'inverse par une négation délibérée de cette exigence et que, fuyant la réalité, ils se présentent comme des dialogues «rêvés» ou oniriques s'engageant entre des interlocuteurs immatériels, à l'extrême limite

du monde humain, voire précisément dans U-topie — une utopie à plusieurs égards «nocturne»» (p. 96).

In effetti, configurandosi il *De familia* come «une tentative consciente de lecture de la réalité humaine à partir de la famille», l'alternativa utopica e onirica di *Theogenius* o di alcune delle *Intercoenales* fa da sfondo di contrasto esattamente ai principi «realistici» di definizione dello spazio-tempo urbano-familiare che reggono alcuni dei più rilevanti dialoghi volgari (eccezione fatta, ovviamente, per i summenzionati *Deifira* e *Theogenius*), in nome e sotto l'egida di un ideale di concretezza del mondo domestico che nelle pagine dell'A. di espande ad alcuni esiti ben individuati dei *Profugia* e persino del *De iciarchia*; con quell'incremento di verosimiglianza, descrittiva e argomentativa, che Alberti ha scelto di appoggiare sul trovato della presenza costante del personaggio-autore (p. 113 s.). Così la strutturazione autenticamente dialogica dell'opera albertiana viene percorsa in profondo nel capitolo quarto della prima parte (*Dialogue et vérité dans le De familia*), dove la costruzione riflessiva dei personaggi-interlocutori viene piegata dallo scrittore, sul cammino della conoscenza, verso l'obiettivo sommo di un sapere empirico *per prouva* e non *per coniettura*: alla fine «l'ensemble des techniques ou des méthodes du dialogue antique se retrouvent [...] dans le *De familia*, où leur combinaison permet aux conversation d'avancer en prenant toujours en compte une pluralité d'experiences et de points de vue ainsi que des modes de connaissance virtuellement opposés».

La seconda parte del volume riguarda più in specifico i modi della diffusione discontinua, non lineare dell'opera di Alberti, tra le censure d'area fiorentina e la ridotta seppur talvolta ammirata circolazione francese: si eleggeranno gli esempi di *Ecatonfilea* e di *Deifira* quali testi-prova più fortunati in questo contesto in forza della loro partecipazione —

almeno parziale — alla tradizione novel-  
listica, tanto da consentire all'A. di otte-  
nere un profilo tutto sommato coerente  
dei lettori tardi di quei testi (come Mira-  
beau) — ed è il capitolo *Traductions et  
adaptations à la veille de la Révolution*.  
Eatonfilea, Deifira *et leur lecteurs*, p. 173  
s. L'addizione di *Simiae* al gruppo dei testi  
dell'Alberti meno «fortunato», la confer-  
ma del *Naufragus* e la sostanziale cancel-  
lazione dell'*Istorieta* (viziata peraltro dalla  
storia di quel vistoso falso del Bonucci  
che nel ms. Cerchi 16 dell'Archivio di  
Stato di Firenze), sino all'importante resti-  
tuzione di testo + figura del 17° *ex ludis  
rerum mathematicarum* sono alcune delle  
oramai note quanto decisive acquisizioni  
di F. nel corso del suo lungo tirocinio di  
filologo e lettore di testi; laddove con la  
terza parte dell'opera i differenti modi di  
una lettura tematica centrata sui concet-  
ti di *famiglia* e di *donna* sullo sfondo del  
quadro borghese della *ricordanza* porta-  
no sì a rilevare un certo qual distacco  
albertiano dalle radicate concezioni eccle-  
siastiche in argomento, ancora giusta «la  
lutte entre un principe d'individualisme,  
qui est également culte personnel d'une  
*ratio* morale, et un besoin de reconnais-  
sance sociale, d'utilité, d'élan vers les  
autres, d'une action plus concrète», ma  
anche consentono di leggere la susse-  
guente, albertianamente misogina con-  
danna della figura della donna nella chiave  
dello schema del disordine umano-irra-

