

FAUSTO CURI

La poesia come questione

Non ho letto *Poeti degli Anni Zero* e non intendo farlo. Così come non intendo leggere altre raccolte. È molto tempo, ormai, che la poesia, o quello che passa per poesia, mi annoia, profondamente mi annoia. Non intendo mancare di rispetto ad alcuno e non vi è snobismo nel mio comportamento. Al contrario, vi è una sfiduciata partecipazione critica. Come dimostra il fatto che mi risolvo a mettermi di nuovo davanti al computer, pur sapendo che quello che scriverò troverà assai pochi lettori e toccherà la mente di pochissimi. Del resto, perché la mia noia dovrebbe interessare a qualcuno? Mi considererei fortunato se riuscissi a irritare qualche lettore non distratto.

Negli ultimi anni i soli libri che mi sono sembrati degni di attenzione (a parte le *Quattordici Poesie* di Fernando Bandini, che sa interpretare la tradizione non solo con dignità, ma anche con una sua forza pacata; e, poniamo, il lavoro di Alberto Bertoni, il quale, *rara avis*, è colto e intelligente) sono *Varie ed eventuali* di Edoardo Sanguineti e *Caosmogonia* di Nanni Balestrini. Non è colpa mia se sono ancora fermo ai Novissimi. Sono fermo lì perché oltre non si è andati. I soli ad essere andati oltre i Novissimi sono i Novissimi. Il resto, per me, è silenzio. Certo, può essermi sfuggito qualche libro dignitoso se non significativo; mentre non mi sono sfuggiti alcuni libri certamente dignitosi ma che echeggiavano Montale, o Luzi, o Caproni o Giudici. Il problema è tutto qui: con i Novissimi si è andati, come si doveva, oltre la lirica, ora, nei casi migliori, alla lirica si vuole ritornare, e si ritorna.

CARLO ROMANO

*Nabucco, i lombardi alla prima
crociata, Ernani: la mitopoiesi
risorgimentale*
di Giuseppe Verdi (1842-1844)

Nabucco, un esordio politico (in)consapevole

Dopo *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839) e *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* segna il primo grande successo di Giuseppe Verdi che trova presto sbocchi commerciali oltre confine. Dal dramma francese *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu (Parigi, Théâtre de l'Ambigu-Comique, 1836) e dal ballo *Nabuccodonosor* di Antonio Cortesi (Milano, Teatro alla Scala, 1838), la versione verdiana va in scena alla Scala il 9 marzo 1842, su libretto di Temistocle Solera. La prima dell'opera, tanto il successo, riempie le prime pagine della *Gazzetta musicale di Milano* in un lungo articolo di Alberto Mazzucato:

La melodia del Verdi si svolge nel tutt'insieme spontanea, fluida, chiara; non mai ricercata, non mai fiorita; considerata per sé sola si offre abbastanza nobile ma grande quasi mai: però questa grandezza viene raggiunta alcune volte dall'interpretazione della medesima *melodia* affidata alle masse e condensa all'unisono [...].

Mazzucato, critico e compositore friulano, descrive in modo molto partecipato il celebre coro del terzo atto:

Siamo sulle sponde dell'Eufrate. Gli Ebrei incatenati e costretti al lavoro sciolgono un *canto patetico*, una preghiera, un addio alle rive del Giordano, alle torri atterrate di Sion-

ne, *alla patria si bella e perduta*. La melodia con cui staccasi all'unisono e a mezza voce questo coro non può essere più toccante. Non esageriamo che ci commosse quasi alle lagrime. Crediamo che non abbiamo bisogno di tesserne ulteriori elogj [...].

Non mancano sporadici cenni critici di carattere musicale, come l'abuso di unisoni in partitura o di terzine, inezie che per nulla inficiano l'entusiasmo: «ognuno vede che coll'appigliarsi a così fatte minutezze la nostra critica non è che un tacito elogio al compositore»¹.

Per dare un'idea del trionfo dell'opera, basti pensare che nell'anno della prima scaligera il *Nabucco* è portato a Vienna, mentre da aprile a fine anno sono allestite 75 repliche solo alla Scala². Verdi inaugura così una speciale stagione politica, che darà i frutti migliori nel corso del decennio, fino alla massima espressione patriottica della *Battaglia di Legnano* (1849).

Nel *Nabucco* la sottomissione degli ebrei sembra essere la parafrasi perfetta dello stesso assoggettamento che fu degli italiani. Non ha dubbi Fedele D'Amico per il quale il «Va' pensiero», il coro simbolo dell'opera, è l'autentica voce del popolo, «il solo fatto socialmente unitario che l'arte italiana dell'Ottocento abbia conosciuto, il

¹ Questa e le due citazioni precedenti in Alberto Mazzucato, *Nabucodonosor. Dramma lirico di T. Solera, musicato dal maestro G. Verdi*, «Gazzetta musicale di Milano», 20 marzo 1842.

² A partire da gennaio 1843 fino alla fine di quell'anno il *Nabucco* viene allestito in diciannove diversi teatri, tra cui le grandi sale di Parma di Genova, di Bologna, ma anche i teatri sociali di Como, Treviso, Crema e Mantova. Il suo terzo anno di vita è il più intenso: nel 1844 ritroviamo venticinque allestimenti (tutti al centro-nord o in Sardegna) mentre l'anno successivo raggiunge centri come Saluzzo, Finale di Modena, Feltre, Castiglione delle Stiviere, Cividale, Casale Monferrato. La diffusione del primo Verdi al sud è invece tardiva, complice una censura particolarmente difficile: compare a Napoli solo nel '48, e infine nel '49 raggiunge Messina e Catania. Cfr. C. Sorba, *L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, il Mulino, Bologna 2001, pp. 178-179.

