



Campi immaginabili

RIVISTA SEMESTRALE DI CULTURA

56/57

RUB3ETTINO

Campi immaginabili

RIVISTA SEMESTRALE

DI CULTURA

*In memoria di Giorgio Bárberi Squarotti
che ci ha accompagnati, sostenuti e guidati
con discrezione da vero Maestro di elezione
nell'avventura letteraria intrapresa
da oltre venticinque anni,
facendo parte del Comitato Scientifico Internazionale
di «Campi Immaginabili» sin dalla sua fondazione
e collaborando alla rivista assiduamente
con saggi memorabili*

RUBZETTINO

biografia, storiografia e romanzo e il contenuto riguarda il passato, ma con implicazioni sulla storia presente della chiesa cattolica, dal momento che Tomasi, sacerdote dell'ordine dei Crociferi, esprime il suo sdegno per la corruzione borghese, arrivando anche a criticare il fenomeno della vendita delle indulgenze. L'opera offre peraltro un interessante caso per lo studio della ricezione, in quanto essa venne diffusa dal protestante Gregorio Leti nel 1670, con interpolazioni in funzione anticattolica, come indicato in nota nello studio. Monteverchi ha analizzato l'oscillazione tra razionalismo rinascimentale e morale religiosa, che portò alla compresenza di diversi criteri valutativi nel testo, politici e morali, che trovarono una sintesi all'interno di un orizzonte provvidenzialistico, reso stilisticamente dal frequente ricorso a prolessi. Tomasi, però, non nasconde le contraddizioni della realtà, rappresentando ripetutamente la sconfitta dei virtuosi e la diffusione della corruzione, e si abbandonò spesso al piacere della narrazione. Una figura controversa è anche Ferrante Pallavicino, protagonista della biografia composta da Girolamo Brusoni. La finalità è, però, opposta a quella dell'opera oggetto dello studio precedente, in quanto volta a problematizzare il diffuso giudizio negativo sul nobile parmigiano, trasgressivo autore di testi critici, condannato a morte dall'Inquisizione, ma intimo amico del biografo. Nell'analisi dell'opera si accenna al problema della dissimulazione necessaria a sfuggire alla censura controriformistica, si evidenzia l'ambiguità tipica delle biografie di personaggi negativi e come l'autore critichi dell'amico non l'immoralità, bensì il non aver avuto l'accortezza di rispettare le convenzioni. L'autore della biografia tratta nello studio successivo è anch'egli un Pallavicino, Sforza, appartenente a un altro ramo genealogico; il personaggio biografato è il papa Alessandro VII, suo contemporaneo, con cui, come nel caso della biografia precedentemente trattata, l'autore aveva fa-

miliarità ma che, a differenza di Ferrante, è mostrato come esempio di virtù, di uomo dalla personalità coerente e in grado di dissimulare. Egli si muove in uno scenario negativo e Monteverchi ha analizzato come nella biografia siano preponderanti i dettagli e le analisi psicologiche rispetto alla visione di insieme. A fronte di una consapevolezza del valore politico della religione, l'operato di papa Alessandro VII è connotato positivamente e confrontato con altri personaggi, quali il negativo papa Innocenzo X e Cromwell, su cui l'autore esprime un giudizio ambivalente.

A riprova della perdita di centralità dell'Italia, l'ultima biografia trattata è quella dedicata a don Gaspar de Guzman, conte di Olivares, da Virgilio Malvezzi. In una prosa di stile barocco ma che guarda anche ai modelli antichi di Seneca e Tacito, Malvezzi ha compiuto un'acuta analisi della figura del «privato» di Spagna, ruolo che portava ad avere enorme potere pur rimanendo sempre dipendente dal re. Del conte spagnolo emergono le qualità, espresse principalmente in termini di prudenza, ossia capacità di mediazione, e fedeltà ai valori dell'impero universale spagnolo, ma anche gli errori, nel giudicare i quali Malvezzi esprime la consapevolezza di come nella realtà si consumi una spietata lotta per il potere. Nella sua opera Malvezzi giunse a una totale opposizione alla visione storica di Machiavelli, con la negazione di qualsiasi valore esemplare della storia.

Daniela Codeluppi

Giorgio Villani, *Il Convitato di pietra. Apoteosi e tramonto della linea curva nel Settecento*, Milano, Olschki, 2016, pp. 120, €5,00.

