

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

Labriola, maestro di antiretorica e di consapevolezza filosofica, volto democriteo della nostra letteratura, è accompagnato nel terzo capitolo da un altro filosofo, quel Giordano Bruno definito da Pirandello «pensatore e artista» col «senso» di Eraclito e di Democrito allo stesso tempo. *Il pensatore e l'artista. Cultura dell'umorismo dall'Otto al Novecento* è il capitolo che ricerca allora quei paralleli umoristici tra Labriola e Pirandello nati dalla reazione di entrambi di fronte alla grave situazione storica dell'Italia, doppiamente segnata sul finire del XIX secolo dallo scandalo della Banca di Roma e dalla rivolta dei Fasci siciliani. Di fronte al duplice fallimento dei liberali da una parte e dei socialisti dall'altra, le pagine dei *Vecchi e i giovani* di Pirandello e le pagine delle corrispondenze di Labriola per la «Leipziger Volkszeitung» o delle lettere a Friedrich Engels svelano un volto *in tristia hilaris, in hilarite tristis*, come era quello del filosofo-scrittore Giordano Bruno.

Nel quarto capitolo del volume, *Prosa del mondo moderno. Sui «Quaderni di Serafino Gubbio operatore»*, è un altro maestro dell'umorismo ad essere accostato alla scrittura pirandelliana, quell'Alberto Cantoni, autore del *Re umorista*, cui si affiancano ancora una volta le pagine scritte *currenti calamo*, come viene viene, del Galileo del *Saggiatore* e di Antonio Labriola. Imprescindibili si fanno i nomi del Leopardi creatore di Filippo Ottolenghi e del Lawrence Sterne padre di Yorick, da leggersi come modelli di prosa moderna, antiretorica e anticlassica, specchio di una precisa concezione filosofica del mondo, dato che, come giustamente osservava Labriola, le parole sono utilizzabili solo quando si riferiscono a una realtà storica concreta cui agganciarle.

Nell'ultimo capitolo del volume G., perseguendo i luoghi per eccellenza del 'moderno' nell'opera pirandelliana, mette a fuoco la volontà dell'autore di misurarsi in un diretto faccia a faccia con la contemporaneità, da lui anche polemicamente aggredita con una passione intellettuale e una tempestività di intuito che già a suo tempo non erano sfuggite a Walter Benjamin. Dopo le pagine sul cinema di Serafino Gubbio, in cui la casa di produzione cinematografica *Kosmograph* assume l'essenza metaforica di un mondo disumanizzato, sono infatti le stazioni ferroviarie e i treni a segnare il passo dei tempi moderni nelle pagine delle *Novelle per un anno*. In *Paesaggi*

del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello, seguiamo la ricorrente ed emblematica presenza dell'immagine del treno da una novella come *Con altri occhi*, passando attraverso *L'illustre estinto*, *Va bene*, *Notte*, *Il treno ha fischiato*, fino a quel piccolo capolavoro che è *Una giornata*, potente sintesi della poetica dell'*Umorismo*, per cui solo ponendosi fuori dal tempo, in un arresto del flusso vitale dell'esistenza, si può prendere veramente coscienza dell'assurdità della vita: anche se solo per un attimo, dal momento che fermarsi a pensare comporta l'abdicare al vivere. I treni, con i loro arrivi e le loro partenze, coi loro fischi che squarciano i silenzi dei paesaggi attraversati, si profilano allora come vere e proprie moderne macchine del tempo, deputate a luogo privilegiato di queste riflessioni.

Poco importa dunque che Labriola non compaia tra le pagine dell'*Umorismo* come maestro o modello da imitare, perché lui e Pirandello (entrambi tra loro curiosamente legati dalla figura di Angelo Fortunato Formigini, l'editore dei *Classici del ridere*) appartengono allo stesso *côté* intellettuale e filosofico, sono proiezioni e ritratti viventi di questo «pensatore e artista» bruniano che ha qualcosa a che spartire con il saltimbanco muto di Baudelaire: non per caso il grande teorico dell'umorismo e dell'essenza del ridere. [*Costanza Melani*]

DARIO TOMASELLO, *La realtà «per il suo verso» e altri studi su Pascoli prosatore*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 161.