zionale da sempre combattuto dall'uma-  
nista. Lo stesso recupero interpretativo  
della *Dissuasio Valerii*, operato da F. nel  
capitolo *De Gauthier Map à Leon Battis-  
ta Alberti. Sur la misogynie comme reme-  
dium amoris et cura sui*, riesce a sigillare  
a dovere un poderoso insieme di ricerche  
come questo, integrandone liminarmente  
il significato con le parole che riassu-  
mono la coerenza e del libro e delle sue  
singole sezioni nei confronti della «sta-  
gione del dialogo» consegnataci da uno  
dei giacimenti più vasti della cultura alber-  
tiana: «La transposition en *vulgare* ou le  
remaniement de la *Dissuasio Valerii* qu'en-  
tend constituer et constitue de fait la  
*Risposta* albertienne se développe donc  
selon deux directions principales qui peu-  
vent être définies comme une laïcisation  
radicale du texte d'une part et, de l'autre,  
comme une réécriture qui semble mar-  
quée en profondeur par l'émergence de  
valeurs et d'idéaux humanistes — pour  
ne pas dire albertiens — tels que l'auto-  
nomie de la culture, le besoin de la recher-  
che historique ou érudite, la nécessité des  
arts, de l'investigation philosophique». Giacimento che F. ha avuto il merito di  
studiare nel tempo così nel suo comples-  
so come nelle singolari esecuzioni stori-  
che, con una lucidità di sguardo  
costantemente nutrita dalla *ratio philolo-  
gica* che si può dire in tutto ammirevole.

Marcello Ciccuto

Giacomo LEOPARDI

*Cants*,

traducció i notes de Narcís Comadira, edició bilingüe,  
Barcelona: Edicions 62-Empúries, 2004.

Siamo particolarmente contenti di pre-  
sentare ai nostri lettori questa straordina-  
ria versione dei *Canti* di Leopardi a cura  
del poeta catalano Narcís Comadira. L'o-  
pera maggiore del poeta recanatese è final-  
mente approdata al catalano grazie alla

versione di uno dei più valenti tradutto-  
ri e poeti contemporanei. Sembra sia arri-  
vata l'ora che una delle voci più intense  
della poesia universale di tutti i tempi, ma  
anche una delle più incomprese dalla cri-  
tica in generale, giunga comprensibile ai

lettori, se non altro a quelli dell'ambito catalano, e sia da essi accettato nella sua radicalità. Ricordiamo in questo senso che la storia del leopardismo, certamente nella Penisola iberica, ma in genere anche nel resto del mondo, si riassume nella celebrazione delle sue forme poetiche e nel simultaneo rifiuto del suo pessimismo nichilista, accettabile soltanto nella considerazione delle contingenze fisiche e familiari che hanno fatalmente tribolato la sua esistenza. È evidente che ci sono state molte eccezioni, Pirandello in testa, rispetto a questo atteggiamento, ma l'approccio a questo artefice del pensiero-poetante moderno è stato condizionato a lungo dal «ma» indicante la non accettazione sia delle sue forme troppo «complesse» sia e soprattutto della sua filosofia del nulla.

In tale senso in ambito ispanico sono usciti studi e traduzioni che hanno finalmente reso giustizia alla «diversità» del poeta di Recanati e alla sua forza poetico-filosofica. I capitoli dedicati al titanico leopardiano all'interno dell'*Heroe y el Único* di Rafael Argullol, l'antologia dello *Zibaldone* in spagnolo (1990) con un prologo di questo stesso autore, la versione catalana delle *Operette morali* a cura di R. Arqués e, soprattutto, la traduzione completa dei *Canti* (1998) a cura di María de las Nieves Muñiz corredata da un imponente commento, sono indicativi di questo cambiamento di ottica, anche se c'è ancora qualche poeta spagnolo, responsabile di una non troppo autorevole versione completa dei *Canti* — nel complesso troppo edulcorata — (mi riferisco a quella di Antonio Colinas, soprattutto alla prima edizione 1980, poi rivista nel 1998), che parte ancora dall'idea che Leopardi è un poeta e un pensatore eccessivo, un mistico ateo, un Fray Luis de León senza fede cristiana.

La traduzione catalana di Comadira dei *Canti* di Leopardi rappresenta l'ultima tappa di un lungo cammino intrappeso un secolo e mezzo fa da molti autori catalani per avvicinare i testi leopardiani

alla lingua catalana, il quale, pur annoverando varie traduzioni di Carner, Garcés ed altri, registra soltanto una sola traduzione completa dei *Canti*, quella di Alfons Maseras (Barcellona, 1938). Maseras, attento italianista e entusiasta leopardista, ci ha dato, comunque, una versione in cui il tentato rispetto della metrica e della forma non va di pari passo con quello per lo stile e per il pensiero leopardiano — cosa già dimostrata altrove. Curiosamente significativo risulta il prologo in cui egli rivendica un improponibile Leopardi, lottatore per le patrie libertà (affine in qualche modo alle prime interpretazioni del «progressismo politico» leopardiano da parte di Luporini nel suo *Leopardi progressivo*), comprensibile soltanto se ricordiamo che gli anni in cui scrive sono quelli della guerra civile spagnola.

