

FAUSTO CURI

Un'ordinata progettazione del disordine*

Scambiato da certi avversari, ma anche da certi sprovveduti estimatori, per un eversore della poesia e della lingua italiana, Nanni Balestrini è in realtà un costruttore, un ingegnere o se si preferisce un architetto della poesia. Ha certo violato antiche regole linguistiche e metriche, ma non per fare il vuoto o per provocare il caos, dal momento che le ha sostituite con regole nuove, precise e rigorose quanto le antiche, corrispondenti a una concezione nuova della letteratura e della poesia. La concezione nuova è nata con il James Joyce di *Finnegans Wake* e sta tutta nell'aver compreso che la composizione di un testo letterario non deriva dal vecchio mito della cosiddetta "ispirazione" ma nasce da una cultura nuova, da una nuova idea di linguaggio letterario, di lavoro verbale, di tecnica narrativa e poetica, dalla elaborazione di particolari strutture di parole. Non si tratta del consueto *labor limae*. Si tratta di un'idea di testo letterario che si costituisce secondo precise intenzioni, o meglio seguendo le linee di un progetto più o meno complesso ma nettamente delineato, frase dopo frase, verso dopo verso, struttura dopo struttura. Nella letteratura italiana d'oggi, presa, con qualche eccezione, fra ordine banale e disordine incolto, Balestrini è uno dei pochi che hanno capito che il nuovo nasce da un'ordinata progettazione del

* Questo saggio è tratto dal volume "a due teste" N. BALESTRINI, F. CURI, *Un'ordinata progettazione del disordine. Contro Zam*, a cura di D. Poletti, Viareggio, Cinquemarzo, (collana) dia-foria 2015.

disordine. Se si tiene presente tutto ciò, appare meglio comprensibile il suo coltivare insieme testi verbali e collages visivi, sia perché i collages, anche quando comprendono valori cromatici, sono confezionati prevalentemente con parole, sia perché le idee di progetto e di costruzione avvicinano fino quasi a identificarle arti normalmente distinte e separate, sia soprattutto perché le lettere alfabetiche, nelle loro rappresentazioni grafiche, possiedono un evidente aspetto visivo. Si veda il volume *Con gli occhi del linguaggio* (DeriveApprodi 2006), che raccoglie le opere visive di Balestrini, e ci si renderà conto che il suo lavoro possiede una mobilità non frequente in un artista visivo. Si va da testi in cui un frammento verbale è ancora dominante nel suo insopprimibile valore semantico, a opere nelle quali il segno verbale è chiamato a misurarsi equamente con l'aspetto visivo fino a uno schietto passaggio a dipinti nei quali scompare ogni presenza alfabetica e domina incontrastato il segno pittorico non figurativo. Non è certo agevole indicare con sicurezza quali autori abbiano maggiormente contribuito alla formazione di Balestrini. Certo anche per lui, come per gli altri Novissimi, sono stati importanti Eliot e Pound, i veri fondatori della poesia novecentesca, tanto più che su questa strada, come del resto gli altri, egli ha potuto giovare della mediazione magistrale e amichevole di Luciano Anceschi, fondatore della rivista «il verri», di cui Balestrini è stato uno dei primi redattori, e autore, per tacere d'altro, di libri fondamentali come *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936) e *Poetica americana* (1953). Non credo però che, tranne che per un magistero di ordine generale, che è valso per tutti i migliori poeti novecenteschi, né Eliot né Pound siano stati veramente essenziali per il giovane Balestrini. Sfolgiando le prime annate del «verri», dal 1956, anno di fondazio-

Un'ordinata progettazione del disordine

Il saggio dimostra come l'apparente caoticità della poesia di Balestrini sia, in realtà, il risultato di una ordinata e meticolosa progettazione delle sue architetture verbali e verbo-visive. Per Balestrini, infatti, la composizione di un testo poetico è connessa non ad una necessità espressiva del soggetto ma alla volontà di costruire un pezzo di realtà, in tutta la sua mutevole complessità. Attraverso l'analisi delle diverse modalità compositive dei collages verbali, Curi delinea l'originale percorso poetico di Balestrini che si distingue sia dalla casualità dadaista sia dalla scrittura automatica surrealista.

An orderly planning of disorder

This essay proves that the apparent chaos in Balestrini's poetry is actually the outcome of an orderly and meticulous planning of his verbal and verbo-visual architectures. Balestrini, in fact, considers the composition of poetry as connected not to the subject's expressive urgency but to the will to build up a piece of reality, in all its mutable complexity. Examining the various writing techniques of his verbal collages, Curi outlines Balestrini's original poetic evolution that differs both from dada randomness and surrealist automatic writing.

Fausto Curi

CECILIA BELLO MINCIACCHI

Balestrini, nostro contemporaneo

Niva Lorenzini chiedeva, poco fa, che cosa significhi oggi fare l'edizione di un testo di poesia degli anni Cinquanta e Sessanta, o pubblicare, oggi, l'opera poetica integrale di Balestrini: questo, infatti, il progetto inaugurato dal volume apparso per DeriveApprodi, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete, volume primo (1954-1969)*. Al giornalista che stamattina ha chiesto a Balestrini – ci è stato appena raccontato –, se non si senta ormai un classico, consacrato, istituzionalizzato dall'imminente *opera omnia*, Balestrini ha già dato la risposta giusta, e con il suo consueto garbo: «sono un contemporaneo». Ed è stato sempre, davvero, un contemporaneo, nella costruzione testuale, nel prelievo dei materiali, nell'interesse vivo, nella curiosità per il presente e per la storia in fieri (pensiamo a testi come *I funerali di Togliatti*, *Vogliamo tutto*, *La violenza illustrata*, *Blackout*, *Gli invisibili*, *L'editore*, *I furiosi*, *Una mattina ci siam svegliati*, *Carbonia...*). È stato sempre un agguerrito contemporaneo nell'uso delle tecnologie più avanzate, anzi un lungimirante precursore del loro impiego fattivo nei testi, già nella poesia elettronica di *Tape Mark I e II* e poi nel "romanzo multiplo" *Tristano*, e oggi anche nel video, si pensi a *Tristanoil* che applica processi combinatori a immagini in movimento.