Nabucco, i lombardi alla prima Crociata, Ernani: la mitopoiesi risorgimentale di Giuseppe Verdi (1842-1844) - Nabucco, The Lombards on the First Crusade, Ernani: The Mythopoeia of the Risorgimento in the Works by Giuseppe Verdi (1842-1844)

In questo contributo si descrive la fase iniziale della carriera operistica di Giuseppe Verdi, con un *focus* particolare sulle prime tre opere patriottiche che segnano l'ascesa del compositore di Busseto a personaggio chiave del Risorgimento. La ricostruzione è corroborata anche dalle testimonianze dei recensori della *Gazzetta musicale di Milano*, il principale organo di informazione musicale del periodo, pubblicato da Ricordi dal 1842 al 1902.

This essay describes the first phase of Giuseppe Verdi's career in the field of opera, especially bringing into *focus* the first three patriotic works that made the composer from Busseto become a key figure of the Risorgimento. This reconstruction is also supported by the reviews published in the *Gazzetta musicale di Milano*, the most influential medium in the field of music at that time, published by Giulio Ricordi from 1842 to 1902.

Giulio Antonio Borgatti

Citazioni, calchi e allusioni
pindariche in *Maia* e *Alcyone*

Ad Anna Querzoli

Già la prima raccolta di Gabriele d'Annunzio, *Primo Vere* (1879), scritta quando il poeta era un giovane liceale, presenta in appendice alcune traduzioni di testi antichi, prima intitolate *Imitazioni*, in seguito *Tradimenti*, in cui la poesia antica si rivela una «suggerione per una poesia nuova» [Anceschi in d'Annunzio *Versi*, p. x]. In questa appendice troviamo traduzioni soprattutto dal latino: molti testi di Orazio, uno di Tibullo, due di Catullo; non mancano però neanche prove dal greco: quattro traduzioni di brani degli *Inni Omerici*.

L'uso dei testi classici come base per la creazione di una nuova opera d'arte prosegue nei lavori della maturità, in particolare nelle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*, dove si orienta – come è noto – in tre direzioni diverse. Si hanno talvolta delle citazioni letterali quanto esplicite: i titoli dei testi preditirambici di *Alcyone*, ad esempio, sono *iuncturae* di autori latini: Verg., *Aen*, I 107; Ov., *Met.*, XIII, 948; Ov., *Met.*, II, 28; Ov., *Met.*, VIII, 225. Il latino, poi, diventa strumento di invenzione e ricreazione linguistica, ora nella modalità del 'latinismo crudo', ora invece dando ad una parola comune dell'italiano il senso che aveva in latino. La poesia, infine, può essere composta con costanti riferimenti, o addirittura sulla falsariga di un preciso ipotesto.

Il presente lavoro si concentra su quest'ultimo uso del classico ed ha lo scopo di isolare alcune citazioni pindariche presenti nelle *Laudi* e segnatamente in *Maia* e *Alcyone*, utili sia per la

comprensione del retroscena testuale dei passi in questione, sia per definire con maggior precisione in che consista, oltre alla metrica, quel sapore pindarico della poesia di d'Annunzio cui fanno riferimento in tempi diversi Giacomo Perrotta e Bruno Gentili¹.

I riferimenti pindarici su cui mi soffermerò sono di duplice natura: da una parte abbiamo quelli che concernono la persona storica del poeta e la sua opera, dall'altra citazioni di passi di tale opera. Le citazioni, poi, possono a loro volta esser suddivise in calchi e allusioni: nel primo caso si tratta di traduzioni di passi pindarici, o, in un caso, di un frammento, che vanno ad incastrarsi o giustapporsi alla poesia di d'Annunzio; nel secondo caso si tratta di brevi allusioni a precisi luoghi pindarici. Il discrimine, come si vedrà, non è solo quantitativo, citazioni lunghe e citazioni brevi, ma qualitativo: citazioni che hanno l'aspetto di un calco e allusioni più o meno velate.

1. Riferimenti alla persona di Pindaro nel testo delle *Laudi*

1.1 *Maia, parte VI: l'elogio di Pindaro*

Steso nei primi mesi del 1903, *Maia*, il primo libro delle *Laudi*, quello a cui il d'Annunzio, col motto latino *hic manebimus optime*, af-

¹ Per Gentili si tratta più che altro di una questione metrica: «Se la scelta cadrà sul verso libero, come nella presente traduzione delle *Pitiche*, le grandi odi delle *Laudi* del D'annunzio, particolarmente il verso libero della *Laus vitae*, scandito da strofe di 21 versi, offrono un modello esemplare di versificazione per l'esuberante dovizia delle forme ritmiche, tali da riecheggiare, soprattutto per le odi composte in *kat'enoplion*-epitriti, i molteplici schemi della metrica pindarica» [Gentili 1995, pp. LXXS.]; per Perrotta invece si trattava di una somiglianza non solo formale ma concernente la natura stessa dell'arte dei due poeti: «Il d'Annunzio si rivela non solo il traduttore ideale di Pindaro, ma il poeta italiano che meglio di tutti ha saputo riecheggiarne l'arte». [cf. Perrotta 1935]

Citazioni, calchi e allusioni pindariche in *Maia* e *Alcyone* - *Pindaric Quotes, Calques and References in Maia and Alcyone*

Il contributo, prendendo in esame alcuni calchi e citazioni da Pindaro presenti in *Maia* e *Alcyone*, attraverso il paragone con un'altra allusione a un luogo di Orazio, dimostra come Pindaro, letto alla luce di una fuorviante quanto consolidata tradizione, per d'Annunzio sia non solo una fonte da cui citare ma uno dei modelli a cui è ispirata la poetica delle *Laudi*.