Di ben altro spessore è la versione di Comadira, frutto di parecchi anni di riflessione e di una frequentazione assidua dell'intera opera leopardiana, come testimoniano le diverse traduzioni parziali che arricchiscono l'antologia *Poesia italiana* del 1985, le conferenze e gli articoli che il poeta catalano ha dedicato all'autore italiano, nonché il suo racconto di un viaggio a Recanati, che oggi, insieme a altri studi sul recanatese, possiamo trovare riuniti in *L'anima dels poetes* (Barcellona, 2002, p.132-146).

Questa versione definitiva dei *Canti*, con il testo italiano a fronte, è corredata da un prologo e dalle note del traduttore in cui si affrontano alcuni problemi di traduzione e, innanzitutto, il rapporto intertestuale esistente tra i componimenti e tra gli i *Canti*, lo *Zibaldone* e le *Operette morali*. Nel prologo si insiste particolarmente sul rapporto del poeta marchigiano con la sua famiglia e con il paese che gli ha dato i natali, e viene riportato un brano della lettera che Leopardi scrisse a suo padre nel 1819, palese testimonianza del conflitto esistente tra i due, nel quale forse lo stesso Comadira avrà rivissuto quello da lui stes-

so descritto nei componimenti di *Terra natal* (1978) e di *Àlbum de família* (1980) («I Girona mesquina: Sanctus, Sanctus», de *La visita del jerarca* i «I tu, papà, gran cabronàs, ¿què hi feies / a dalts de la tribuna, si no eres feixista», de *4 de febrer de 1945*). Inoltre Comadira sottolinea la differenza stilistica e tonale fra le «canzoni» e gli «idilli» leopardiani come due varianti dalla cui sintesi uscirà il «pensiero poetante»: «el pensament que es va configurant mentre el discurs líric es teixeix». In queste pagine iniziali Comadira, oltre a informarci che la sua fatica di traduzione di Leopardi era iniziata nel 1985, si sofferma in special modo a spiegare che il suo sistema traduttorio è rimasto sostanzialmente invariato nel tempo, benché la sua esperienza e la sua frequentazione del recanatese andassero appianando strade impervie e superando ostacoli prima insormontabili. Se da tempo il poeta catalano aveva trovato nell'adesione alla forma e allo stile dell'originale il meccanismo essenziale del suo modo di tradurre, oggi ha individuato nel recente libro di Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003) la teorizzazione di questa procedura, secondo la quale ogni traduttore deve tentare una duplice e simultanea operazione: dire «quasi la stessa cosa» e dirla «quasi allo stesso modo».

Le varianti di traduttore che si sono accumulate in questi anni costituiscono la prova di questo intenso infaticabile e costante lavoro con cui il traduttore mirava a rendere la sua versione il più possibile vicina e equivalente all'originale. In questo senso è emblematico lo studio delle varianti della traduzione dell'*Infinito* e in special modo del primo verso, quello più relaborato: dal calco iniziale «em fou car» si è passati al colloquiale «he estimat», mentre l'«eixorc turò» con cui il traduttore aveva esordito (forse sotto la suggestione della recente versione catalana di *The Waste Land*, «la terra eixorca») è diventato «turó desert» nell'ultima versione. I ripensamenti riguardano anche «l'esguard em priva» del

verso 3 che appare sia nella versione iniziale sia in quella definitiva, dopo essere stato reso per un lungo periodo intermedio come «exclou la mirada». Ragioni metriche devono aver spinto invece il traduttore a snellire il fitlo sistema dei deitici della poesia in questione, riducendo in particolare i pronomi dimostrativi *quella, quello* ai pronomi personali «ella» e «el» rispettivamente; sistema che ha un ruolo fondamentale in questo componimento giacché da essi dipende l'annullamento della distinzione tra soggetto/oggetto, finito/infinito, spazio/tempo.