Contemporaneo, nuovo e addirittura in anticipo sui tempi, già nel tipo di poesia che iniziò a scrivere giovanissimo e che da allievo fece leggere, tra i primi, al maestro Luciano Anceschi. Mi fa piacere ricordare proprio qui, nel-

la Biblioteca dell'Archiginnasio, la relazione e il dialogo vitale, fecondo, tra Anceschi e Balestrini, e il ruolo che Anceschi ha svolto per la cultura italiana e per il Gruppo 63, la sua docenza, l'acume critico, il sostegno e l'impulso che ha dato alla nuova poesia, l'«entusiasmo» e il «rigore» con cui fin dagli anni Cinquanta aveva indicato – ricorderà Balestrini nella dedica che apre *Osservazioni sul volo degli uccelli* – «le buone strade della poesia».

Anceschi nel suo primo giudizio aveva notato subito che gli aurorali testi del suo «scolaro» Balestrini, poco più che adolescente, erano non consueti: «non si trattava delle solite poesie che un ragazzo della sua età scrive», ed aveva naturalmente visto giusto, e già individuato il suo carattere di assoluta originalità. Ad anni di distanza, ormai, possiamo parlare senz'altro di uno «stile Balestrini»: uno stile molto piano, pacato, e tuttavia irto di asperità, di provocazioni, di sorprese e di sproni per il lettore. L'occasione di questo pomeriggio dedicato a Balestrini – che è poi la stessa del suo essere contemporaneo – a mio giudizio è, soprattutto, il suo modo di intendere la lettura e la scrittura. Una bella lettera indirizzata al suo «ignaro e pacifico lettore» apre una riedizione della *Violenza illustrata*, è una lettera molto garbata e molto caustica, nella quale si dice che non si legge per consolarsi, «non si legge per provare emozioni» che ci facciano star bene o che ci facciano essere tristi o malinconici proprio quel giusto da star bene, appunto, così come non si guarda un quadro e non si ascolta una musica per questo motivo, per provare emozioni in cui crogiolarsi. Piuttosto «un'opera autentica (libro, quadro, musica) serve a farti vedere altro, o meglio a cambiare il tuo modo di vedere, di percepire le cose e il mondo, serve a illuminare il tuo sguardo su aspetti della realtà che ti sono sconosciuti, a scuoter-

Balestrini, nostro contemporaneo

Il saggio affronta le caratteristiche dello “stile” Balestrini, mai fossilizzato su se stesso e sempre in anticipo sui tempi, perché la sua poesia è come “una vera frusta per il cervello del lettore”. La poesia “totale” di Balestrini si pone in costante opposizione rispetto ai linguaggi precostituiti, standardizzati, privi di vitalità e assoggettati al volere dei poteri dominanti. La pubblicazione dell’*opera omnia* non monumentalizza la sua poesia ma, anzi, consente di cogliere la carica eversiva e anticonformista del suo lungo percorso di sperimentazione con linguaggi differenti.

Balestrini, our contemporary

This essay deals with the features of Balestrini “style”, which is never stuck in itself and is always ground-breaking because his poetry is like “a real whip for the reader’s brain”. Balestrini “total” poetry constantly opposes pre-established, standardised, lifeless languages that are enslaved by ruling powers. The publication of the *opera omnia* does not monumentalize his poetry: on the contrary, it allows readers to understand the subversive and non-conformist drive of his long-lasting experimentation with different languages.

Cecilia Bello Minciacchi

PAOLO FABBRI

Intravisioni e Traveggole*

La prima riflessione è rivolta a quale atteggiamento critico bisogna avere rispetto a Balestrini. Mi sto domandando se sia corretto quello della “distanza critica”, e mi chiedo che tipo di distanza critica prendere. Per ragioni personali ci conosciamo ormai da tanto tempo, siamo amici da tanto tempo, e c’è con lui un problema ormai di “prossimità critica”. Suggerirei però che forse abbiamo esagerato nella dimensione della “distanza critica”, e che forse un po’ più di “prossimità critica” sia necessaria. Se mi permettete di usare una parola della terminologia informatica, ci vorrebbe un po’ più di “attachment”, che mi sembra una buona regola della futura critica.

Dopo questa osservazione generale, ho portato con me una poesia di Balestrini. L’ho portata per due motivi molto semplici: il primo è che mi era dedicata, infatti il titolo è *Paolo che ci facciamo con le parole*; il secondo è che Nanni si era dimenticato di averla scritta, e mi ha detto “In che periodo la mettiamo della mia opera?”; gli ho detto “Siccome la poesia è del 1999, mettila nel terzo volume”. Ma volevo fare due osservazioni: da una parte l’idea che lui lavora con degli schemi; dall’altra parte quello della soggettività e dell’oggettività, che mi sembra un tema utile da mettere a fuoco.

* Si trascrive l’intervento orale di Paolo Fabbri, che si era avvalso della proiezione di tavole verbovisive di Balestrini. Per le tavole cui fa riferimento il relatore è utile la consultazione del volume Nanni Balestrini, “Con gli occhi del linguaggio”, Milano, DeriveApprodi, 2006, che ospita in apertura il saggio di Paolo Fabbri “Eterografie di Nanni Balestrini” (pp. 9-14).

Questa poesia è composta da dieci quartine, ma non vi aspettate delle rime per verso, aspettatevi delle rime per raggruppamenti. Guardate le prime: «le parole che cercano / le parole che non trovano / le parole che arrivavano / le parole che tornano indietro». Andate a guardare la fine, l'ultima quartina: «le parole che tornano indietro / le parole che arrivavano / le parole che non trovano / le parole che cercano». Avete esattamente una rima inversa, una rima che non poggia sul verso ma sulla quartina: è l'intera quartina rovesciata che funziona. Mi pare una banalità, ma dà l'idea, la misura schematica di questa poesia. Va sottolineato anche un altro punto: alla fine delle prime cinque, cioè giusto a metà, avete «le parole ripetute mille volte», poi subito dopo avete «sempre uguali e sempre diverse». Avete una specie di cicli, in cui in qualche modo il verso cambia. Quindi non sono soltanto i primi quattro e gli ultimi quattro versi, ma sono i primi venti versi e i secondi venti versi che si invertono nella posizione centrale. Questa costruzione è una costruzione molto forte.

