

 **MIMESIS / RICERCHE IULM. Comunicazione, arti e media**

N. 6

Collana diretta da *Paolo Giovannetti* (Università IULM, Milano)

COMITATO SCIENTIFICO

Guido Di Fraia (Università IULM, Milano)

Luisella Farinotti (Università IULM, Milano)

Simona Moretti (Università IULM, Milano)

Maria Angela Polesana (Università IULM, Milano)

Paola Ranzini (Università di Avignone)

Mara Santi (Università di Gand)

Gianni Turchetta (Università degli Studi di Milano)

Fabio Vittorini (Università IULM, Milano)



Leggere per scegliere

La pratica della recensione nell'editoria moderna
e contemporanea

a cura di
Andrea Chiurato

 **MIMESIS**



Il volume è pubblicato con il contributo del Dipartimento di Comunicazione,
arti e media “Giampaolo Fabris” dell’Università IULM di Milano.



Mimesis Edizioni (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Ricerche IULM*, n. 6
Isbn: 9788857565422

© 2020 – Mim Edizioni SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383



Indice

- 7 *Paolo Giovannetti*
Introduzione
1. LA RECENSIONE LETTERARIA “MODERNISTA”
- 21 *Paolo Zoboli*
Zucchero, sale e pepe: le recensioni sulla “Riviera
Ligure” da “Fra i libri” di Lipparini a “Plausi e botte”
di Boine
- 65 *Stefano Maria Casella*
“Consider / Carefully the Reviewer...”
- 101 *Paolo Giovannetti*
“La Chimera”, 1954-1955. Ovvero: la (benefica?) crisi
della recensione
2. LA LETTERATURA VERSO IL POSTMODERNO
- 123 *Dario Boemia*
Di cosa parliamo quando parliamo di recensioni. Il caso
del giallo nei primi anni Settanta
- 161 *Filippo Pennacchio*
Attraverso campi di problemi. Le “pseudo-recensioni”
di “Alfabeta”

189 *Edoardo Zuccato*

Le recensioni su alcune riviste italiane di poesia dagli
anni Novanta a oggi

3. LA RECENSIONE CINEMATOGRAFICA E MUSICALE:
TRE STUDI DI CASO

209 *Stefano Locati*

“Una poetica ed eroica ispirazione”: la ricezione sulla
stampa italiana dei primi film giapponesi presentati alla
Mostra del cinema di Venezia (1937-1939)

239 *Mara Logaldo*

Doppiaggio, sottotitoli e altre questioni linguistiche
nelle recensioni cinematografiche, dalle riviste del
cinema muto a “Bianco e nero”

261 *Marida Rizzuti*

“Amadeus”, la grande musica e lo *stardom*

Paolo Giovannetti
Introduzione

Quando, quasi cinque anni fa, nell'Università IULM prese avvio il percorso di ricerca di cui il presente volume è una tappa¹, non pensavamo certo che la nostra iniziativa sarebbe divenuta una specie di seminario permanente in grado di durare nel tempo e di pensarsi anche attraverso proiezioni future – per di più di rilevanza internazionale. “Fare” *periodical studies* si è rivelato un'attività tanto impegnativa quanto affascinante, e si è incarnato in una serie di sotto-progetti, dotati di un'evidente vitalità, capaci cioè di suggerire metodi e ambiti di studio discretamente innovativi (tra l'altro, su fronti a ben vedere molto lontani: come sono quelli della storia dei media e della ricerca linguistica applicata a *corpora* testuali).