Lo studio di T. intende indagare le ricorrenze tematiche e la specificità stilistica della produzione pascoliana in prosa, sia nella sua complementarità rispetto alla poesia, sia dal punto di vista della componente autobiografica quale filo conduttore di tutta l'esperienza letteraria dell'autore. Il sintagma contenuto nel titolo, «per il suo verso», rimanda infatti ad un passo de *Il fanciullino*, in cui la differenza tra prosa e poesia è posta sulla base di una similitudine ottica: la prosa è il risultato di un'osservazione sulla realtà condotta attraverso un binocolo rivolto secondo la giusta orientazione, mentre la poesia è il frutto di uno sguardo «all'incontrario», dove si perde la nitidezza dei particolari a vantaggio di una visione, sì sfocata, ma essenziale e portatrice di

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

un senso profondo. La prosa, dunque, non è estranea alla poesia, poiché le fornisce la base concettuale derivante dalla riflessione conoscitiva sulla realtà.

Il pensiero di cui si nutre l'elaborazione lirica poggia su una serie di constatazioni: un sentimento esistenziale di miseria, di dolore e di disillusione, la ricerca fallita di una fuga dagli spazi ristretti e angoscianti della quotidianità, il mito dell'infanzia e del nido e la costruzione teorica del poeta-fanciullino. Ma, nonostante l'amara rassegnazione di fronte all'insuccesso delle promesse scientifico-positiviste di felicità, al venir meno del ruolo-guida della poesia nella collettività, ad una società intrisa di disuguaglianza sociale e di un'umanità bestiale e assassina, ad un pubblico che plaude alla frivola letteratura d'intrattenimento, all'ambiente accademico intossicato di criticismo tanto da respingere senza appello la

permette di far sopravvivere alla morte fisica la memoria così eternata (reminiscenza fosciana?) e destina il poeta alla gloria postuma, quella vera e indelebile, attesa fiduciosamente da Pascoli, incline alla ritrosia e al rifugio dell'ambiente scolastico o del proprio studio, di contro ai sedicenti poeti, ambiziosi solo di «gloriola», o ai critici, acclamati conferenzieri. La grandezza del poeta («l'enfant du siècle») sta anche nella capacità di comprendere i moti generativi della scrittura degli autori (Dante, Manzoni, Omero, Virgilio) meglio di quanto possa fare un critico letterario (di qui i toni velatamente polemici con gli accademici, il D'Ovidio in particolare, e il senso di esclusione vissuto all'ombra di Carducci e d'Annunzio, ma anche le scelte traduttive dei testi stranieri e i criteri di selezione testuale per le antologie *Sul limitare* e *Fior da fiore* e per le «Lezioni di Letteratura italiana alla Scuola Dada»

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

dalla comunione del dolore, esperienza immutata nel tempo), la morte quale evento risolutivo e pacificatore, il malinconico colloquio con i cari defunti e il sogno di un ricongiungimento nella morte, lo straziante senso materno di una sorella maggiore verso quella minore, nato dalla condizione di orfane e tragicamente interrotto dalla morte anche della più piccola, l'impunito delitto di un padre, il senso della colpa, il pianto inconsolabile delle madri per la morte dei loro figli (o impotenti di fronte alla malattia, o costrette all'infanticidio, o sollevate dalla consolazione di una morte giunta liberatoria a prevenzione di una colpa futura), il valore della pietà, l'ideale di una «religione della famiglia». Dal punto di vista stilistico, Pascoli non si attiene ai caratteri della narrativa del primo Novecento, ma ricalca moduli ottocenteschi più congeniali al prevalere dello scandaglio interiore sulla trama delle azioni, risentendo di echi del Leopardi poeta e prosatore morale, della tradizione di autori come Edgar Allan Poe, i fratelli Grimm, Pratesi, a conferma di una generale immagine di uomo, di poeta e di critico letterario, come ricorda T., sempre fuori dal proprio tempo storico. [Manuela Martellini]

ELENA SALIBRA, *Voci in fuga. Poeti italiani del primo Novecento*, Napoli, Ligouri, 2005, pp. 338.