Provate a guardare l'ultimo verso prima che troviate l'inversione «le parole che tornano indietro»: è un verso molto interessante perché si chiude con «le parole inaspettate che non speravamo più». È interessante perché è il solo verso non scritto in terza persona, il solo verso in cui l'enunciazione dice “noi” e si associa, guarda caso, a qualcosa che ha a che fare con l'emozione, cioè con la speranza. Chiude dicendo “noi”, ed è la prima e unica volta che il pronome “noi” assume il valore di una soggettività collettiva, mentre gli altri versi sono tutti in terza persona. Vedete: si tratta di oggettività completa, e la soggettività si affaccia quando si associa alla speranza. Credo che valga la pena di tenerne con-

Intravisioni e Traveggole

Il semiologo ricorda il rapporto di amicizia con Balestrini, e analizza la poesia a lui dedicata *Paolo che ci facciamo con le parole*, rilevando l'attenzione del poeta per le possibilità creative che si annidano nella discrepanza tra la lingua mobile evolutiva e il codice stabile della scrittura. L'obiettivo di Balestrini è liberare la parola dalla sua codificazione, semantica e tipografica, per creare nuovi composti verbo-visivi imprevisti e inauditi, secondo una metrica "fonottica", non fonetica ma ottica e fonica insieme.

Glimpses and Delusions

The semiologist recalls his friendship with Balestrini, and examines the poem *Paolo che ci facciamo con le parole* that his friend dedicated to him, highlighting the poet's attention to the creative possibilities nesting in the discrepancy between the moving evolutionary language and the fixed code of writing. The purpose of Balestrini is to free the word from semantic and typographic coding in order to create new unexpected and unprecedented verbo-visual compounds, according to a "phonoptical" prosody, which is not phonetic but is optical and phonic at the same time.

Paolo Fabbri

NIVA LORENZINI

Nanni Balestrini, trovatore incendiario

Millenovecentonovantanove, anno di bilanci. Il rito può riservare sorprese, quando coinvolge scrittori non inclini ai conformismi delle ricorrenze. Giungono così, quasi inattesi, due volumi di Nanni Balestrini, equamente divisi tra narrativa e poesia: la prima – i romanzi *Vogliamo tutto*, *Gli invisibili*, *L'editore* – riproposta col titolo *La grande rivolta* (Bompiani 1999, a cura di Aldo Nove); la seconda attestata dalle *Avventure complete della signorina Richmond* (Testo & Immagine 1999, pp. 238, lire 32.000), “serial” in quartine libere che, nella forma di un canzoniere anomalo e spericolato, parla di partenze, esili, ritorni, distribuendo la vicenda in tre libri (*Le ballate della signorina Richmond*, *La signorina Richmond se ne va*, *Il ritorno della signorina Richmond*) seguiti da un quarto destinato al fruitore di quell’oggetto enigmatico e misterioso che è la poesia (il *Pubblico del Labirinto*).

In comune prosa e versi hanno un percorso che si snoda tra gli anni Settanta e i Novanta. Non lo si annota per scrupolo informativo: in questi testi la scrittura si fa registrazione diretta, corpo pulsante su cui si incidono vicende traumatiche, ferite non rimarginate di una storia privata e collettiva. È soprattutto il decennio iniziale ('68-'78) a venirne interessato: un decennio cruciale per la vita italiana, non solo certo letteraria, di cui Balestrini ha rappresentato nei modi suoi – lo ricordava di recente Maria Corti – una “coscienza etica”.

Direttore di «Quindici» e «Alfabeto», collaboratore sino dall'inizio del «Verri», tra i protagonisti del Gruppo '63 e dei *Novissimi*, Balestrini resta l'irriducibile «senza enfasi e senza ostentazione» di cui parla Oreste del Buono introducendo ora le *Avventure*, «fantasma galante e combattente» abituato a repentine scomparse eppure promotore attivissimo di iniziative sperimentali (*RicercaRe*, ad esempio, da qualche anno, a Reggio Emilia, tappa d'obbligo per la giovane narrativa). Luciano Anceschi, che lo amava, sollecitava i sodali, Antonio Porta in specie, a tenerlo a freno, e però conservava con scrupolo geloso i quaderni delle sue prime poesie di studente, da mostrare in privato agli amici fidati.

Da quelle poesie, che avrebbero preso corpo nel *Sasso appeso* (1961), in *Come si agisce* (1963), in *Ma noi facciamone un'altra* (1968), fino alle *Avventure della signorina Richmond* ('74-'97) il cammino è lungo. E la poesia non si può, più di tanto, raccontare: il meglio che si possa fare è leggerla. Chi dunque leggerà questo testo d'approdo, ritroverà inalterata la voglia di rappresaglie linguistiche celate tra vacuità feroci: ma noterà anche che la tecnica combinatoria, il ritmo di montaggio che manipola lacerti surreali e frammenti di cronaca degli anni del terrorismo e della repressione, citazioni d'autore (Brecht, Deleuze, Engels e Propp, D'Annunzio e Mao, qui, fra i tanti) e manuali di ballo, di ornitologia, di passatempi, ricettari e slogan, tradizione aulica e forme del linguaggio parlato, hanno modificato, rispetto alle prove degli anni Sessanta, modalità e destinazione.

Il problema non è più l'incomunicabilità o il sabotaggio delle convenzioni linguistiche, ora che tutto è omologato e sostitutivo. E tuttavia, a dispetto di chi celebra le esequie del moderno, questi versi affrontano con autorevolezza la sfida delle realtà virtuali e degli abbagli media-

Miscellanea

ANDREA AGLIOZZO

La «Controparte» delle Avanguardie: Apollinaire e Ungaretti

Per esaminare da un punto di vista strutturale le opere poetiche di Apollinaire e di Ungaretti risulta necessario adottare un approccio che tenga conto, come terreno comune, delle sperimentazioni avanguardistiche da entrambi attraversate e problematizzate. È tuttavia opportuno sottolineare come le due voci, dialogando criticamente con i movimenti di gruppo, abbiano sempre riferito ogni specifica trasformazione estetica al proprio dettato interiore, alle sollecitazioni del presente entro cui il discorso poetico veniva collocato, trasformando la vertigine dell'*inconnu* in energia positiva con la quale superare il silenzio imposto da una profonda frattura storica.

Attraverso un sistema di contrasti, vorrei presentare in questa sede alcuni elementi paradigmatici che legano buona parte dei testi dell'uno e dell'altro poeta in esame. Dividerò l'analisi in due momenti principali, corrispondenti a due approcci compositivi sviluppati da Apollinaire e da Ungaretti in diverse fasi di ricerca formale, avvalendomi dei concetti di *analisi* e di *intuizione* presentati da Bergson nella sua *Introduction à la Métaphysique*.