L'altissima prova di armonia musicale, linguistica e di significato rappresentata dalla traduzione comadiriana dei *Canti* è anche e soprattutto un gioco di equilibrio e di compensazione della ricchissima lingua artistica del recanatese, nella quale primeggia l'iperbato. Questo elemento, che non sempre è stato osservato dai traduttori, relegato spesso a caratteristica propria di un periodo ormai tramontato della poesia oppure a complicazione innecessaria, è preso seriamente in considerazione dal nostro traduttore, e sempre con fine eleganza, ora abolendolo dove la lingua o la cultura d'arrivo sembrano meno disposte ad accettarlo (cioè nel caso dell'aggettivo davanti al nome), ora mantenendolo dove questa figura è parte essenziale del discorso poetico, come è il caso, riuscitissimo della, versione di *A se stesso* (A si mateix), in cui è mantenuta tutta la complessità sintattica dei frastagliati versi della lirica leopardiana, così intensamente e serenamente disperata. Ma questo è soltanto uno dei tanti momenti di piena felicità poetica che Comadira ha saputo realizzare.

Non per nulla la poesia leopardiana è stato in tutti questi anni per Comadira un punto di riferimento *formale* oltre che ideologico così costante da lasciare tracce indelebili nella sua poesia, basti citare la *Oda a Pep Guardiola* nella quale non si può non sentire riecheggiare quella leopardiana *A un vincitore nel pallone*. Ma lo

stesso poeta in un recente convegno dedicato a Leopardi ha precisato le ragioni per le quali si è sentito da sempre legato al «cigno di Recanati»: a) il suo sguardo limpido, scevro da fingimenti; b) il rifiuto di una realtà fondata sull'elogio, che nasconde la codardia; c) il rapporto tra destino recanatese e destino catalano: due carce-

ri da cui entrambi i poeti tentato invano di liberarsi; d) la vita umana votata al nulla; e) la «felicità leopardiana del *compasar poesies*», malgrado tanta negatività. Leopardi: ancora una vera fonte d'ispirazione per la poesia moderna.

Rosend Arqués

Italo SVEVO

*La conciencia de Zeno,*

Introducción de Elisa Martínez Garrido,

Traducción y notas de Mercedes Rodríguez Fierro, Madrid: Gredos, 2002

Come ha osservato Debenedetti, nel suo capitale *Il romanzo del Novecento* sia Zeno che Svevo, piú che raggiungere il successo, ne sono raggiunti; tardi, fuori tempo e a sorpresa. Ora da questo successo, tardo, senile, autunnale, *La coscienza di Zeno* ha raggiunto lo stabile e pressoché unanime statuto di capolavoro della modernità, come non mancava di osservare nel suo originale e al solito di intelligente e provocatoria iconoclastia, Beradinelli nell'ultimo dei volumi einaudiani dedicati al romanzo; l'eredità su Pontiggia, narratore psicologistico e aforisitico di stratificati grovigli psichici, e il Maggiani de *Il coraggio del Pettrosso*, per chiamare in causa due rilevanti autori del tardo secondo Novecento stanno lì a dimostrarlo. Lo dimostra pure la pervicace e sottile fascinazione che l'umorismo subdolo del narrato di Zeno esercita su Robbe-Grillet, Philip Roth e Saul Bellow. In Spagna costituiscono dei capitoli importanti il saggio di Anna Dolfi nell'edizione di Cátedra del 1998, quello di Muñoz nel volume miscelaneo curato dalla stessa Dolfi e l'intervento di Albertocchi nel numero precedente di questa rivista. L'edizione che qui si recensisce curata e tradotta rispettivamente da Elisa Martínez Garrido e Mercedes Rodríguez Fierro, mette a disposizione del lettore una nuova edizione di questo fondante ed insidioso classico della nostra modernità. Seguendo nell'ordine del nostro

discorso l'esposizione dei punti affrontati dalla solida introduzione, pur nella non completa originalità delle argomentazioni (di fatto si alimenta dei notevoli studi di Anna Dolfi e Mario Lavagetto), ci si può soffermare sulla buona contestualizzazione dell'esperienza narrativa di Svevo: alla triestinità l'autrice dell'introduzione riconduce alcune caratteristiche salienti della fisionomia intellettuale dell'autore, l'ironia, lo scetticismo conoscitivo, la duplicità contraddittoria. Brevi paragrafi dedicati alla biografia dell'autore rilevano come la letteratura occupi un luogo antagonistico rispetto alla legge del padre, ovvero sia lo spazio, che in chiave psiconalitica, viene definito della rappresentazione del desiderio, dell'immaginario. Particolare interesse ha la lettura del personaggio sveviano attraverso il confronto con il Nitti e il Brentani dei romanzi anteriori, confronto da cui si deduce una crescita nel senso dell'autocoscienza e dell'ironia. Da qui prende abbrivio la parte piú cospicua dell'introduzione, i cui punti cardinali riassumo a seguire. Nella struttura psicologica della rivalità viene individuato il centro propulsore di tutto lo sviluppo narrativo del testo. Ne consegue il fatto che l'opzione per l'oratio obliqua dello stile indiretto libero e la rinuncia al monologo interiore venga interpretata come risultato testuale, parafraso, che promana dalla preponderanza della coscienza morale e dal