This essay examines some calques and quotes from Pindar in *Maia* and *Alcyone*, comparing them to another reference to a passage by Horace, in order to prove that Pindar, usually interpreted according to an established and yet misleading tradition is not only a source of quotes for d'Annunzio but also an inspiring model.

RICCARDO GASPERINA GERONI

Le immagini prima delle parole:
l'antinomia interno/esterno
nell'elaborazione di *Cristo si è
fermato a Eboli* di Carlo Levi

1. Introduzione

C*risto si è fermato a Eboli*, pubblicato nella data decisiva del 1945, è il racconto autobiografico della crisi, individuale e collettiva, dei valori di una società alle soglie del secondo conflitto mondiale. Nell'agosto del 1935, Carlo Levi viene confinato dal regime fascista nel paese di Grassano in Lucania e trasferito poco dopo nel piccolo borgo di Aliano, «luogo non luogo»¹ dell'ambientazione dei racconti e dei personaggi magici del *Cristo* e di alcune delle sue tele più rappresentative. Il romanzo è costruito infatti all'insegna di una raccolta di storie che provengono dalla tradizione popolare della terra lucana e che esprimono il rapporto magico e arcaico di quella popolazione nei confronti dell'alterità. Levi si colloca di fronte a quel mondo come un contenitore pronto a metabolizzare il narrato e a riadattarlo in una nuova forma strutturale organica, il *Cristo* appunto, in cui lo sguardo antropologico dell'autore, che pure è presente, non è mai scisso dall'analisi di un occhio interiore che distorce e modifica, secondo parametri culturali progressi, ciò che osserva scientificamente. Levi riscopre dunque nei racconti della realtà lucana

* Le immagini delle opere di Carlo Levi di seguito pubblicate sono scatti di Riccardo Gasperina.

¹ C. LEVI, *Poesie*, a cura di S. Ghiazza, Roma, Donzelli 2008, p. 54.

antichi valori rinnegati dal dilagante nazifascismo e dalla cecità della cultura europea, aspramente criticata dall'autore in *Paura della libertà* (1939), testo politico-filosofico cardine della futura esperienza intellettuale di Levi e presupposto ideologico imprescindibile per un'analisi ermeneutica del *Cristo*. Lo stesso autore suggerisce – nell'ormai celebre lettera *L'autore all'editore*, datata giugno 1963 – che «il Cristo si è fermato a Eboli fu dapprima esperienza, e pittura e poesia, e poi teoria e gioia di verità (con *Paura della libertà*), per diventare infine e apertamente racconto»². Di conseguenza, il presente lavoro si muove su più piani, quello pittorico, quello filosofico, quello antropologico e infine quello narrativo, cercando di dimostrare come la poetica pittorica della «grafia ondosa»³ si rifletta nella narrazione e nella struttura del *Cristo* al fine di ribaltare dialetticamente l'antinomia interno/esterno, perno costitutivo della critica leviana alla contemporaneità.

2. La «grafia ondosa»: la Lucania e l'alterità

Qualsiasi discorso intorno alla pittura e alla prosa di Levi deve necessariamente indagare l'importanza della tecnica pittorica della «grafia ondosa», sia perché il suo utilizzo copre circa un trentennio della produzione artistica leviana, dal 1931 al 1956 e dal 1970 al 1974⁴, sia perché Levi riflette sulla sua origine in alcuni scritti teorici di grande rilievo ai fini della comprensione della costruzione del *Cristo*. In particolare, nel buio della reclusione carceraria di Regina Coeli,

² C. LEVI, *L'autore all'editore*, in ID., *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi 2010, p. XIX.

³ C. LEVI, *Lo specchio*, a cura di P. Vivarelli, Roma, Donzelli 2001, p. 13.

⁴ G. SACERDOTI, *Carlo Levi: pittore iconoclasta*, in: «Meridiana», 2005, p. 78.

Le immagini prima delle parole: l'antinomia interno/esterno nell'elaborazione di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi - *Images before Words: The Inside/Outside Antinomy in the Writing Process of Cristo si è fermato a Eboli* by Carlo Levi

L'ultima critica leviana ha posto in luce l'importanza delle riflessioni contenute nel testo *I ritratti*, in cui Carlo Levi elabora una teoria relativa al rapporto artistico come frutto dell'unione del 'se stesso' dell'artista e dell'alterità, dimostrando come la 'grafia ondososa' delle sue tele sia la risultante di questo connubio. Il presente lavoro tenta di dimostrare come quella 'grafia ondososa' informi, oltre alla sua pittura, anche la struttura di *Cristo si è fermato a Eboli*. La pittura ondososa e quindi la scrittura orale, sua diretta rappresentazione testuale, costituiscono infatti il punto focale del tentativo leviano di ribaltamento della dialettica interno/esterno, riasumibile nella formula scholemiana di *Geltung ohne Bedeutung*. L'analisi del testo, tesa

The most recent literature about Carlo Levi has highlighted the importance of the reflections contained in *I ritratti*, where Carlo Levi formulates a theory concerning the artistic relationship as resulting from the union of the artist's 'his/her self' and the 'otherness', in order to demonstrate that the 'wavy style' of his canvases derives from this combination. This essay tries to prove that this 'wavy style' shapes not only Levi's paintings but also the structure of *Cristo si è fermato a Eboli*. In fact both the wavy painting and consequently its direct textual representation, the oral writing, are the focus of Levi's attempt to upset the inside/outside dialectic, that can be summed up in Scholem's formula *Geltung ohne Bedeutung*. The

alla dimostrazione di questo superamento, si muove in parallelo ad alcune analisi di Walter Benjamin, che ripercorre i tratti essenziali del narratore arcaico, ravvisabili nella stessa costruzione narratoriale del Cristo.

analysis of the text, whose aim is to prove the overcoming of this dialectic, parallels some analysis by Walter Benjamin, going over the main features of the archaic narrator, that can be found in the narrative construction of the story of Christ.