La scomposizione per "masse": Le suppliche e Zone

Il 13 marzo 1915 Ungaretti pubblica su «Lacerba» il lungo componimento intitolato *Le suppliche*¹. Rispetto alle altre liriche appar-

¹ G. UNGARETTI, *Le suppliche*, in «Lacerba», III (1915), 11, p. 86.

se sulla rivista fiorentina, esso si distingue per lunghezza (settantaquattro versi) e per differente struttura compositiva. L'alternanza di versi lunghi e brevi fa delle *Suppliche* un componimento differente rispetto sia agli esordi palazzeschi, sia ai "frammenti" di derivazione vociana e crepuscolare; il testo è inoltre caratterizzato dall'assenza di metri tradizionali e sviluppato piuttosto per accumuli descrittivi che orientano la parola di Ungaretti verso un'architettura contraddistinta dal carattere disteso della "prosa"².

Tra i modelli che hanno agito a livello macroscopico sulla struttura delle *Suppliche*, il primo nome che va fatto è quello di Gian Pietro Lucini, per il quale Ungaretti aveva già manifestato un vivo entusiasmo dopo aver letto in Egitto *Ragion poetica e programma del verso libero*. L'influenza del poeta milanese su questi primi testi lacerbiani rimane tuttavia circoscritta alla sola adozione del verso libero come alternativa ai metri della tradizione. Si potrebbe accogliere senza riserve la tesi di Curi, secondo cui la discorsività di Ungaretti conserva sempre un carattere lirico, laddove quella di Lucini appare invece antilirica, teatrale ed eloquente³. Lo stesso Curi indica nella poetica dei vociani una possibile fonte discorsiva per il primo Ungaretti: ancor più del "paroliberismo" dei futuristi, arrestato il più delle volte a uno stadio di sfogo rumoroso e puerile, è Govoni ad aver esercitato un ruolo più incisivo rispetto a quello di altri⁴. Tuttavia, il confronto con i testi govoniani regge finché ci si limita a leggere la dimensione orizzontale delle *Suppliche*, svincolando il componimento dal-

² Fausto Curi ha parlato a questo proposito di «indugio descrittivo ed eccesso di discorsività che impaccia le [sue] prime prove liriche»; cfr. F. Curi, *Ungaretti, la durata, il montaggio*, in «Poetiche», fascicolo2/2000, p. 203.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

La «Controparte» delle Avanguardie: Apollinaire e Ungaretti

L'articolo analizza il percorso poetico di Apollinaire e di Ungaretti utilizzando una prospettiva comparata volta a rintracciare i comuni paradigmi compositivi sul terreno strettamente metrico-formale. Lo scopo della ricerca è di ricavare l'autonomia di ciascuna voce poetica in relazione al comune attraversamento delle esperienze avanguardistiche e dei movimenti di liberazione del verso esplosi a partire dalla fine dell'Ottocento.

The «Counterpart» of the Avant-garde: Apollinaire and Ungaretti

The article analyses Apollinaire and Ungaretti's poetic paths using a comparative perspective aimed at tracing the mutual compositional paradigms on the metric-formal field. The purpose of the research is to identify the autonomy of each poetic voice with respect to the mutual crossing of the avant-garde experiences and the verse liberation movements blossomed since the late 19th century.

Andrea Aglio

MARCO ANTONIO BAZZOCCHI

*Expositio sui**

Le fotografie scattate da Dino Pedriali e commissionate appositamente dallo stesso Pasolini, forse per essere inserite in *Petrolio*, costituiscono un *corpus* molto circoscritto ma anche di difficile interpretazione. Problematico è del resto accettare la loro collocazione all'interno del romanzo, dal momento che non abbiamo esplicite dichiarazioni dell'autore, se non una indicazione di massima che si trova all'inizio del romanzo, secondo la quale il testo che leggiamo è il risultato di un'operazione filologica che si basa sul confronto dei manoscritti rimasti, «ma anche dell'apporto di altri materiali»¹, tra cui materiali illustrati (opere grafiche di mano dell'autore), documenti giornalistici, testimonianze orali registrate, documenti cinematografici rari. Non ci sono riferimenti alla fotografia. Dobbiamo dunque procedere con un'ipotesi che nasce dal confronto con un'opera precedente, a cui Pasolini lavora per molti anni e che corregge in bozze senza però vederne l'edizione a stampa. Si tratta della *Divina Mimesis*, un esperimento di “fototesto” dove la sezione “iconografia ingiallita” chiude il rifacimento dantesco, proponendo alcune immagini che possono essere ricondotte a momenti fondamentali della vita di Pasolini, direttamente o indirettamente. Le fotografie, che hanno al loro interno

* Questo articolo entrerà a far parte di un libro di prossima uscita dedicato a Pasolini, Foucault e il tema della parresia.

¹ Le citazioni da *Petrolio* così come quelle seguenti dalla *Divina mimesis* vengono dal volume P.P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, vol. II, 1962-1975, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori 1998, qui p. 1161.

quella componente di “reale” di cui parla Barthes, offrono un “compimento figurale” a quanto troviamo nella sezione scritta. Quanto leggiamo è il resoconto dell’esperienza di un intellettuale che si perde nella “selva” degli anni cinquanta, e inizia un viaggio all’interno di un mondo alienato, dove ritrova le tracce del neocapitalismo e della trasformazione della sua stessa vocazione poetica.

In un certo senso si tratta di un’autobiografia per allusioni-elisioni, dal momento che Pasolini è presente solo in una foto, quella con Gadda, mentre le altre sono analogicamente correlate alla sua vita e alla sua opera, e insieme a momenti della storia e della cultura italiana. Il montaggio avviene per analogie, somiglianze, continuità e riprese cronologiche, o opposizioni, scarti, contrasti. La foto di Gianfranco Contini, per esempio, è di fronte alla scena del Battesimo di Cristo dal *Vangelo*, probabilmente per indicare che fu Contini a battezzare Pasolini poeta (con la recensione del 1942 a *Poesie a Casarsa*). Le ultime due foto sono quella della piazza di Casarsa e quella di un villaggio africano, cioè i due mondi opposti ma comunicanti, la prima esperienza con il popolo e l’ultima, l’origine e la fine (ma anche il ritrovare la realtà di una piazzetta di provincia degli anni ’40 nello slargo di terra battuta tra le capanne, e inoltre la piccola folla di bambini di colore che riempie lo spazio, in contrasto col vuoto della piazza, oppure – ancora – il tempo uniforme della provincia italiana e il tempo sospeso del villaggio africano). La riproduzione della copertina della nuova raccolta del 1963, *Poesia in forma di rosa*, è in rapporto a una foto degli intellettuali della neoavanguardia riuniti a Palermo: Pasolini è di fronte al gruppo ’63, di fronte e in contrasto, secondo la logica del montaggio che può voler indicare rapporti di continuità (Contini/Battesimo) o