Il volume raccoglie una serie di saggi, già editi singolarmente, su temi comuni ad alcuni dei maggiori poeti di primo Novecento, come il mito, la memoria, il viaggio, il tempo, e sulle forme metrico-stilistiche variamente elaborate.

Ampia attenzione è riservata a Pascoli, da sempre al centro degli interessi di ricerca di S., al quale sono dedicati ben tre capitoli (*Folclore, mito, ritorno: lettura dell'«Ultimo viaggio»*; *«La buona novella» explicit dei «Poemi conviviali»* e *Modelli letterari e modelli linguistici nelle antologie italiane*). La poesia come arte capace di scoprire la verità celata sotto il «velame» dell'apparenza è indirizzata da Pascoli lungo itinerari espressivi che investono la molteplicità dei generi letterari e divulgativi adottati, la trama unitaria del messaggio poetico sottesa alla varietà tematica e la sperimentazione formale della traduzione e della teorizzazione metrica. Un comune intento lega la produzione poetica originale (tramite anche l'esame dei processi elaborativi testimoniati

dagli autografi) dei *Canti di Castelvecchio* (1903, in particolare l'ultima sezione *Ritorno a San Mauro*, con rimandi anche ai *Primi poemetti*), la riproposizione della poesia greco-latina nei *Poemi conviviali* (1904, con richiami alle precedenti antologie della letteratura latina *Lyra e Epos* e ai *Carmina*), la produzione pedagogica delle lezioni ai maestri elementari (a.a. 1905-1910, Università di Bologna) e le antologie della letteratura italiana e straniera, *Sul limitare* (1899) e *Fior da fiore* (1901): quello di raccontare l'*epos* dell'uomo e procedere verso la ricerca della verità che sta alle origini e al fine ultimo dell'esistenza umana, sospesa tra la nascita e la morte. A partire dalla narrazione omerica del *nóstos* di Odisseo, Pascoli ricostruisce il proprio mito del ritorno: ritornare significa recuperare il passato, rintracciare le orme del cammino percorso, ritrovare il nucleo della propria origine, ovvero la famiglia e la madre (il nido), e il principio originario del proprio sentire umano e poetico, ovvero l'anima del fanciullo. Ma il ritorno non può essere un evento fisico, poiché il passato non può ripetersi, né gli anni trascorsi cancellarsi: la famiglia è ormai una realtà disgregata, la madre morta un'ombra. Il ritorno è, dunque, un mito, un'operazione mentale possibile solo attraverso il ricordo: tale il compito della poesia. La poesia è memoria, è trovare il legame che permette all'uomo, nel suo vivere in continuo avvicinamento alla morte, di compiere quel salto che lo faccia ritornare ai primordi, secondo un processo di ciclicità, vincendo così l'annullamento della morte e aprendosi all'infinito del tempo e dello spazio concesso dal ricordo e dall'eternità della poesia.

Importante risulta la mediazione di alcuni modelli letterari messi in luce dalla S. Odisseo, ad esempio, riproposto nel poema conviviale *L'ultimo viaggio*, non è solo una figura omerica, ma anche dantesca: il desiderio di conoscenza lo spinge a continuare il viaggio per scoprire l'ignoto, condannandolo al fallimento proprio sul limitare di un confine destinato a rimanere la soglia non varcata di un sogno. Ma l'eroe Odisseo diventa pascoliano nel momento in cui la sua *recherche* non è verso l'ignota novità, ma verso il noto passato, non ai confini del mondo, ma verso la propria Itaca. Una rete simbolistica di immagini, richiami lessicali e risposdenze uditive, visive e cromatiche con poesie come *Le rane*, *La messa*, *La tessitrice*, *Foglie morte*, *Il ciocco*, *Commia-*