SALVATORE BILLARDELLO

L'uomo-libro e le donne archetipo: per una rilettura del *Mestiere di vivere*

Il 18 maggio 1927 un Pavese appena ventenne rivolge all'ex professore di italiano Augusto Monti una ferma quanto precoce dichiarazione di intenti, saldo proposito cui mantenersi fedele per la vita: si sente infatti pronto ad affrontare un «lungo travaglio e maceramento dello spirito», pur di venir ricompensato da un'opera d'arte perfettamente sana, «costruzione organica», frutto maturo da godersi appieno nella «perfetta rispondenza e attività delle sue diverse parti»¹. In un'epistola di pochi mesi successiva si riferisce invece della infatuazione per la ballerina teatrale Milly: la soubrette diventa la perfetta illusione romanzesca, e si fonde a meraviglia con l'immaginario libresco fervidamente coltivato². Il trittico “*mistero*”-“*essenza*”-“*bella fine*” si presta adeguatamente ad affrontare in Pavese sia la materia amorosa che quella letteraria: la donna come la poesia si fanno entrambe mito, schemi fissi e però reinterpretabili *ad libitum*, nei quali riflettersi di continuo; fare arte e amare tendono irreversibilmente allo stesso scopo³. Tale specularità tra amore e letteratura sembra conservarsi intatta fino alla tragica fine della vicenda pavesiana, se pochi giorni dopo il congedo definitivo dall'attrice americana Constance Dowling appaiono ancora nota-

¹ C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. MONDO, Torino, Einaudi, 2004, pp. 34-35.

² Cfr. C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, p. 20.

³ «Vedi dunque che ricerca disperata di costruzione, di romanzo, di letteratura», *ivi*, pp. 20-21.

zioni a convalidarne l'intangibilità, a innalzare il valore del binomio a poetica capace di esaurire una vita intera⁴. Il sottile interrogativo finale, se getta già da adesso una luce abbagliante sulle motivazioni più intime di un 'vizio assurdo' come il suicidio, non invalida però il valore indiscusso del *Mestiere di vivere*: i tre motivi conduttori del *modus operandi* sviluppato durante quindici anni – la costruzione, la ripetizione mitico-simbolica e il destino – costituiscono anche i modelli di scrittura del diario nei suoi differenti stadi di maturazione. Ciò che qui preme verificare è il significativo intrecciarsi della storia sentimentale dell'uomo Pavese con le fasi di evoluzione artistica attraversate dallo scrittore, come se il desiderio per le donne – 'la donna dalla voce rauca' Tina Pizzardo, Fernanda 'Gognin' Pivano, 'Afrodite-Melita-Astarte' Bianca Garuffi, Constance 'wind of march' Downing – possa essere volontaristicamente determinato alla stregua di una calcolata struttura metrica, rientrare in un gioco di ritorni ciclici, o specchiarsi in simbolismi che l'autore pesca da un inconscio ora chiamato infanzia, ora invece gorgo, ma sempre immagine, simbolo che rimanda ad altro – qualcosa di più profondo che il poeta si incarica di portare alla luce attraverso lo scavo interiore nel proprio io. Il percorso circolare pavesiano, di "eterno adolescente" che passando per lo stato di "dio indurito" fa tragicamente ritorno a uno stato d'infanzia primigenia, si delinea in accordo a quello di un Io diaristico in grado di costruire un efficiente sistema di riferimenti

⁴ «Certo in lei non c'è soltanto lei, ma tutta la mia vita passata, la inconsapevole preparazione – l'America, il ritegno ascetico, l'insofferenza delle piccole cose, il mio mestiere. Lei è la poesia, nel più letterale dei sensi. Possibile che non l'abbia sentito?». C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere, Diario 1935-1950* (da ora in poi citato come MdV e il numero di pagina), Torino, Einaudi, 2007, p. 395.

L'uomo-libro e le donne archetipo: per una rilettura del *Mestiere di vivere* - *The Book-man and the Archetypal Women: A New Reading of Il mestiere di vivere*

Pavese giunge alle poetiche del destino e del ritorno degli ultimi anni seguendo un percorso di estrema coerenza, in accordo al progetto giovanile di “farsi ricordo”, “carne di poesia”: all’interno del *Mestiere di vivere*, riflessione intellettuale, ricerca stilistica e sussulti sentimentali si intrecciano tenendo fermo come punto cardine lo scavo nell’inconscio. Si è qui evidenziato come gli studi junghiani abbiano profondamente influenzato la poetica pavesiana, rilevando inoltre come lo statuto di finzione del genere diaristico autorizzi la costruzione di un complesso teatro – alla lunga, una gabbia dorata senza vie d’uscita – in cui la donna assume le maschere corrispondenti di volta in volta al bisogno estetico dello scrittore.

Pavese attains his latest philosophy of fate and return through an extremely consistent development, according to his juvenile plan to “become memory”, “flesh of poetry”: in his novel *Il mestiere di vivere*, intellectual remarks, stylistic research and sentimental shocks are intertwined, the exploration of the subconscious always remaining the pivotal point of the narration. This essay explains that Pavese’s philosophy was deeply influenced by Jungian Literature and remarks that considering journals as works of fiction allows for the construction of a complex mise-en-scène – in the long run, a golden cage without exits – where women wear different masks in order to satisfy the aesthetical need of the writer.