Expositio sui

Il saggio affronta il ruolo della fotografia all'interno dell'opera di Pier Paolo Pasolini, in particolare le fotografie del corpo nudo dello scrittore scattate da Dino Pedriali che avrebbero dovuto accompagnare la pubblicazione di *Petrolio*. L'analisi del rapporto tra testo, fotografia e rappresentazione di sé – che si può rilevare già a partire dallo sperimentale “fototesto” della *Divina Mimesis* – mette in evidenza in che modo Pasolini iscrive il proprio corpo all'interno della sua opera, fino all'estrema *expositio* dell'intimità del corpo nudo sotto gli occhi di tutti.

Expositio sui

This essay deals with the role of photography in Pier Paolo Pasolini's works, particularly the pictures of the writer's naked body taken by Dino Pedriali that were supposed to accompany the publication of *Petrolio*. The analysis of the relationship between text, photography and self-representation – that can be already noted starting from the experimental “photo-text” of the *Divina Mimesis* – points out how Pasolini inscribes his body within his works, going as far as to achieve the *extrema expositio* of the naked body in the public eye. eedom”

Marco Antonio Bazzocchi

GIULIANA BENVENUTI

Docu-mémoire. “Timira” et les sources du roman néohistorique italien*

Il est important que je précise dès à présent que je ne suis pas une spécialiste de la photo-textualité; je voudrais apporter ma modeste contribution qui traitera de l'utilisation de l'image dans le texte littéraire en tant qu'objet documentaire parmi d'autres.

La photographie sera donc considérée comme un des matériaux utilisés pour donner forme à une certaine manière “d'imaginer” (dans les deux sens du terme) le document historique: en bref, comme un des indices d'une idée de docu-fiction, qui investit l'histoire et la mémoire dans leurs aspects narratifs.

J'ai organisé mon intervention suivant un schéma en trois parties:

1) Dans la première, je présenterai rapidement le collectif d'écrivains Wu Ming et son rapport à la narration de l'histoire, à l'écriture collective et aux pratiques transmédiales; 2) Dans la deuxième, j'analyserai *Timira* en concentrant l'attention sur le paratexte, sur l'image de couverture et l'utilisation de documents – photographiques ou pas – à l'intérieur du texte; 3) Dans la troisième, je conclurai avec quelques réflexions sur la narration de l'histoire coloniale et sur la récupération de la mémoire des subalternes.

* Il presente articolo riprende la relazione preparata per la giornata di studi dedicata a *La photo-textualité. Entre espace intime et espace public* (Paris 4 Décembre 2015), organizzata, nell'ambito del progetto di ricerca *Politiques des images*, dalla Fondation Maison des sciences de l'Homme e dal Dipartimento di Filosofia, comunicazione e spettacolo dell'Università Roma 3.

1.

Ce qui caractérise principalement l'œuvre de Luther Blisset (premier nom collectif) puis celle du Wu Ming c'est le dialogue et la participation aux mouvements antagonistes des années 90: l'utilisation de l'écriture et des instruments offerts par n'importe quelle forme d'expression artistique comme moment d'intervention politique. De cette idée d'écriture découle le choix d'une autorialité collective qui se réalise à travers des productions multiples, mais également à travers le dialogue permanente avec les lecteurs et les fans.

Ce qui nous intéresse – écrivent les Wu Ming – ce sont les histoires de conflits, tissées sur les métiers de l'épopée et de la "mythopoiesis" des histoires qui adoptent les mécanismes et les tournures propres à la littérature "de genre", au "biopic", au enquête militant ou de la micro-histoire. Des romans qui puisent leur matière première vivante dans les zones d'ombres de l'histoire, des histoires vraies écrites comme des romans et/ou vice versa, récupération d'histoires oubliées, au sein ou en marge desquelles nos trames se développent. «Notre récit ininterrompu se dissout dans le flou, laissant de côté toute vérité, tout jugement rétrospectif. Seule *une vraisemblance impitoyable, sans souci des conséquences*, peut remettre tout en perspective» (James Ellroy, préface de *American Tabloid*).

A partir de *Asce di guerra (Haches de guerre)*, de nombreuses œuvres des Wu Ming ne seront pas réductibles à un genre littéraire ni imputables à ce que les auteurs définissent comme des «objets narratifs non-identifiés»: pensons à *Timira. Roman métis* de Wu Ming 2 et Antar Mohamed, à *Point Lenana* de Wu Ming 1 et Roberto Santachiara, sortis respectivement

Docu-mémoire. "Timira" et les sources du roman néohistorique italienne

L'essai analyse le rapport entre texte et image dans le roman *Timira* du collectif d'écrivains Wu Ming, en concentrant l'attention sur le paratexte, sur l'image de couverture et l'utilisation de documents à l'intérieur du texte.

La photographie est considérée comme un des indices d'une idée de docu-fiction, qui investit l'histoire et la mémoire dans leurs aspects narratifs.

L'analyse photo-textuelle de *Timira* permet des réflexions sur la narration de l'histoire coloniale et sur la récupération de la mémoire des subalternes.

Docu-memory. "Timira" and the sources of Italian neo-historical fiction

This essay examines the relationship between text and image in the novel *Timira* by the group of Italian authors Wu Ming, focusing on paratext, on the cover image and the use of documentary evidence within the text.

Photography is considered as one of the clues to a concept of docu-fiction, which affects the narrative aspects of history and memory.

The photo-textual analysis of *Timira* enables reflections on the narration of the colonial period and on the recovery of colonized people's memories.

Giuliana Benvenuti

LUCIA CARIATI

Valenze simboliche del cronotopo nell'*Airone* di Giorgio Bassani

Leggendo i romanzi ed i racconti di Giorgio Bassani emerge l'imprescindibilità del momento storico che l'autore rappresenta non meno del luogo in cui si svolgono le vicende narrate. Lo spazio ed il tempo, in quanto oggetti storici di narrazione, sono elementi al di fuori dei quali, forse, l'autore ferrarese non avrebbe concepito il gesto letterario. Ma questi non valgono solo come coordinate di ambientazione dei testi, bensì rivestono un ruolo strutturante dell'azione narrativa in quanto funzioni letterarie e testuali significative. Non solo è importante non prescindere da quello scorcio storico di cui Bassani ci parla, cosicché siamo costretti ad interrogarci sulla scelta di una provincia durante gli anni del fascismo come scena privilegiata della storia che si rappresenta, ma anche dobbiamo comprendere il modo tutto specifico di rendere la partitura interna della spazialità e della temporalità testuali – fortemente legate alla percezione da parte dell'autore di quel tempo e di quello spazio storici continuamente ripercorsi. È da questo duplice piano che muove la presente analisi del cronotopo nell'*Airone*.