Nella prospettiva di un italianista quale io sono, tutto ciò importa l'attraversamento di una tradizione nel nostro paese

¹ Sintetizzando al massimo le puntate precedenti, ricordo che nel 2017 si tenne in IULM il congresso dell'associazione ESPRit, “Conflict in the Periodical Press”, da cui sono discese ben tre pubblicazioni: A. Chiurato, P. Giovannetti, M. Logaldo (a cura di), *Conflict in the Periodical Press*, in “Journal of European Periodical Studies”, 3, 1, 2018; A. Chiurato (a cura di), *The Last Avant-Garde. Alternative and Anti-Establishment Reviews (1970-1979)*, Mimesis, Milano-Udine 2019; G. Garzone, M. Logaldo, F. Santulli (a cura di), *Investigating Conflict Discourses in the Periodical Press*, Peter Lang, Bern 2020. E ricordo che parallelamente a quei lavori è uscito, da me curato, il volume *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2018, come esito di un progetto di ricerca interdipartimentale di cui la presente pubblicazione è prosecuzione.

vivacissima: ma spesso segnata da *a priori* storiografici “nazionali” e “nazional-popolari”, che chiedono di essere rinnovati. E dico *rinnovati*, per suggerire che l’italianissimo modo di leggere le riviste di cultura con l’obiettivo di ritrovarvi i segnali di una “riforma morale” del paese, portata avanti grazie soprattutto all’attività di giovani intellettuali – questo modo di leggere il passato remoto e recente, dico, non ha perso di valore. Anzi. E infatti, se oggi realizzare una sociologia storica dell’intellettuale italiano è cosa relativamente semplice, il merito anche è del “nostro” gramscismo, che può andare a braccetto con le impostazioni derivanti dal pensiero di Raymond Williams e Pierre Bourdieu. Ma è pur vero che quell’eredità fertilissima può e deve spingersi oltre l’orizzonte nazionale ed essere inserita entro una visione *global*; insieme, può e deve ibridarsi con metodologie differenti da quelle storico-letterarie. Anche e soprattutto perché – dato decisivo – è l’oggetto stesso a mutare: nei *periodical studies* per un verso è revocata in dubbio la centralità della letteratura, e per un altro è superato l’orizzonte ristretto della cultura d’élite, delle piccole riviste fatte per lo più da giovani in conflitto con l’establishment. Prendere in esame – poniamo – giornali di moda o di sport diffusi in tutto il mondo, oppure analizzare la figura dei redattori attivi nell’industria dell’informazione – tutto ciò significa fare un salto di scala che necessariamente induce una diversa percezione delle questioni.

La recensione, dunque: di questo parliamo. E, per provare a entrare in argomento in modo si spera non troppo astratto, è il caso di dare la parola a un testimone straniero, che sulla recensione specificamente accademica ha scritto cose molto scomode. Nell’ambito della *scholarship* americana nell’ormai lontano 1994 fece scalpore il gesto del redattore che aveva curato le recensioni del periodico JAC (“Journal of Advanced Composition”) nei quattro anni precedenti. Fred Reynolds si dimetteva dall’incarico con una lunga lettera, ancora oggi leggibile in Rete², in cui il sistema sotto ogni profilo perverso della

² Fred Reynolds, *On Book Reviews and Their Editing: Some Parting Comments and Concerns*, in “Journal of Advanced Composition”, 14, 2, au-

recensione accademica veniva denunciato con tono ironico ma anche risoluto, come un coacervo di pratiche che non può non mettere a disagio chi deve sovrintendere alla sua sistematica attivazione. Non è quasi il caso di riassumere la varia fenomenologia denunciata da Reynolds, anche perché, tutto sommato, appare persino prevedibile: dal giovane accademico che implora di poter arricchire il proprio CV, al cattedratico illustre che pretende di essere recensito da un “nome” importante ma che non si rende disponibile a future collaborazioni, giù giù fino a certi non simpatici mercanteggiamenti amicali e baronali che sono quasi l’etichetta del nostro genere, se osservato dal suo – per così dire – *backstage*.