GIUSI MONTALI

Le Chinois à Rome: psicoanalisi, esoterismo e discipline orientali nell'opera poetica di Amelia Rosselli

La ricerca poetica di Amelia Rosselli si sviluppa a partire da un'intenzione di ampliamento delle risorse espressive del linguaggio poetico, facendo ricorso a interessi eterogenei come la musica contemporanea, la psicoanalisi e le discipline orientali. Questi diversi elementi vengono fatti interagire e obbediscono a una forma metrica ben precisa, di respiro internazionale e particolarmente innovativa per la tradizione italiana.

Questa forma metrica è già presente *in nuce* nella *Libellula*, e dopo anni di sperimentazioni e riflessioni trova la sua forma definitiva in *Variazioni belliche*. Autoimponendosi la legge geometrico-spaziale del quadrato/cubo Amelia Rosselli concepisce una forma che ponga un argine all'energia dirompente del suo dire poetico e che stabilisca un ordine, uno spazio circoscritto all'interno del quale muoversi. Questo spazio è però abbastanza flessibile da lasciarle ampie libertà di movimento, e il verso è fluido, variato, in grado di procedere per accelerazioni e decelerazioni. Amelia Rosselli proietta il tempo e lo spazio sulla pagina, delimitando i confini all'interno dei quali la parola si muove. Il tentativo è di dare ordine, senso al magma della realtà, lasciandone intatta la forza, l'energia propulsiva.

Per Amelia Rosselli la realtà del verso precede e determina la produzione poetica: lo spazio metrico diviene la condizione dell'esistenza della poesia e ne costituisce il valore strutturan-

te¹. Con *Variazioni belliche* l'elemento quaternario costituisce il sistema metrico in se stesso: i componimenti poetici assumono l'aspetto grafico di quadrati o rettangoli, estesi nel senso della lunghezza. Infatti, attraverso la stesura del primo verso si delimita il punto limite del quadro da riempire interamente di parole². Se si legge, anche sbrigativamente, *Diario in tre lingue*, ci si accorgerà che l'elemento quaternario costituisce un *Leitmotiv*, e che particolarmente significativi sono i sintagmi «at the 4 pts. of the turning world» e «at the 4 points of the turning wheel».

Ma la ricerca poetica di Amelia Rosselli è anche strettamente collegata alle visioni interpretate attraverso la quarta categoria della sincronicità³, utilizzata dalla psicoanalisi. Jung intende con sincronicità una serie di eventi che avvengono simultaneamente e che hanno significato analogo. Questo rapporto di relazione non è in alcun modo riconducibile al principio di causa-effetto, e l'interesse che Amelia Rosselli nutre per il Tao, *l'I Ching* e la musica popolare indicano la volontà di trovare forme alternative al determinismo tonali e seriali occidentali.

Nelle pagine seguenti si tenterà di delineare in che modo la conoscenza delle discipline orientali e della psicoanalisi abbiano influito sulla produzione poetica della Rosselli, e si tenterà un rapido confronto tra alcune sue poesie

¹ M. VENTURINI, *Amelia Rosselli e la tradizione anglo-americana: intorno a "Spazi metrici"* in EAD., *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008, pp. 63-102.

² A. ROSSELLI, *Allegato SPAZI METRICI (1962)* in EAD., *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1997, pp. 335-342.

³ T. BISANTI, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*, Pisa, ETS, 2007, pp. 38-39.

Le Chinois à Rome: psicoanalisi, esoterismo e discipline orientali nell'opera poetica di Amelia Rosselli - Le Chinois à Rome: Psychoanalysis, Exotericism and Oriental Teachings in Amelia Rosselli's Poems

L'articolo delinea in che modo la conoscenza delle discipline orientali e della psicoanalisi abbiano influito sulla produzione poetica di Amelia Rosselli. Il primo capitolo analizza il ruolo dell'immaginazione attiva, dell'*I Ching* e dello yoga nell'elaborazione di *Primi scritti* (1952-1963, edito nel 1980), *La libellula* (1959) e *Variazioni belliche* (1963). Il secondo capitolo tenta un rapido confronto tra alcune poesie di Amelia Rosselli e alcuni scritti di Roberto Bazlen, evidenziandone le somiglianze e i temi ricorrenti.

This essay explains how Amelia Rosselli's poetry was influenced by the knowledge of psychoanalysis and Oriental teachings. The first chapter focuses on how active imagination, *I Ching* and yoga affected the development of *Primi scritti* (1952-1963, published in 1980), *La libellula* (1959) and *Variazioni belliche* (1963). The second chapter briefly compares a few poems by Amelia Rosselli to some writings by Roberto Bazlen, highlighting similarities and recurrent themes.

UGO PEROLINO

Un euforico congedo.
Gli anni Settanta nei *pamphlet* di
Alberto Arbasino

In una densa “descrizione” del 1973 Pier Paolo Pasolini riconosceva in *Fratelli d'Italia* «uno dei più bei libri della seconda parte del Novecento», un romanzo fondamentale scritto «in un momento di gloria, tra la fine degli anni Cinquanta e il principio degli anni Sessanta, liquidando – non senza un certo trionfalismo – un’epoca, e inaugurandone ottimisticamente una nuova»¹. Il libero slancio creativo di quel “momento di gloria” – che precede il Sessantotto, l’onda lunga della contestazione, gli anni di piombo –, congedando ottimisticamente una fase storica respingeva nel passato i fantasmi del dopoguerra. Il grande affresco dell’Italia del boom, annotava il recensore dando libero sfogo a idiosincrasie e risentimenti lungamente sedimentati, sarebbe stato a sua volta liquidato «con due cerimoniali diversi» dalle «discese di barbari (orde di piccoli borghesi marchiati dal fascismo), costituite dalla neoavanguardia e dal Movimento studentesco»². Nel decennio successivo, poi, l’implosione economica e l’esplosione dei conflitti avrebbero spento quella «piccola e inconscia Età del Jazz».