prevaricare del bisogno di giustificazione e autoassoluzione sulla confessione innocente del desiderio, che porterebbe il personaggio sveviano al riconoscimento della sua colpa. Non romanzo psicanalitico ma romanzo antipsicanalitico, antiterapeutico, che quasi inopinatamente, e malgrado l'antierotico e non stellare rimuginare e ruminare sorridente dell'io narrante, *La Coscienza* richiama, da lontano, da sponde ideologicamente avverse, alle ire di molta

cultura contemporanea contro gli specchi distorti della psicologia che trasformano la vita in un inferno di successive coazioni a ripetere, in una prigionia dell'io tirannico. «In realtà la vita non si può considerare una malattia perché duole», dice Zeno. Si vive doloranti, ci si ammala di vita, ma anche, come diceva il pure triestino Saba, «nulla riposa della vita come la vita».

Piero Dal Bon

*Elsa Morante: la voce di una scrittrice e di un' intellettuale rivolta al secolo XXI*

Edizione di Elisa Martínez Garrido

Madrid: Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid, 2003

Il Progetto di ricerca Europeo *WWW.Womens Writer's Word. Donne Scrittrici e Intellettuali Europee del Novecento* ha costituito la fortunata occasione colta dal Dipartimento di Italianistica e dalla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Complutense di Madrid per dedicare una monografia a colei che, genericamente, viene considerata la maggiore scrittrice del Novecento Italiano. Sebbene simile giudizio di valore, ripreso più volte anche nei saggi che compongono questo volume, sia debitore di un fare critica senz'altro datato, nel caso specifico di Elsa Morante, pur nel suo riduzionismo, rende tuttavia in qualche modo giustizia ad un'opera di un' insolita complessità discorsiva. Il volume, curato da Elisa Martínez Garrido, raccoglie una serie di saggi di studiosi di varie università europee che affrontano il complesso universo poetico della scrittrice sondandone il fittissimo intreccio discorsivo dove discorso autorferenziale, etico, morale, filosofico, religioso e metafinzionale si sovrappongono a comporre un tessuto semanticamente stratificato. L'insieme dei contributi si propone dunque come un importante momento di riflessione su una straordinaria esperienza di scrittura che, tuttavia,

al giorno d'oggi, non vanta un *corpus* critico sufficientemente esteso. Pur nella sua logica eterogeneità, il volume compone un tutto completo e coerente in cui spicca il criterio, adottato nella selezione dei contributi, di privilegiare l'analisi di una buona varietà di aspetti, anche periferici, dell'opera della Morante (dalle sue pagine di saggistica a quelle diaristiche, dai romanzi alle liriche) attraverso approfondimenti di temi estremamente specifici e, proprio per questo, interessanti, dell'opera morantiana, siano essi di natura letteraria che linguistica.

Vario è pure l'approccio critico adottato dai diversi studiosi che, generalmente, salvo un paio di eccezioni, applicano dei modelli interpretativi criticamente aggiornati impostati sul modello della lettura intra ed intertestuale notevolmente documentata.

Alba Andreini indaga la produzione diaristica giovanile della Morante che, pur dichiarandosi riluttante a procedere all'autorappresentazione implicita al genere e pur negandosi alla sua pubblicazione in vita, consegna una sorta di serbatoio di note e considerazioni sparse di notevole interesse, pubblicate postume col titolo *Diario 1938*. Ciò che ne emerge è un io

per il quale, programmaticamente, non esiste confine alcuno tra vita ed opera. Non si è di fronte dunque ad un' autorappresentazione limitata ad aspetti biografici quanto piuttosto ad una sorta di autoanalisi di un io estremamente pessimista alla ricerca di una propria identità fondamentalmente letteraria.