La linea curva è, dal punto di vista figurativo, la rappresentazione emblematica dell'immaginario barocco, con le sue fastosità, le sue compiaciute contorsioni, le sue ricchezze talvolta cenciose, che debordano da

un'arte all'altra. Nel volume di Giorgio Villani proprio la linea curva diventa la metafora pregnante di un'epoca che, prima di spegnersi, emanò bagliori destinati in molti casi a permanere anche all'interno del compassato e un poco grigio immaginario illuminista. Proprio perché si parte da questa metafora onnicomprensiva, Villani dipana un complicato intreccio di riflessioni ed analisi che spaziano dalle arti figurative al teatro, dalla scultura alla poesia. Il tutto, a creare un quadro anarchico eppure omogeneo; un punto di sintesi di una cultura che fece della legge dei contrasti la propria cifra distintiva. Così, sotto il segno della curva, sfilano nella vasta rassegna realizzata dallo studioso i quadri di Rembrandt, con i loro forti contrasti chiaroscurali, e i versi arzigo- golati e preziosi di Marino; a fianco delle decisive teorizzazioni del Tesoro del *Can- nocchiale aristotelico*, seguite dalle sinuo- sità che contagiano perfino le scienze mate- matiche. Tra queste preziosità, sovente le- ziose, puntualmente individuate da Villani, spiccano alcune chicche dei più eccentrici cantori dell'effimero (altra qualità essen- ziale del Barocco), capaci, come Marino, di dis- gregare con il loro «occhio d'insetto» (p. 9) un universo fatuo che si dissipa, dal punto di vista stilistico, nella reiterazione delle più note figure retoriche del barocco. In questo contesto spicca proprio la figura del cavalie- re Marino, che nei suoi versi ben rappresen- ta il punto di saldatura tra le due pulsioni fondamentali dell'arte barocca: «Due esi- genze opposte e complementari si ravvisano ancora una volta: l'una conduce alla bizzar- ria e alla frantumazione, l'altra all'armoniz- zazione, all'unificazione.» (p. 10) Prose- guendo lungo questo tracciato, Villani sotto- linea la presenza di tensioni ed ossimori nei principali esponenti della cultura secente- sca: da Ignazio di Loyola a Daniello Bartoli; da Tiepolo a Metastasio. In tal modo il pun- to di vista si sposta già verso quel Settecen- to che brucia le scorie delle *rocailles*, e che supera il gusto per il capriccio del secolo

precedente. Secolo che però non si spegne all'improvviso, ma che anzi continua a vi- vere in forme nuove anche all'interno del- l'Illuminismo. La seconda parte del volume, *Gli schemi curvilinei nel Rococò: significa- to e implicazioni estetiche*, illustra proprio questa polimorfa vitalità del Barocco, con- siderata nella sua più tarda epifania, anch'essa caratterizzata dal trionfo del rabesco e di «motivi curviformi» che si diramano dalle arti figurative alla letteratura. Nota Villani, seguendo coerentemente il suo ap- proccio prospettico plurale: «Il rococò rag- giunse la sua perfezione in letteratura con Pope e in architettura con Cuvilliers e in pit- tura per l'appunto con Watteau» (p. 23). A questi nomi si aggiungono e sovrappongono, sorprendentemente, quelli del compas- sato Diderot, lucido ed impietoso analista delle capricciosità rococò; il caustico Voltai- re del *Candido* e i sostenuti musicisti del tempo (da Pergolesi a Vinci). Il piacere del- l'effimero, aggiunge lo studioso, alimenta quindi in letteratura il successo dei favolosi racconti di matrice orientale (dalle *Mille e una notte*) e del genere favolistico, saggiato in Francia da Madame D'Aulnoy, capace di imbastire vorticosi giochi di scatole cinesi, assecondando il gusto dominante per la di- gressione e per quel piacere dinamico con- sacrato dal Don Giovanni di Molière. Tutto ciò si traduce in un'arte che privilegia le strategie dell'amplificazione. Come accade nella musica e nel canto, prima che cominci quella *transizione* (pp. 51-64) realizzata da artisti come Metastasio, con i quali si prean- nuncia la vigorosa «reazione al Rocaille», di cui Villani analizza le diverse sfumature nella terza parte del suo volume. Si passa così dalla tortuosità dinamica del rococò ai guizzi eleganti dell'Arcadia, punto di svolta decisivo in vista del definitivo «Tramonto della curva» (pp. 81-100). Alla fine, a sug- gellare la parabola declinante, è il rito mor- tuario celebrato dal Commedatore (*Il convi- tato di pietra*) nella scena conclusiva del *Don Giovanni*. Il seduttore inquieto, desti-

nato ad essere inghiottito dalle fiamme infernali, si trasforma così nel tragico emblema della fine di un'epoca dedita alla ricerca del puro piacere mondano, al di là del bene e del male, e al di là di ogni inflessibilità imposta dalla gelida ragione.