Di fronte alla crisi italiana, Arbasino ha continuato a perseguire la referenzialità del narrato e l’oggettività storica dei segni. La riforma dei protocolli del romanzo era inscritta nel raf-

¹ Cfr. P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarocci, Prefazione di G. Dossena, Milano, Garzanti 1996, p. 39.

² Ivi, p. 41.

finamento degli esiti espressivi che valorizzava l'innesto di procedure formali di tipo saggistico e giornalistico, con un ritorno di concentrazione sull'«attualità politica e culturale italiana giorno per giorno, con tutti i rischi dell'immediatezza "a caldo"», e sul filo di una scrittura «piuttosto frammentaria, rapsodica, aforistica, molto corporea, molto parlata, molto vocale e perfino trasversale»³. Nelle pagine di appunti e riflessioni di *Certi romanzi*, *cahier* di lavoro redatto in margine a *Fratelli d'Italia*, Arbasino disegna un profilo aperto e inclusivo, ricco di riferimenti alla ricerca narratologica contemporanea. Più che alle embricazioni metanarrative (il "Romanzo nel romanzo" o, specularmente, il "Romanzo del romanzo") lo scrittore lombardo guarda all'accumulazione enciclopedica, al *bricolage*, alla collazione di «appunti», «carpets», «note» (CR 1196), come a un caratteristico metodo di costruzione del testo mediante ri-

³ Cfr. A. Arbasino, *Fantasma italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori 1977, p. 7. In seguito l'opera sarà richiamata con la sigla *FI* accompagnata dall'indicazione del numero di pagina. Altre sigle utilizzate per le opere di Arbasino: *AAM* – *America Amore*, Milano, Adelphi 2011; *CT* – *La caduta dei tiranni*, Palermo, Sellerio 1990; *PIZ* – *Paesaggi italiani con zombi*, Milano, Adelphi 1998; *PS* – *Un Paese Senza*, Milano, Garzanti 1980; *QS* – *In questo Stato*, Milano, Garzanti 1978 (II ediz.); *VB* – *La vita bassa*, Milano, Adelphi 2008. Per l'edizione complessiva delle opere (non inclusiva dei pamphlet degli anni Settanta) si rimanda a A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, Vol. I, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, Cronologia scritta da A. Arbasino con R. Manica, Milano, Mondadori 2009 (da questo volume sono tratte le citazioni di *Certi romanzi*, indicata con la sigla *CR*); Vol. II, a cura di R. Manica, 2010.

Tra gli studi complessivi di impianto monografico su Arbasino si segnala: N. D'Antuono, *Forme e significati in Alberto Arbasino*, Bologna, Millennium 2007; G. Panella, *Alberto Arbasino*, Fiesole, Cadmo 2004; *Alberto Arbasino*, a cura di M. Belpoliti e E. Grazioli, numero monografico di «Riga», 18, Milano 2001; C. Martignoni, E. Cammarata, C. Lucchelli, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Novara, Interlinea 1999. Per una disamina dei pamphlet si rimanda a G. Pischedda, *Scrittori polemisti*, Milano, Bollati Boringhieri 2011, pp. 133-211.

Un euforico congedo. Gli anni Settanta nei *pamphlet* di Alberto Arbasino. - *An Euphoric Leave. The Seventies in Alberto Arbasino's Pamphlets.*

Avverso al clima politico e culturale del compromesso storico e alla prospettiva della società di consumi modellata dall'espansione della piccola borghesia impiegatizia, Arbasino prende congedo dagli anni Settanta – “un decennio poco amato” – con un enciclopedico *sottisier* flaubertiano, *Un Paese senza* (1980), posto a coronamento di una stagione di scritture polemistiche e di testimonianza civile iniziata nel 1977 con *Fantasmisti italiani* e successivamente testata durante il caso Moro (*In questo Stato*). Arbasino elabora nella forma del pamphlet una rappresentazione ilare e corrosiva – per aforismi, frammenti, *collage* di materiali prepubblicati – del discorso ideologico, prendendo di mira gli abusi socialmente codificati, il “giornalese”, il “politichese”, i linguaggi giovanili,

Arbasino was against the political and cultural climate of the historic compromise and against the views of the consumer society shaped by the rise of a lower middle class of clerks. He said goodbye to the seventies – “an unloved decade” – with an encyclopedic Flaubertian *sottisier*, *Un Paese senza* (1980), that crowns a season of polemical and civil writings started in 1977 with *Fantasmisti italiani* and later tested during the Moro affair (*In questo Stato*). Arbasino's pamphlets create a cheerful and caustic representation – by means of aphorisms, fragments, *collage* of previously published materials – of the ideological discourse. They target socially codified abuses, “newspaper jargon”, “political jargon”, juvenile languages, and pillory

Ugo Perolino

mettendo alla berlina
i vizi, i caratteri nazio-
nali, le pubbliche tri-
vialità del Bel Paese.

Riassunto - *Abstract*

Italian vices, national
features and public
vulgarities.

VITTORIO PELLEGRINO

Stefano D'Arrigo e le lingue taglienti.
Introduzione a *Horcynus Orca*
attraverso *I fatti della fera*

È alla base del presente studio l'assunto che esistano varie "stagioni" nella scrittura di D'Arrigo. E ciò non significa semplicemente che per un certo tempo egli si sia dedicato alla poesia per poi passare alla narrativa; lo stesso periodo che ha riguardato la composizione di *Horcynus Orca*¹, da tutti considerato il momento "narrativo" di maggior interesse e spessore², risulta in effetti scandito da varie fasi, in cui lo scrittore siciliano ha fundamentalmente evoluto il suo stile da un insistito espressionismo – stagione neoespressionista di *I fatti della fera*, o stagione del "plurilinguismo" – a uno stile essenzialmente sperimentale-postmoderno – stagione del "monolinguismo", quello di HO³.