E non si tratta (solo) di fare del moralismo o dell’ironia blandamente sarcastica. Si tratta di prendere atto di qualcosa forse di fondativo. Enuncerei il problema così: l’ufficialità, la cerimonialità della recensione, il suo inserirsi in un giro di rapporti ben codificati, condivisi e normati (dal mondo della ricerca scientifica, dalle redazioni dei giornali, dalle case editrici, ecc.), non difende affatto la recensione dallo strapotere di una quantità infinita di interessi extra-scientifici, politicamente scorretti, di regole non dette ma attivissime, che finiscono per essere istituzionali (o istituzionalizzati) quanto i primi – quanto cioè i rapporti e le regole normati. Ciò che è richiesto dalla disciplina viene integrato da ciò che i meri vincoli di potere dettano.

Senza insistere troppo su questo punto, lo si può tuttavia lumeggiare in altro modo. E cioè: pochissimi generi come la recensione sono stati tanto negletti dalla ricerca; al punto che oggi è sì possibile imparare qualcosa, anche se non moltissimo, sulle *book reviews* di impianto universitario (e si tratta di studi usciti soprattutto in inglese, appunto), ma davvero poco si ottiene intorno alla normale – per così dire – recensione letteraria presente nei giornali quotidiani o nei periodici divulgativi. Ovviamente, chiunque abbia affrontato la critica, letteraria e non, nella sua declinazione militante ha avuto modo di scrivere molto intorno a come si è recensito e si recensisce un libro (uno spettacolo, un

concerto, un disco, un film, ecc.); ma latitano in modo preoccupante le meta-riflessioni su tutta la materia in grado di ambire a un minimo di sistematicità³. La cosa stupisce perché non c'è alcun dubbio che la rivista “moderna” e poi a maggior ragione “modernista” ha avuto nella recensione e nella recensione-saggio i suoi pilastri costitutivi. È come se la stessa sovraesposizione e la natura auto-evidente del fenomeno ne inibissero un'adeguata razionalizzazione di principio.

Forse, si può essere leggermente più precisi. In realtà, la prassi della recensione si presta sin troppo docilmente a un incasellamento teorico dentro la sistematica sociologica di Pierre Bourdieu: ora sintomo della difesa del campo letterario nella sua *attuale* configurazione, ora, viceversa, manifestazione dell'attacco da parte dei *nuovi entranti* a quello stesso sistema, l'attività di valutazione in pubblico di un'opera sembra ingranare perfettamente nelle logiche “disciplinari” di un particolare campo. Se c'è una giustificazione “teorica” della recensione, essa risiede nella sua quasi perfetta eteronomia, alla stregua di una mossa obbligata e prevedibile dentro un parallelogramma di forze ben determinato. Ma, appunto, detto così, è tutto troppo perfetto; e la teoria che spiega troppo, e tanto schematicamente, rischia di cancellare il proprio oggetto. D'altronde, quasi sulla stessa linea del sociologismo alla Bourdieu si collocano quegli studi⁴ che vorrebbero quantificare statisticamente l'impatto delle recensioni sui comportamenti *reali, empirici* del pubblico: quasi che tra recensione e azioni del lettore si potesse individuare (e calcolare) un nesso immediato. E insomma: se da un lato una teoria informa poco perché si fonda su presupposti troppo generali, dall'altra una pratica d'analisi informa poco perché i suoi presupposti sono eccessivamente empirici, desublimati e desublimanti.

È facile e forse anzi scontato aggiungere a queste coppie irrisolte (cioè bloccate, prive di sviluppo) la coppia tipologica *par excellence*: quella che oppone una scrittura recensoria accademica

³ Rinvio per tutti questi rilievi alla bibliografia del saggio di Dario Boemia contenuto nel presente volume.