Marco Bardini si concentra sugli scritti saggistici della Morante evidenziando come già i primi saggi giovanili contengano i temi chiave della sua poetica. *Mille città in una*, per esempio, affronta il tema del viaggio inteso nella sua doppia natura di esperienza esistenziale e di intima scoperta di sé; il *Diario*, definito dal critico «quaderno onirico e mistico brogliaccio autoanalitico», propone il primo tentativo della Morante di confrontarsi con le teorie di Freud ed il pensiero di Schopenhauer e Nietzsche, che sfociano in considerazioni sull'erotismo, il mondo onirico ed il tema della morte ricorrenti nell'opera della scrittrice. Interessanti sono poi le sue riflessioni sull'arte, contenute in sette articoli apparsi sul «Mondo» nel 1955 nei quali denuncia la propria contrarietà all'arte astratta in quanto essa evita il necessario confronto dell'artista con la realtà, con la vita, con la verità, in ultima analisi, unico oggetto dell'esperienza estetica, «cifra della trascendenza».

Daniela Bisagno affronta il senso del sacro che affiora potente nell'intera opera della Morante attraversata da un afflato religioso e dal corrispettivo corollario di *topoi* ed immagini che molto deve alla tradizione neoplatonica e quella ebraico-cristiana secondo la quale, come segnala la studiosa, *tutte le cose sono sublimi, poiché recano l'impronta della Luce originaria*. Bisagno si sofferma sull'analisi di alcuni elementi chiave attorno ai quali si costruisce l'impianto sacrale quali, per esempio, l'insistito ricorrere della figura del giardino, densa di un simbolismo arcaico, che costituisce, allo stesso modo che il tempio, un vero e proprio repertorio, assunto a simbolo di «luogo intellettuale e

intelligibile», spazio in cui il sacro si mostra, in cui il *numen* denuncia la propria presenza anche quando la realtà circostante inviterebbe a negarla. Il sacro nell'opera della Morante è strettamente associato all'innocenza di figure quali il bambino o gli animali, veri e propri veicoli del divino, che attraverso di essi si manifesta.

Concetta D'Angeli indaga l'influenza di Simone Weil sulla narrativa della Morante evidente soprattutto nel romanzo *La Storia*, fitto di problematiche weiliane quali la colpa e l'innocenza, la tragedia dell'olocausto ed il tema dell'ebraismo in genere, di cui il personaggio di Davide Segre è il fulcro attorno al quale essi si strutturano.

Elio Gioanola studia il concetto di storia sviluppato dall'autrice che viene definito in termini di radicale «antistoricismo». *La Storia* con maiuscola è concepita, infatti, in netta opposizione a tutte le teorie storicistiche che tendono razionalmente a vedere in essa la presenza di leggi e costanti che si ripetono con una certa prevedibilità come una pura insensatezza, «scandalo che dura da diecimila anni», potere di matrice patriarcale che ha come unico fine la violenza ed il sopruso. Per la Morante a questa sovrastruttura si contrappone la Realtà, intesa come stato di purezza primigenia, di cui sono emblemi i bambini, le vittime, gli idioti ed i folli con la loro innocenza e profonda umanità.

Elisa Martínez Garrido dedica il proprio contributo all'analisi dell'insistente presenza di animali nell'opera morantiana che svolgono, da un lato, la funzione di elementi attorno ai quali si organizza la diegesi e, dall'altro, quella di vero e proprio veicolo di senso, allegorie funzionali al programma argomentativo dell'autrice. Esempio di ciò, all'interno del vasto bestiario identificato dalla studiosa, è Bella, la cagna che accompagna Useppene *La Storia*, «poetessa e amica» che in qualche modo costituisce il complemen-

to ideale del bambino, entrambi emanazione diretta della divinità e suo strumento di pietà e salvezza.

Nicolò Messina si occupa di indagare «gli ingredienti» del «peculiare impasto linguistico» di *La Storia*, di cui ne rileva la complessità e l'eterogeneità dovuta principalmente alla necessità di rispecchiare le realtà linguistiche dei diversi personaggi, di fatto eterogenee. Messina definisce la struttura linguistica dell'opera come panitaliana, in quanto la Morante, in consonanza con molti autori contemporanei, tenta di ridurre la cronica separazione tra lingua letteraria e lingua quotidiana, operando una sintesi di vari codici espressivi: lingua letteraria, lingua comune media, italiano regionale e popolare, dialetto. Ampio spazio è dedicato alla traduzione spagnola del romanzo, soprattutto nella versione curata da Esther Benítez che affronta le enormi difficoltà presentate dal testo originale optando per una tecnica compensatoria che bilancia le disimmietrie presentate dall'impasto linguistico morantiano che renderebbero impraticabile una traduzione *verbum pro verbo*.