¹ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975 (d'ora in poi HO). Ripercorro qui brevemente «la storia della scrittura e della pubblicazione del romanzo [...] dalla prima stesura del 1956-57, *La testa del delfino*, al lavoro di revisione dal 1958 al 1961, alla pubblicazione di due episodi del romanzo in corso di elaborazione sul "Menabò" diretto da Vittorini col titolo *I giorni della fera*, alla consegna a Mondadori nel 1961 del dattiloscritto *I fatti della fera*, al lungo lavoro di correzione delle bozze dal 1961 al 1974, alla pubblicazione della versione definitiva del romanzo *Horcynus Orca* nel 1975 [...]». Cfr. C. DE SANTIS, *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 9.

² D'Arrigo pubblicò solo un secondo romanzo: *La cima delle nobildonne*, Milano, Mondadori, 1985.

³ È questa in parte la prospettiva critica, supportata dal confronto tra *I giorni della fera* e *Horcynus Orca*, avanzata in G. ALFANO, *Gli effetti della Guerra. Su «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, Genova-Milano, Luca Sossella, 2000.

Ovviamente, il tutto è molto più complesso rispetto a come possa apparire, se posta in questi termini, la questione delle “dodici fatiche” darrighiane; basti citare, per rendersi conto di come HO racchiuda in sé molto più di quanto si è schematicamente cercato di dire poc’anzi, un nota osservazione di Pedullà:

Horcynus Orca fu scritto nella seconda metà degli Anni Cinquanta (sullo sfondo: neorealismo e neoespressionismo, cioè plurilinguismo neobarocco), fu corretto per tutti gli Anni Sessanta (contigui: il neosperimentalismo, la priorità del linguaggio, la delega al linguaggio del corpo, l’io diviso, la riabilitazione della follia, il culto della giovinezza, la “farsificazione” neodadaista della neoavanguardia) e fu pubblicato alla metà degli Anni Settanta (di nuovo il realismo, magari iper-realismo, la rivalutazione dei dialetti, i selvaggi e franchi narratori, i grandi o grossi romanzi coetanei di *Horcynus Orca: Corporale* di Paolo Volponi e *La storia* di Elsa Morante). [...] *Horcynus Orca*, contiene e assimila questi decenni e gli altri del Novecento [...]⁴.

Il “flusso” della composizione *horcynusa* materializzato nelle parole di Pedullà rende certamente giustizia all’indubbio, grande valore dell’opera, al suo tentativo letterario “globale” (nonché metalinguisticamente transletterario), ma il seguirlo andrebbe irrimediabilmente a discapito dell’economia di uno studio che è fondamentalmente alla ricerca dei “fili rossi” nei testi di D’Arrigo: ci predisponiamo a seguirne la tessitura, magari scegliendo di adottare, per descrivere i limiti entro i quali è racchiusa la scrittura di HO, una formula semplificata, sempre

⁴ W. PEDULLÀ, *Congetture per un’interpretazione di «Horcynus Orca», Introduzione a Horcynus Orca*, Milano, RCS Libri, 2003, pp. XI e XII.

Stefano D'Arrigo e le lingue taglienti. Introduzione a *Horcynus Orca* attraverso *I fatti della fera* - Stefano D'Arrigo and the *Sharp Tongues*. Introduction to *Horcynus Orca* through *I fatti della fera*

Nell'intricata vicenda editoriale del romanzo di Stefano D'Arrigo *Horcynus Orca*, tappa fondamentale appare la redazione data 1961 dal titolo *I fatti della fera*. Tra i nuclei tematico-linguistici sviluppati dall'autore siciliano nel suo "poema postmoderno" del 1975, quelli del *reduce* e della "*fera*" sembrano acquistare pieno spessore proprio in tale splendido, semi-finito frammento di letteratura italiana. Dunque, un'introduzione al "romanzo maggiore", ma anche il riconoscimento di una possibile autonomia.

The 1961 version called *I fatti della fera* is a milestone in the entangled editorial journey of Stefano D'Arrigo's novel *Horcynus Orca*. Among the thematic-linguistic cores developed by the Sicilian author in his 1975 "postmodern poem", the ones of the *redux* and of the "*fera*" seem to reach their full depth precisely in that remarkable, half-accomplished fragment of Italian literature. An introduction to the "major novel", but also the acknowledgement of a possible autonomy.

LARA MICHELACCI

Ricostruire l'identità, reinventare il passato: *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli

Come ha sottolineato Adalgisa Giorgio, l'insorgenza della scrittura femminile nel panorama della letteratura italiana contemporanea si situa in una sorta di fluire storico. Sembra, infatti, che la collocazione in un passato ricostruito secondo parametri oggettivi corrisponda a «the ideological and aesthetic post-modern tenet that the present must be understood through a process of continuous critical re-interpretation of the past and the recontextualisation of the self»¹. A partire da *Artemisia* (1947) di Anna Banti, la storia diventa il paradigma secondo cui dare voce alla donna sia nella storia sia nella letteratura.² «These narratives – continua la Giorgio – often establish a link between narrated self and narrating self whose circumstances are illuminated by the vicissitude of the character, thus bringing past and present together»³. L'istanza storica determina uno spostamento dai puri parametri finzionali e l'esigenza di ancorarsi al reale permette di raccontare “voci” altrimenti nascoste.

Il percorso della narrativa femminile italiana tra gli anni '80 e '90 ha visto il ricorrere ad

¹ A. GIORGIO, *The Novel, 1965-2000*, in *A History of Women's Writing in Italy*, Eds. L. Panizza e S. Wood, Cambridge [England], Cambridge University Press, 2000, p. 230.