Nel *corpus* del *Romanzo di Ferrara* le due strutture portanti del tempo e dello spazio si codeterminano per concorrere alla resa di dimensioni progressivamente imprigionanti tramite l'annodarsi ossessivo della città di Ferrara (tanto onnipresente da sancire il titolo del corpo unitario della produzione in prosa bassaniana) all'incombente frazione temporale continuamente narrata (gli anni della dittatura fasci-

sta, delle persecuzioni razziali e dell'immediato dopoguerra). Prevalente nei racconti di Bassani è il cronotopo della provincia – secondo la formulazione teorica fornita da Michel Bachtin – luogo per eccellenza di un paradossale tempo dell'immobilità, di «un tempo denso, quasi vischioso, che si trascina nello spazio»¹.

Proprio alla circoscrizione spazio-temporale è legata una tecnica narrativa che attua una focalizzazione per restringimento cui viene sottoposto l'intero oggetto letterario. Lo spazio del *Romanzo di Ferrara* è solitamente rigido, gravato da oggetti e particolari che comunicano una pienezza paralizzante; si delinea – anche quello interno e domestico – paradossalmente non abitabile o non modificabile dalle vite che lo percorrono. Attraverso l'ipertrofia degli oggetti che lo occupano, questo territorio paralizza le vite-possibili sulle quali prevale l'estensione dell'esser-cose.

All'interno della riconosciuta «unica vera opera-mondo del nostro secondo Novecento»², il romanzo *L'airone*, ultima tappa di un affidamento letterario in forma di romanzo, assume connotati espressivi e tematici fortemente peculiari, anche per quanto concerne la resa narrativa. Peculiarità che deve essere letta alla luce di «una semiosi del macrotesto»³ quanto mai

¹ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1997, p. 233.

² P. VANELLI, *Il romanzo personale di Giorgio Bassani* in D. Capodicasa e T. Matarrese (a cura di), *Indagini sulla narrativa di Giorgio Bassani*, Firenze, Le Lettere 2012. L'autore del saggio riferendosi all'introduzione di Alberto Bertoni all'opera di Raffaele Crovi, ricorda che in questa sede il *Romanzo di Ferrara* è stato riletto come unica opera-mondo della letteratura italiana contemporanea alla luce della sua «incisività tematica, storica e ambientale» il quale realizzerebbe, secondo questa prospettiva, la rappresentazione compiuta (quindi socialmente differenziata oltre che privata) di un preciso momento storico. Ivi, p. 73.

³ A. PERLI, «Fuori del tempo»: *L'airone e la dialettica del Romanzo di Ferrara* in A. Perli (a cura di), *Giorgio Bassani: la poesia*

Valenze simboliche del cronotopo nell'Airone di Giorgio Bassani

Il presente saggio intende indagare le tecniche narrative e la specifica articolazione del cronotopo letterario nel romanzo *L'airone* di Giorgio Bassani, evidenziandone peculiarità e possibili valenze simboliche. Attraverso chiavi quali la riflessione metanarrativa di Bachelard, la teoria sulle eterotopie di matrice foucaultiana nonché la riflessione teorica bachtiniana, l'ultimo romanzo dello scrittore ferrarese è riletto come luogo dell'atomizzazione del tempo e del senso che diviene teatro della parabola apalingenetica di una scomposizione identitaria, sia individuale che sociale, rappresentando così l'esito di una riflessione problematica sulla storia e sulle vite nell'immediato dopoguerra.

Symbolic meanings of the literary chronotope in the novel L'airone by Giorgio Bassani

The present essay is meant to investigate the narrative techniques and the specific articulation of the literary chronotope in the novel *L'airone* by Giorgio Bassani, emphasizing peculiarities and possible symbolic meanings. Through such tools as Bachelard's metanarrative analysis, Foucault's theory of heterotopia and Bachtin's critical parameters, the last work by the novelist from Ferrara will be read as the place of the atomization of time and sense, the site of an identity breakdown, both social and individual, which does not allow for redemption or salvation, staging the outcome of a problematic reflection on history and human lives in the post-war era.

Lucia Cariati

MARTINA DARAIO

Una solitudine plurale: la poesia di Luigi Di Ruscio tra sradicamento e bisogno d'appartenenza

In un'intervista rilasciata all'amico Angelo Ferracuti Luigi Di Ruscio ha dichiarato: «io semplifico molto: quando le cose vanno per le lunghe è prosa, quando le cose sono molto corte è poesia»¹ Declinata quasi indifferentemente nelle forme della poesia o della prosa, ciò che infatti caratterizza la sua scrittura è la ricerca, prima ancora che di una forma, di uno spazio d'espressione. L'attività letteraria è per lui innanzitutto un gesto di sublimazione attraverso cui rendere in forma materica, scritturale, l'impossibilità del suo rapporto col mondo e della realizzazione in esso del suo desiderio di uomo e di poeta. Si tratta di una frustrazione che viene legata tematicamente a eventi contingenti, ma che significativamente permane pur nel variare degli stessi: che sia il caso della povertà del periodo giovanile a Fermo, dello spaesamento legato all'esperienza di migrante o di lavoratore in fabbrica o della mancanza di riconoscimento che l'ambiente letterario gli riserva, maggiore è la rabbia provata dal poeta, maggiore è la sua forza stilistica, la veemenza con cui torna sugli stessi concetti, sugli stessi periodi, sugli stessi versi, nell'evidente impossibilità di trovare una forma compiuta e soddisfacente che compensi la mancanza.

¹ L. DI RUSCIO, *Intervista*, in A. FERRACUTI, *Silenzio, parla Luigi Di Ruscio. Libri, fabbrica e passione politica di uno spirito sovversivo fluviale e lirico in perenne conflitto con il mondo*, «Diario della settimana», a. XI, n. 12, 2006.