Alfredo Sgroi

Paola Italia, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle «Canzoni»*, Roma, Carocci, 2016, pp. 296, € 29,00.

Con *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle «Canzoni»* Paola Italia tesse in maniera unitaria i diversi momenti della sua lunga fedeltà nei confronti del poeta recanatese. I dodici saggi che compongono il libro (tutti già sparsamente editi in riviste di Italianistica e di Filologia, escluso l'ultimo che è inedito) si configurano come capitoli indirizzati alla costituzione di un'architettura critico-filologica dalle impostazioni chiare. Chiarezza che si traduce soprattutto in abilità puntuale nell'evidenziare tracce microscopiche le quali vanno a spiegare le dinamiche portanti di un sistema maggiore come può essere quello dell'impalcatura costitutiva delle *Canzoni* oppure delle riflessioni metatestuali consegnate alle pagine delle *Annotazioni*, vero e proprio autocommento che vitalizza le varie fasi del lavoro compositivo leopardiano sia sotto il profilo formale che sotto quello concettuale e poetico.

Nell'introdurre il suo lavoro di indagine Italia parte «dalla fine», ovvero dalla *Presentazione* che Leopardi stesso scrive per accompagnare la ripubblicazione, tra il settembre e il novembre del 1825, sul «Nuovo Ricoglitore» delle sue *Annotazioni* e della canzone *Alla sua donna* («l'unica delle dieci che sceglie a rappresentare le altre», p. 9 – il progetto unitario delle dieci *Canzoni*, infatti, uscì già l'anno prima –). La «stranezza» di questa operazione leopardiana, al confine tra «palinodia della produzione poe-

tica precedente» e «disastrosa promozione stampa» (p. 10), consente alla studiosa di elaborare una nuova convinzione critica secondo la quale le *Annotazioni* «racchiudano la chiave di interpretazione del metodo di lavoro utilizzato nel libro delle *Canzoni*, e che tale chiave riguardi l'elemento più importante in questa stagione della poesia leopardiana, cioè l'invenzione di una nuova lingua della poesia» (p. 12).

Questo orizzonte critico viene infatti verificato sin dal primo capitolo, nel quale Italia analizza le «tre forme» cui viene sottoposto il libro delle *Canzoni* nella sua progressiva evoluzione elaborativa. Tre diverse stazioni che portano il poeta recanatese a creare quella zona franca, ma prolifica nella sua effettività, della poetica «del pellegrino», ovvero un personale e nuovo approccio creativo fondato sullo studio non sterile del linguaggio poetico italiano a lui precedente, ma basato su un'interrogazione «agonistica» volta a creare una lingua non bloccata in sé ma adatta all'espressione del sentimento in maniera autentica e genuina. In questo senso le *Annotazioni* si rivelano come un'importante cartina di tornasole che riescono a sondare anche la temperatura del dibattito intorno al poeta recanatese e in che modo quest'ultimo ne viene influenzato o cerca di reagire a questo contesto reputato, dal poeta, inadatto alla modernità dei tempi. Quella che inizialmente sembra essere un'autodifesa, nella sua pratica concreta diventa non solo «un'operazione poetica, ma anche una vera e propria operazione culturale» (p. 17).

Queste nuove idee formali, specialmente nella ricerca di un linguaggio «naturale e non affettato» (p. 18) sulla scorta dello stile epistolare di Annibal Caro (non quello «pubblico», caro a Monti, bensì quello più intimo e privato, al quale, ripercorrendo anche alcune importanti pagine dello *Zibaldone*, Italia dedica il capitolo 4 dimostrando anche come l'*Apologia* di Caro può funzionare da riferimento per le *Annotazioni*), unite all'operazione, quasi fosse un silenzioso