⁴ Cfr. ad esempio P. Dixon, M. Bortolussi, P. Sopčák, *Extratextual effects on the evaluation of narrative texts*, in “Poetics”, 48, 2015, pp. 42-54.

ca a una scrittura recensoria militante. A me sembra indubitabile che in quel mondo che definiamo postmoderno, se il versante “universitario”, “scientifico”, della questione almeno nelle forme esteriori è cambiato relativamente poco, altrettanto non può dirsi per il *côté* militante. Qui, tutti gli osservatori da almeno un quarto di secolo in qua osservano una crisi che sicuramente si è aggravata – fin quasi al collasso – nell’era del Web 2.0. Ed è la stessa figura dell’intellettuale universale, secondo dinamiche a suo tempo additate con lucidità da Zygmunt Bauman⁵, ad avere subito il colpo più micidiale, forse letale. Nel dominio specifico della recensione, ciò significa un’oscillazione compulsiva fra l’esigenza di appellarsi a massimi sistemi, sempre peraltro da rinegoziare, da argomentare con piglio asseverativo, e all’opposto l’invischiamento nella polemica spicciola, nell’attacco gratuito, nel soggettivismo imbarbarito o comunque poco disponibile all’arte della conciliazione dialettica. Ne discende il quadro di una “militanza” intellettuale vagamente schizofrenica: ora preoccupata di perimetrare verità “alte”, esposte in modo serio e anzi corrucciato⁶, ora trascinata nel vortice del botta e risposta *social*, dell’illazione e del pettegolezzo, dei minimi sistemi di discussione entro l’*echo chamber* delle nicchie digitali.

A collassare è il ruolo principe della recensione: che è quello di mediare fra l’opera e il pubblico, di proporre criteri di scelta e di selezione, mappe affidabili per la condivisione dei valori estetici, per un orientamento dentro la Repubblica delle lettere. Se la critica militante, la recensione militante, si dibatte fra gli opposti di cui sopra (la lettura del testo come lezione e ricapitolazione sul mondo, la disputa risentita e tendenzialmente pettegola), è certo che l’efficacia della mediazione si indebolisce in maniera preoccupante. Mai come in questo momento appare spalancato lo iato tra cultura come luogo di un’iniziazione eletta e cultura come arena dei più incontrollabili narcisismi. E che quella della

⁵ Cfr. Z. Bauman, *La decadenza degli intellettuali. Da legislatori a interpreti* [1987], Bollati Boringhieri, Torino 1992; e le considerazioni di A. Berardinelli, *L’eroe che pensa. Disavventure dell’impegno*, Einaudi, Torino 1997, in particolare pp. 5-18.

⁶ Questo è lo stile – pur con tutte le specificità individuali – di due serissimi e bravissimi critici come Andrea Cortellessa e Matteo Marchesini.

recensione sia la pratica che meglio mette in rilievo certe contraddizioni, conferma la natura in ultima analisi camaleontica e liminare di questo particolarissimo genere.

Tra le fortune del nostro volume c'è la possibilità di ospitare sulla propria soglia il lungo e ricco intervento di uno studioso di razza come Paolo Zoboli, *Zucchero, sale e pepe: le recensioni sulla "Riviera Ligure" da "Fra i libri" di Lipparini a "Plausi e botte" di Boine*. Le due rubriche consacrate alle recensioni in quella importante rivista di poesia che fu "La Riviera Ligure" (1895-1919) consentono di cogliere con chiarezza la transizione, novecentesca, modernista, da una prassi edulcorata e edulcorante, caratteristica di un giornalismo letterario rivolto a un pubblico borghese blandamente filisteo, alle intemperanze soggettivistiche di un polemico che ambisce a rivedere alla radice tutto il sistema dei valori letterari. Dal "carducciano" Lipparini al "vociano" Boine c'è un abisso; più esattamente, come mostra Zoboli, in mezzo c'è l'esperienza del saggismo messo in auge dalle riviste fiorentine e in particolare appunto dalla "Voce", che è uno dei luoghi fondamentali della formazione di Boine. Scrivere di un'opera altrui come avviene in *Plausi e botte* (1914-1916) significa assumere almeno due atteggiamenti nuovi: 1. compromettere totalmente se stessi nel testo letto, di modo che descriverlo e raccontarlo implicano il racconto e la descrizione della propria esperienza; 2. praticare forme di scrittura ibride, che sconfinano nel racconto e nella lirica, se non negli assoluti dell'esperienza mistica. Nel momento stesso in cui la recensione si modernizza, la sua identità entra in crisi: il plauso e la botte mettono in movimento qualcosa che fuoriesce quasi del tutto dai limiti di un mero discorso argomentativo, per farsi, volta per volta, autobiografia (plauso) o racconto satirico (botte).