Al centro della poesia di Di Ruscio sta quindi un io lirico dialetticamente teso tra partecipazione e differenziazione, tra un senso di appartenenza e di lontananza che nell'esperienza della migrazione troverà il più calzante correlativo biografico e quindi figurale². Ad Oslo il poeta riesce a trovare una voce propria e un senso definitivo alla scrittura. Il tempo trascorso in compagnia della macchina da scrivere diventa un rifugio, un'occasione per stare "chiuso" in compagnia di se stesso (anzi: «me stesso contro me stesso»³), un momento di massimo avvicinamento alla sorgente del suo desiderio e un tentativo di coniugare l'utopica realtà immaginata e la frustrante realtà vissuta attraverso la tensione della parola. Non rare sono le occasioni in cui viene chiamata in causa la situazione protettiva, stretta tra le quattro pareti della sua stanza, dello scrivere quotidiano dopo il lavoro («ed entrando in questa camera per scrivere / riguardo attentamente tutte e quattro le pareti che mi chiudono»⁴). Viene così smascherato un profondo bisogno di evasione fisica e mentale che nell'atto della scrittura trova un'evenemenzialità anche spaziale:

e i vicini domandano: Ma signora cosa ha da scrivere tanto suo marito? È italiano sa signora, scrive solo in italiano e neppure io so con precisione quello che mi combina. La cosa è scusata, proviene da uno straniero, strano, estraneo, stranito, estraniato.⁵

² S. VERDINO, *Luigi Di Ruscio*, «Istmi», n. 7-8, 2000, p. 94.

³ L. DI RUSCIO, *Luglio 1956*, in *Le streghe s'arrotano le dentiere*, prefazione di Salvatore Quasimodo, Napoli, A. Marotta, 1966, p. 112.

⁴ L. DI RUSCIO, *13*, in *Enunciati*, prefazione di Eugenio De Signoribus, Grottammare, Stamperia dell'Arancio 1993, p. 31.

⁵ L. DI RUSCIO, *CCCVI*, in *L'ultima raccolta: i lapsus sono tutti dovuti*, prefazione di Francesco Leonetti, Lecce, Manni 2002, pp. 161-162.

Una solitudine plurale: la poesia di Luigi Di Ruscio tra sradicamento e bisogno d'appartenenza

L'articolo attraversa diacronicamente il ricco *corpus* poetico di Luigi Di Ruscio, mettendo in luce la tensione tra sradicamento e bisogno di appartenenza che lo abita. Dall'analisi delle principali scelte retoriche, o piuttosto anti-retoriche, e delle forme di rappresentazione del contesto letterario di riferimento emerge innanzitutto la frustrazione dell'autore e il suo tradursi in una scrittura d'assedio, di continua messa in discussione del mondo, in cui le ragioni ideologiche prevalgono sempre su quelle estetiche. Secondariamente, questa postura viene contestualizzata lasciando intravedere come l'ingresso nella postmodernità produca un'importante trasformazione: la ricerca di un soggetto plurale trova nell'autobiografismo l'espressione di una solitudine esistenziale che non riguarda più solo il poeta ma l'intera collettività sociale, e d'altra parte la sua la condizione di emarginato diviene proprio ciò che gli permette di "resistere ridendo" al cambiamento attraverso la consapevolezza e la memoria, anche linguistica, del passato.

A plural solitude: Luigi Di Ruscio's poetry between eradication and a need for group identity

This article diachronically explores Luigi Di Ruscio's abundant poetical output, bringing out the tension between eradication and the need for a group identity that permeates it. The analysis of the main rhetorical—or rather, anti-rhetorical—choices and of the ways of representing the reference literary context, points out firstly the author's frustration and its translation into a siege writing, a steady questioning of the world, where ideological reasons always outweighs aesthetic ones. Secondly, this attitude is contextualized allowing to perceive that the entry into postmodernity causes an important trans-

formation: the search for a plural subject finds in autobiographism the expression of an existential solitude that does no longer concern exclusively the poet but affects the whole social community, and after all his condition as an outcast becomes precisely what allows him to “resist change laughing” through the awareness and the memory of the past, which is also a linguistic memory.

Martina Daraio

THOMAS MAZZUCCO

Fortini e Sereni: «due destini»

Nel proporre un'analisi volta a mettere in luce alcuni punti di vicinanza tra le poetiche e le poesie di Vittorio Sereni e Franco Fortini è forse opportuno cominciare compiendo l'operazione inversa; partire cioè dalle diversità tra questi due autori. Da una parte, abbiamo una poesia in cui la componente autobiografica viene impiegata come una possibilità di conoscenza, laddove la storia e la politica sono viste con senso di colpa come cicliche e non esperibili in senso progressivo (Sereni); dall'altra, la poesia è impiegata come strumento di verifica sociale e culturale, come prefigurazione di un futuro che deve essere reso oggetto dallo «svuotamento dell'*intérieur*»¹, dalla scomparsa del simbolo a favore dell'allegoria: una poesia insomma costituita da un «atteggiamento escatologico di fondo»² (Fortini). In altri termini, è possibile sottolineare una componente «catastrofica e auto-punitiva»³ nella poesia di Sereni ed invece una tensione ideologico-allegorica in quella di Fortini. L'analisi prenderà in esame una serie di testi, a partire da una lirica di Sereni (*Quei bambini che giocano*) e poi una fortiniana (*Il bambino che gioca*), per poter cogliere, in specie a livello formale, le differenze che separano la produzione matura dei due poeti. A queste diversità non è mai corrisposto però

¹ L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini: saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni 1999, p. 8.

² *Ibidem*.

³ P.V. MENGALDO *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, in *La tradizione del 900. Seconda serie*, Torino, Einaudi 2003, p. 351.

un agonistico dualismo: bisogna infatti rifiutare una superficiale stilizzazione del rapporto tra i due poeti tracciata semplicemente polarizzando le differenze caratteriali (un Sereni remissivo e un Fortini arrogante fustigatore), stilistiche e contenutistiche. Il rischio diventa infatti quello di essere portati a identificare con Fortini ogni figura antagonista presente nelle liriche di Sereni: «Fortini è per Sereni l'interlocutore dalla "voce [...] saputa" (potrebbe infatti essere sua la voce blaterante nel ricevitore de *La spiaggia*)»⁴. Scandagliando invece due zone di compresenza (come il *Posto di vacanza* sereniano e *Leggendo una poesia* di Fortini), si rivelerà sì la problematicità del rapporto di amicizia tra i due poeti, ma allo stesso modo se ne ricaverà un dato fondamentale: la complementarità di due poetiche venute costituendosi anche attraverso un confronto.