² Sulla Banti si vedano gli atti del convegno a cura di E. BIAGINI, *L'opera di Anna Banti*, Firenze, Olschki, 199 e *Beyond Artemisia. Female Subjectivity, History and Culture in Anna Banti*, eds. D. Valentini e P. Carù, Chapel Hill, NC, Annali d'italianistica, 2003.

³ A. GIORGIO, *The Novel, 1965-2000*, cit.

una forma di storicità capace di mettere in luce figure femminili d'eccezione. È il caso di *Rinascimento privato* (1985) della Bellonci, costruito sulla figura di Isabella d'Este, de *Gli occhi dell'Imperatore* (1993) di Laura Mancinelli, storia di Federico II di Svevia e della sua amante Bianca Lancia di Gagliano, e appunto de *La briganta* (1990) di Maria Rosa Cutrufelli. D'altra parte l'unico altro romanzo del periodo scritto da una donna sulla questione risorgimentale è *Noi credevamo* di Anna Banti. Se poi *La Briganta*, sempre secondo l'interpretazione della Giorgio, «traces the 'feminist' development of a fictional character modelled on real-life nineteenth-century women brigands» e «respond to the need to include women's viewpoint in official history»⁴, *Noi credevamo* rappresenta il tentativo, come ha scritto Norma Bouchard, di definire il Risorgimento «as a fragmented body politics, a collection of *dissecta membra* produced by a separation along lines of class, race, and gender»⁵.

La vivacità culturale delle scrittrici che abbiamo poc'anzi nominato, s'inserisce in un clima politico in cui l'esperienza estetica diventa pratica di un impegno sociale attivato sia sul piano epistemologico sia su quello etico. *Noi credevamo* della Banti, racconto in prima persona di Domenico Lopresti (*alter ego*/antenato di Lucia Lopresti, vero nome della Banti), costituisce, come abbiamo detto, il punto di riferimento per il discorso risorgimentale. Il romanzo, sostiene di nuovo Norma Bouchard, «subverts visions of Italy unification as progress from division to unity, from local to national identities» in modo

⁴ *Ibidem*.

⁵ N. BOUCHARD, *Risorgimento as Fragmented Body Politics: The Case of Anna Banti's "Noi credevamo"*, in *Risorgimento in Modern Italian Culture: Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema*, edited by N. Bouchard, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2005, pp. 117-130: 118.

Ricostruire l'identità, reinventare il passato: *La briganta* di Maria Rosa Cutrufelli - *To reconstruct the identity, to reinvent the past: La briganta* by Maria Rosa Cutrufelli

Nel 1990 Maria Rosa Cutrufelli pubblica *La briganta*, il diario di una nobildonna che si unisce alla banda del brigante Carmine Spaziante e diviene una fuori legge. La storia dell'unificazione nazionale, rivissuta attraverso i margini di un racconto al femminile e fuori dai canoni di una storia "mainstream", svela il suo carattere di travestimento e di mascherata. Ecco che il mito risorgimentale viene messo in crisi dall'idea stessa di una femminilità che si deve affermare al di fuori del sistema di genere. In questo senso, la rivisitazione della Cutrufelli di uno dei nuclei fondamentali del XIX secolo, basata anche su una precisa documentazione storica, evidenzia tutti gli elementi fallimentari del cosiddetto Stato-Nazione.

In 1990 Maria Rosa Cutrufelli published *La briganta* a first-person memoir of a woman who became a brigand in 1863. Margherita, the main character, joined the band of the brigand Carmine Spaziante and became an outlaw. The aim of this essay is to show how the story of a woman brigand might represent not only the ambiguity of the Italian national identity during the Risorgimento, but also the personal struggles to find a female identity. In this sense, the crisis of the nation-state is represented by the transgression of a woman brigand in the way they dress and in social behaviours. The Risorgimento appears, in fact, as a masquerade, a travesty and Cutrufelli revisits the nineteenth-century history past to illustrate the feminist paradigm in relationship to gender system.

Fausto Curi

Un critico battesimale

Massimo Raffaeli ha raggiunto da tempo una posizione di primo piano nella critica letteraria italiana. Occorre dire però che ciò che colpisce in lui non è tanto la sua assidua presenza in alcuni dei nostri principali giornali, segnatamente "Alias", quanto la singolarità di certe scelte che egli compie. Non basta osservare che non assomiglia a nessuno degli altri critici, e che nessuno gli assomiglia. Questo, probabilmente, è possibile dire anche di qualcun altro. A caratterizzare Raffaeli è la circostanza che non solo egli è assolutamente libero e indenne dal mercato (che è lecito affermare, credo, di pochi), ma che con i suoi articoli e i suoi saggi costruisce di volta in volta una Biblioteca preziosa e rara, fatta di libri davvero *scelti*, con i quali riesce a conversare, giacché di volta in volta sa essere strettamente vicino ai loro autori e sa sempre scoprire la loro grazia più segreta, la luce fervida e discreta della loro intelligenza più fertile. Non si pensi a una critica di identificazione: nelle ricognizioni di Raffaeli la prossimità del lettore non è mai disgiunta dalla lucida razionalità e dal limpido distacco dell'osservatore che conduce un'inchiesta. Filologo classico di formazione, appassionato ed esperto di letteratura francese moderna, Raffaeli viene pubblicando scritti che sono molto più che recensioni, sono spesso scoperte, illuminazioni dell'occultato, del negletto, dell'appartato o dell'emarginato, sguardi curiosi e partecipi di un 'provinciale' rivolti a una sorta di 'provincia' che non è delimitata né geograficamente né culturalmente, è solo una zona poco visibile del-