Apparentemente lontani dagli estremismi boiniani, tre grandi modernisti di lingua inglese. Ezra Pound, T.S. Eliot e Virginia Woolf affrontati da Stefano Maria Casella nel suo *"Consider / Carefully the Reviewer..."*, in realtà sistematizzano e rendono tradizione (la tradizione del Novecento, secondo la vecchia definizione di Pier Vincenzo Mengaldo) i dissidi che lo scrittore italiano non riesce a tenere sotto controllo. Del resto, va ribadito che lo

zio Ez nel suo “Blast” (1914-1915) aveva proposto l’omologo in lingua inglese del modo recensorio boiniano, attraverso l’alternanza ritmica altrettanto radicale di *blasts* (le botte) e *blessings* (i plausi). In sistemi letterari come quelli americano e inglese, la recensione militante di impianto modernista può arrivare a una sua paradossale canonizzazione; e comunque è quasi stupefacente prendere atto delle numerose precisazioni e cautele che punteggiano le pagine di riflessione intorno allo scriver di libri prodotte da questo terzetto, e da Pound in particolare. È come se si indicasse la necessaria complementarità di estetica ed etica: l’onestà del recensore dunque, e non solo il suo *flair*. Certo, il lavoro di Eliot, anche per le ambizioni metodologiche che lo caratterizzano (“comparison and analysis” sono tra i suoi valori di riferimento) lo avvicinano alla scrittura accademica. Ma è indubbio che il rigore anche linguistico cui tende non è troppo lontano dalle intemperanze umorali di Pound, sempre in polemica con il lettore ipocrita, per un verso, e, per un altro, dal soggettivismo misurato di Woolf, in realtà sensibile alle istanze del “lettore comune”.

Uno dei rilievi che facilmente si desumono dal bel saggio di Casella è appunto la fruttuosa dinamicità della scena critica soprattutto inglese fra anni Venti e Trenta, e che scrivere recensioni laggiù si inserisce in un circolo in ultima analisi virtuoso fra scrittore e pubblico, pur in presenza di una letteratura non di massa e di problematiche in ultima analisi elitarie. Del tutto diverso il quadro italiano, di cui il saggio da me firmato, “*La Chimera*”, 1954-1955. *Ovvero: la (benefica?) crisi della recensione* vorrebbe fornire qualche prova. A metà circa degli anni Cinquanta del secolo scorso, il sistema letterario italiano tenta di risollevarsi da un periodo (diciamo dal 1948 in poi) di perdita di identità, di incertezza fra poetiche recenti (il boom del neorealismo) e un passato prossimo mai estinto (la poesia detta “ermetica”). Oggi sappiamo che nel giro di pochi anni, a partire dalla fine del decennio, ci sarà una ripresa del sistema letterario, foriera di molti nuovi modi anche di concepire la saggistica letteraria e la recensione. In sintesi: un rilancio della prima nella forma ibrida pasoliniana, tra accademia e militanza, caratteristica per esempio di *Passione e ideologia*, del 1960; e una forte critica della seconda, almeno nella forma principe ereditata della recensione-saggio. La rivi-

sta fiorentina “La Chimera” sembra perdere questo treno: non ama le recensioni, ma indulge a un saggismo di natura astratta, blandamente moralistica, persino conservatrice quando non provinciale, comunque condizionato dalla dislocazione fiorentina e in senso lato “ermetica” dei suoi protagonisti (Mario Luzi, Carlo Betocchi e Alessandro Parronchi).