Gian Luca Picconi presenta uno studio minuzioso della scrittura morantiana attraverso tutta la sua produzione romanzesca in cui ravvisa una duplicità di fondo: da un lato, la complessità sintattica antinovecentesca che lo studioso riconduce al concetto già weiliano di *pesanteur e*, dall'altro la *grâce*, vale a dire la particolare ricercatezza nella scelta lessicale. Il «grande stile» della scrittrice, nella nota definizione di Mengaldo, nella sua eterogeneità — pluristilismo secondo Piccioni — si muove tra *compositio* ottocentesca ed elezione lessicale novecentesca, non sfuggendo a volte ad una certa pedanteria lessicale e ad una macchinosità sintat-

tica che sfociano nel manierismo e in una certa pedanteria.

Rosario Scrimieri procede ad una lettura simbolico-archetipica de *Il mondo salvato dai ragazzini* che si centra sul processo di trasformazione dell'io lirico che lo porta, dopo aver annunciato la propria presenza all'inizio dell'opera a procedere alla propria eliminazione programmatica.

Nadia Setti si occupa dei saggi della Morante sulla poesia nei quali la scrittrice espone la sua visione profondamente ontologica della figura del poeta che, coincidendo con quella del romanziere, ne condivide la natura e la missione poiché sorta di «sopravvissuto che, pur conoscendo il male, il dolore e l'angoscia, riesce ad arrivare *al canto limpido e assoluto*». In questa prospettiva l'ideale poetico morantiano rimanda a Rimbaud, il poeta prediletto, attraverso molteplici citazioni marcate e non marcate ed al suo ideale di bellezza irrimediabilmente condizionato dalla realtà che entrambi i poeti assumono come ineludibile controparte dialettica.

Giamila Yehya ricostruisce, strutturandolo a modo di catalogo, il lungo discorso onirico che la Morante traccia sin dalla stesura del suo *Diario* giovanile e che sviluppa lungo tutto l'arco della sua produzione romanzesca, fitta di sogni. Queste costanti digressioni oniriche costituiscono una strategia narrativa che, di volta in volta, svolge funzioni differenti.

I saggi brevemente riassunti sono corredati in genere da un ampio apparato bibliografico che completa il contenuto strettamente informativo del volume. Stride invece la sua modesta veste grafica, che rende poca giustizia al valore del progetto ed alla qualità dei contributi.

Attilio Manzi

Dino BUZZATI

*Seixanta contes*,

trad. de Joaquim Gestí, pròleg de Julià de Jòdar,

Barcelona: Edicions de 1984, 2004.

A hores d'ara, s'han consolidat tres maneres diferents de llegir l'obra de Dino Buzzati. Segons la primera, a la seva obra mestra, la novel·la *El desert dels Tàrtars*, de 1940, l'autor ja havia dit tot el que havia de dir. Es tractaria, al cap i a la fi, d'un Kafka *dimidiatus*, amb una col·locació imprecisa dins la galàxia del *Novecento* —on la línia més breu entre dos punts, com solia dir Flaiano, es representada per l'arabesc—. Així, doncs, de Calvino a Casola tot es pot juxtaposar, i ni a Buzzati se li nega un petit nínxol per la felicitat dels apassionats, encara que se li faci pesar la duplictat de la seva ànima d'escriptor periodista, un aparellament que, a la tradició literària italiana —fundada sobre sòlides arrels puristes—, sempre ha estat menystingut.

La segona lectura és la de Buzzati fora d'Itàlia. En van ser capdavanters els francesos, que han sabut fer interactuar de manera magistral l'autor menys afrancesat de tota la literatura italiana amb la seva *pléiade*. Als Països Catalans, en un intent d'abordar l'autor des de l'òptica comparatista, Buzzati ha estat posat al costat de Pere Calders amb una insistència que, tanmateix, no ha deixat fins ara cap rastre significatiu. Des d'una altra perspectiva, també caldria assenyalar en aquesta secció el pròleg al volum dels *Seixanta contes*, on Julià de Jòdar ens dona unes idees engrescadores amb una visió personalitzada de l'obra de Buzzati. Amb tot, no es tracta d'una aproximació crítica, sinó d'un apadrinament literari, de la nota lúcida d'un escriptor que, *com a tal*, llegeix un altre escriptor.