A introdurre le sostanziali diversità tra Fortini e Sereni bene si presta l'analisi di due componimenti, aventi lo stesso motivo⁵ e in pratica lo stesso titolo⁶: *Quei bambini che giocano* (data 1960, confluita poi negli *Strumenti umani*) e *Il bambino che gioca* (ultima della serie *Il falso vecchio*, quarta sezione – composta secondo l'indicazione dell'autore negli anni 1970-72 – di *Questo muro*). Si comincerà prima con la lettura della lirica di Sereni:

QUEI BAMBINI CHE GIOCANO

un giorno perdoneranno
se presto ci togliamo di mezzo.
Perdoneranno. Un giorno.

⁴ M. TARASCO, *Un posto di vacanza*, in «Per Leggere. I generi della lettura», Anno XIII, 2013, n. 25, p. 103.

⁵ Cfr. D. GIGLIOLI, *Tema*, Firenze, La Nuova Italia 2001.

⁶ L'idea di analizzare assieme questi due componimenti viene ancora dalla *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia* di P.V. Mengaldo.

Fortini e Sereni: «due destini»

Lo scopo dell'articolo è di attraversare il rapporto poetico e d'amicizia tra Vittorio Sereni e Franco Fortini, al fine di vagliarne le differenze stilistiche e di testimoniarne le affinità e i punti di vicinanza. L'analisi si svolgerà mediante le letture incrociate prima di due testi esemplificativi come *Quei bambini che giocano* (Sereni) e *Il bambino che gioca* (Fortini) per poi concentrarsi sul fitto scambio poetico tra l'epigramma *Sereni esile mito* e *Un posto di vacanza* e concludersi con *Leggendo una poesia* (Fortini) e il suo ipotesto sereniano Niccolò.

Fortini and Sereni: «two destinies»

This article aims to investigate the poetic relationship between Vittorio Sereni and Franco Fortini, pointing out the stylistic dissimilarity of their poetics but also highlighting the multiple dynamics of their mutual influence as intellectuals and friends. The analysis will start from a comparative reading of two illustrative lyrics such as *Quei bambini che giocano* (Sereni) and *Il bambino che gioca* (Fortini), and will then focus on the conspicuous poetic exchange between Fortini's epigram *Sereni esile mito* and Sereni's poem *Un posto di vacanza*. In the conclusion, attention will be drawn to Fortini's *Leggendo una poesia* and to its hypotext Niccolò (Sereni).

Thomas Mazzucco

FAUSTO CURI

Ricordo di Ezio Raimondi

Al di là delle primissime prove, già tutte criticamente rilevanti, l'esordio storiografico veramente significativo di Ezio Raimondi si compie, come è noto, nel 1950, con il libro *Codro e l'umanesimo a Bologna*, ristampato nel 1987. L'autore è un allampanato e occhialuto giovanotto ventiseienne già allievo all'Università di Bologna del professor Carlo Calcaterra. Vale la pena fermarsi per qualche istante su questo libro, soprattutto per le singolari doti di narratore che esso mette in luce. Del resto non è un fatto senza precedenti che uno storico sia anche un narratore di qualità. Nel rappresentare e descrivere le cose Raimondi appare già in possesso di un linguaggio perfettamente misurato e maturo, pronto a intridersi di sensazioni e di umori, ma capace di tradurli sulla pagina in un equilibrio di segni netti e di colori intensi, in una resa visiva che ha la forza compatta della rievocazione e l'acutezza quasi allucinata dell'invenzione:

L'Umanista di casa Ordelauffi uscì quella mattina più presto del solito per recarsi, chiamato da affari improvvisi, sulla piazza di Forlì. Aveva nome Antonio Urceo. Quando fu sulla soglia, non s'accorse che la lucerna, con cui era solito rischiare le ore di veglia notturna, splendeva ancora in mezzo alle sue carte livida e maligna. Fu un errore purtroppo, un'imprudenza. Alcune ore più tardi corsero ad avvertirlo che dalle finestrelle del suo studio usciva un fumo grigio, rossiccio, sinistramente ostinato. All'annuncio della sciagura l'umanista parve uscire di mente e si precipitò tra grida e maledizioni verso casa. Ma ormai era tutto vano. Le fiamme crepitavano dense lasciando per l'aria un sentore di carta bruciata, di pietra sfatta e di cenere. Antonio Urceo urlava nella grande loggia come un os-

sesso. Le parole degli amici, che gli si erano fatti intorno, non valevano a consolarlo. Il suo volto pallido e scarno, i suoi occhi grigi, quasi cerulei sepolti sotto le orbite, i capelli già radi e inciuffati davano un senso di disperazione profonda e sconosciuta. L'uomo era piccolo, goffo, dimesso; con un naso enorme che pareva più degno di un giullare che d'un sapiente, ma il suo sguardo non destava il riso e aveva ora qualcosa di fosco.

Dopo un esordio come questo, non rivelerò nulla, credo, se aggiungerò che Raimondi era stato allievo anche di Roberto Longhi; tanto più dopo i film di Pasolini, che hanno messo in luce le capacità didattiche quasi magiche, che oggi si chiamerebbero virali, ed erano invece affascinanti, di questo maestro. Certo, per tornare al *Codro*, altre pagine non hanno questo impianto narrativo e questa sensibile e impeccabile retorica, che, nel volume, la stampa rende ancora più visibile nella sua abile scansione. Si trattava, del resto, soltanto di illuminare un inizio, una partenza. Conclusa questa prova, esemplare e forse un poco ridondante, uno dei compiti che si assegnerà Raimondi sarà quello di smorzare i colori della scrittura, o meglio di interiorizzare quella ricchezza cromatica trasformando la propria violenza visiva in una sorta di pacato occhio intellettuale che contempla gli oggetti cercandone sempre, al di là della superficie, le strutture, i sensi e le mutue relazioni. La vivacità e la precisione della scrittura non manifesteranno un desiderio di decoro umanistico ma corrisponderanno al bisogno di rendere il più possibile vivida e netta quella "visione di una visione" in cui consiste la critica.

Si è soliti, con buone ragioni, riconoscere nelle opere dell'Ezio Raimondi italianista il vertice del suo lavoro storiografico. Il suo Tasso, il suo Rinascimento "inquieto", con il rilievo assegnato ai teorici, in particolare al Daniello e al