A ben vedere, i tre lustri o poco più che separano gli anni della “Chimera” da quelli che fanno da contorno alle recensioni della *Donna della domenica* di Fruttero e Lucentini (1972), studiati da Dario Boemia nel saggio intitolato *Di cosa parliamo quando parliamo di recensioni. Il caso del giallo nei primi anni Settanta*, segnano davvero un cambiamento d’epoca, anticipando tematiche che saranno quelle del postmoderno e della discussione intorno al *Nome della Rosa* a partire dal fatidico 1980. Il contributo di Boemia – come peraltro suggerisce il titolo – si caratterizza per le ambizioni tipizzanti e teoriche, e offre al lettore anche un riuscito tentativo di definizione della forma recensione, un suo convincente schizzo tra il sociologico (Bourdieu), il funzionale (lo Genette di *Palinsesti*) e lo “strutturale” (quali i passi obbligati del recensore?). L’esperimento di fondere teoria e studio di caso sembra davvero riuscito. E infatti i modi parecchio diversi di affrontare il genere del romanzo giallo presso giornali come il “Corriere della sera”, “La stampa” e il “Corriere d’informazione” tratteggia convincentemente le tre diverse autorialità che connotano i periodici in gioco, insieme con le diverse collocazioni entro il campo letterario. Dal prudente conservatorismo del Corrierone alla maggiore apertura della “Stampa” per arrivare al più modesto, ma disponibile alle forme del giallo, “Corriere d’informazione”, si gradua un percorso che contiene in sé molti germi del futuro dibattito letterario, nell’epoca del postmoderno. Se la prudenza del “Corriere della sera” prefigura il sospetto ancora oggi perdurante nei confronti degli ibridi romanzeschi più spericolati, la disponibilità della “Stampa” anticipa la tendenza *global* che nel primo romanzo di Eco finirà per trionfare, e l’apertura alle scritture di genere del “Corriere d’informazione” suggerisce lo sdoganamento del giallo, del noir, della fantascienza ecc., che solo negli anni Novanta del secolo scorso arriverà a compiersi del tutto.

Con ogni evidenza nodale, proprio in questo senso, il percorso della rivista “Alfabeta” (1979-1988) nel cui decennio di vita prende forma un tipo di cultura postmoderna. E il fatto subito si riflette nella struttura grafica del periodico, grazie soprattutto alla perizia comunicativa e pubblicitaria dell’editore Gianni Sassi e della sua Cooperativa Intrapresa. Il saggio di Filippo Pennacchio su questo argomento, *Attraverso campi di problemi. Le “pseudo-recensioni” di “Alfabeta”*, insiste molto sull’anomalia del fare recensione proposto dal gruppo eterogeneo di intellettuali che diedero vita a quella rivista (da Umberto Eco a Romano Lupérini, da Cesare Segre a Bifo, da Stefano Agosti a Enrico Ghezzi, e via dicendo). Si tratta della forma della “pseudo-recensione” il cui obiettivo è intrecciare le questioni secondo procedure di aggregazione “a grappolo” di titoli: i critici assumono una posizione proficuamente saggistica, e sono invitati a liberare e insieme a moderare la loro soggettività. Rivista incredibilmente – a pensarci oggi – iper-politica e iper-intellettualistica, militante con la benedizione dell’Accademia, avanguardistica sì (l’animatore principale, con Sassi, era Nanni Balestrini) ma in salsa pop (sono gli anni in cui il Sassi produttore musicale lancia gli Skiantos e le giovanissime musiciste punk di Kandeggina Gang), “Alfabeta” forse chiude davvero – con il proverbiale botto – la tradizione del Novecento, traghettandola però con grande forza nella sua stagione post.