Hi ha una tercera manera de llegir Buzzati, i la va exemplificar Silvana Cirillo en proposar la categoria dels autors «al llindar» —això és, aquells que es troben un pas ençà de la consagració canònica—.

Buzzati es trobava en companyia d'Alvaro, Delfini, Landolfi, Zavattini i Malerba. Si, de la llista, en traiem el darrer nom, car és l'únic autor viu —i en plena producció—, i hi afegim Savinio i Bontempelli, es configura una mena de camí surrealista *à l'italienne*, una espècie de regnat de la fantasia que, després de la Segona Guerra Mundial, ha estat ofuscat pel pas de l'astre engegador del neorealisme. La definició, més que imperfecta, és metafòrica, però és millor fer servir una incorrecció declarada que recórrer a una expressió tan desgastada com «realisme màgic», que arrossegaria un seguit d'incomprensions infinites.

El que cal puntualitzar és que Buzzati no ha estat profeta en la seva pàtria. Qui s'abelleixi a fullejar qualsevol història de la literatura italiana del segle XX, subscriurà fàcilment aquesta constatació. Genèricament, se sol dividir un Buzzati *bo* d'un Buzzati que cedeix a la temptació del *best-seller* o, més ben dit, un Buzzati inicial d'un Buzzati madur, amb una fissura que té lloc al començament dels anys seixanta. De fet, al darrere hi ha una explicació històrica. De 1963 és *Un amore*, que fou la seva novel·la més discutida, i la mateixa data assenyala, per antonomàsia, la maduració completa de la neoavantguarda italiana (i, de pas, és el mateix any de la publicació del *Lessico famigliare*, de Natalia Ginzburg). Així doncs, Buzzati, que primer havia estat rebutjat per les seves derivacions cap al món fantàstic durant el domini del neorealisme, en un segon moment serà rebutjat com a conservador —en el camp literari i ideològic— per part dels nous models emergents.

Però Buzzati anava molt més enllà i aquests *Seixanta contes*, traduïts amb una gran habilitat per Joaquim Gestí, en són la demostració. Era pintor i crític d'art,

com s'aprecia als contes «Batalla nocturna a la Biennal de Venècia» i «El crític d'art». Era capaç d'endinsar-se en la ciència i en la ciència-ficció, com ho demostra a «La d'hidrogen», «El disc aterrà» o «Cita amb Einstein»; i no es feia enrere davant el debat etològic, del qual es generaven contes com ara «Vell facoquer», «Les rates» o fins i tot «La mort del drac». Malgrat que hagi estat titllat d'escriptor catòlic, Buzzati era en realitat un agnòstic que sabia narrar les experiències religioses, i alguns dels seus contes més coneguts, «El gos que va veure Déu», «Les temptacions de Sant Antoni» o «La fi del món», necessiten encara una interpretació escaient per establir on acaba el pretès sentiment de solidaritat ecumènica i on comença la més que probable ironia. També hi ha un Buzzati músic i crític musical, del qual podem gaudir a través de les narracions «El músic envejós» o «Por a l'Scala», i seria bo assaborir el conte «Una gota» tot escoltant *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, de Liszt. La *pièce* dura set minuts i mig —amb la qual cosa caldrà llegir la narració a poc a poc— i la correspondència no és gens didascàlica. Però, si el lector n'accepta el joc, tindrà la sensació de trobar-se dins un

cinema dels anys vint amb un pianista a la sala que acompanya les imatges escandint les seves notes. I haurà respectat aquella voluntat de tècnica mixta que havia empès l'autor a escriure una obra com el seu *Poema a fumetti*. Tampoc la traducció no serà un obstacle per a aquesta lectura musical, només cal mirar el final del conte per adonar-se'n: «Ma no, vi dico, non è uno scherzo, non ci sono doppi sensi, trattasi, ahimé proprio di una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic, tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura». L'angoixa que al text italià prepara el lector cap a la frase conclusiva, amb aquells accents martellejants sobre les *is*, és reproduïda a la versió catalana amb un accent que, al final, cau de manera sistemàtica sobre la *o* i que desemboca en la darrera paraula: «Però ja us he dit que no, no és cap broma, no hi ha dobles sentits, es tracta, valgui'm Déu, només d'una gota d'aigua, pel que es pot deduir, que de nit puja per les escales: tic, tic, misteriosament, de graó en graó. I per això ens fa por».

*Francesco Ardolino*