Un passo oltre fa poi Edoardo Zuccato (*Le recensioni su alcune riviste italiane di poesia dagli anni Novanta a oggi*), studiando la messa in crisi della recensione di poesia nel passaggio da riviste intelligentemente militanti come l’“Annuario di poesia”, curato fra 1995 e 2009 da Giorgio Manacorda (poi affiancato da Paolo Febbraro), “Atelier” (1996 -) e “La mosca di Milano” (2001-2012), a periodici come la versione on line dello stesso a “Atelier” e come “Punto. Almanacco della poesia italiana”, che dal 2011 riprende la struttura dell’annuario di Manacorda. L’analisi di Zuccato è impietosa: la recensione di poesia viene perdendo negli anni la sua efficacia e persino onestà critica, trasformandosi in un sistema di segnalazioni descrittive e anodine che non valutano mai davvero nulla perché tendono a mettere tutto sullo stesso piano. Alla qualità si sostituisce la quantità dei testi segnalati,

nell'irrealizzabile obiettivo di essere il più possibile sistematici. Una vera e propria sconfitta della recensione all'epoca del Web 2.0, che incoraggia l'idea che tutti – proprio tutti – possano essere poeti e abbiano diritto alle loro dieci righe di notorietà.

Gli ultimi tre saggi del nostro volume sono studi di caso: Stefano Locati, *“Una poetica ed eroica ispirazione”: la ricezione sulla stampa italiana dei primi film giapponesi presentati alla Mostra del cinema di Venezia (1937-1939)*; Mara Logaldo, *Doppiaggio, sottotitoli e altre questioni linguistiche nelle recensioni cinematografiche, dalle riviste del cinema muto a “Bianco e nero”*; Marida Rizzuti, *“Amadeus”, la grande musica e lo stardom*.

Quest'ultimo intervento si collega a quello di Zuccato, in quanto mostra il progressivo trascolorare di una brillante iniziativa divulgativa, quella del periodico musicale “Amadeus”, che per molti anni, dal 1989 al 2017, ha saputo coniugare rigore nei contenuti e affabilità discorsiva, cercando di diffondere forme di ascolto consapevole, anche sul piano tecnico. Il passaggio a una modulazione viceversa divistica della comunicazione musicale determina un oggettivo impoverimento e la definizione di un diverso paradigma di percezione del fenomeno estetico.

I restanti saggi si concentrano sul cinema. Più (utilmente) specialistico perché legato a un meticoloso lavoro di ricerca, peraltro ancora in corso, quello di Stefano Locati, attento a scandagliare le prime documentazioni giornalistiche e recensorie del cinema giapponese in Italia. Diciamo che l'“ossessione” *Rashomon* pesa su tutta la vicenda: prima di quel film, presentato al Festival di Venezia nel 1951 (era uscito l'anno prima), agli “occidentali” sembrava quasi che il cinema giapponese non ci fosse mai stato. Locati ricostruisce invece molto bene la ricezione di alcuni film nipponici negli anni Trenta, cogliendo analogie ma soprattutto differenze (un certo tasso di realismo) rispetto a quella che sarà l'immagine del Giappone cinematografico derivante dall'irruzione nell'immaginario extra-asiatico del capolavoro di Akira Kurosawa.

Definire “studio di caso” il lavoro di Mara Logaldo è certo riduttivo, anche perché l'analisi della rivista “Bianco e nero” (1937-) e in particolare del suo modo di affrontare il nesso film originale / film doppiato, implica una serie di questioni di meto-

do, più volte sottolineati dall'autrice. Oggetto del contendere è, in particolare, il rapporto fra una concezione semiotica e strutturalista del cinema nonché dei suoi legami con la lingua, e un atteggiamento che viceversa non considera la "parola" vista o udita come un elemento accessorio; anzi è disposto a riconoscere la specifica coerenza di un film sottoposto a *dubbing*. In effetti, è curioso che in una situazione come quella italiana in cui il doppiaggio svolge un ruolo così importante nella ricezione e percezione del cinema straniero, si continuino a sentir risuonare tante lamentele circa l'indispensabilità degli "originali" non doppiati. Che i *Translation studies* si applichino con profitto al cinema è dunque non solo importante ma affatto indispensabile; e che il dibattito sul doppiaggio – appunto sulla sua ricezione – sia indagato con maggiore obiettività, è attività del tutto meritoria.



1.
La recensione letteraria “modernista”



Paolo Zoboli
Zucchero, sale e pepe:
le recensioni sulla “Riviera Ligure”
da “Fra i libri” di Lipparini a “Plausi e botte”
di Boine

1. Lo “zucchero” di Lipparini: “Fra i libri”

Il 31 dicembre 1913 Giovanni Boine scriveva a Emilio Cecchi:

Per miseria ho accettato di far sulla *Riviera ligure* la rassegna minima di letteratura it. contemporanea che ci faceva due anni fa con molto zucchero il Lipparini. Il che mi renderà L. 25 al mese. Ma ho diritto di condire con sale ed anche con pepe¹.

Anche grazie all'autore di *Plausi e botte*, la rivista di Mario Novaro si sarebbe ritagliata uno spazio importante – ancorché fino ad oggi sostanzialmente e ingiustamente misconosciuto –

¹ Lettera datata “Portomaurizio, 31 dicembre 1913”. Si fa naturalmente riferimento a G. Boine, *Carteggio*, a cura di M. Marchione, S.E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1971-1979, 4 voll. [d'ora in poi: *Carteggio*]: I: G. Boine - G. Prezzolini (1908-1915), prefazione di G. Prezzolini, 1971; II: G. Boine - E. Cecchi (1911-1917), prefazione di C. Martini, 1972; III: G. Boine - Amici del “Rinnovamento”, 1977, 2 tt.: I (1905-1910) - II (1911-1917); IV: G. Boine - Amici della “Voce” - Vari (1904-1917), 1979. La lettera citata, ivi, II, p. 76: n. 69. Ha scritto Edoardo Sanguineti: “E penso, s'intende, alle deleghe critiche a Lipparini (*Fra i libri*, 1902-1904 e 1910-1912) e a Boine (*Plausi e botte*, 1914-1916), che sono sufficienti, per sé, a una periodizzazione di base, per discriminare oggettivamente le diverse fasi della ‘Riviera’. In prima approssimazione, in fretta, si può proprio discorrere di una ‘Riviera’ alla Lipparini e di una ‘Riviera’ alla Boine, con il resto che viene di conseguenza” (*Valorosi e noti*, in R. Bossaglia, “*La Riviera Ligure*”. *Un modello di grafica liberty*, con un saggio di E. Sanguineti, Costa & Nolan, Genova 1985, pp. 23-28, a p. 26).

nella vicenda letteraria italiana di quegli anni; tanto che, dopo la morte di Boine e l'interruzione della sua rubrica, il 7 luglio 1917 ("La Voce" aveva cessato le pubblicazioni nel dicembre dell'anno prima) Giuseppe Prezzolini avrebbe scritto a Novaro:

Chi terrà la rubrica delle recensioni ora nella "Riviera Ligure"? È una cosa molto importante perché "La R.L." è la più equilibrata delle riviste letterarie italiane².

La rivista di Oneglia era nata nel maggio del 1895, con la testata "La Riviera Ligure di Ponente", come foglio pubblicitario dell'azienda olearia "P. Sasso e Figli", ma dal maggio del 1899 Mario, di ritorno dagli studi filosofici in Germania, ne aveva assunto la direzione e l'aveva poi trasformata, in pochi anni, in una "rivista di pura poesia" – alla quale collaboravano, per fare soltanto alcuni nomi fino al 1913, Pascoli, Capuana, la Deledda, Pirandello, Papini, Soffici, Moretti, Gozzano, Palazzeschi, Saba, Jahier, Ceccardo, Sbarbaro, Govoni, appunto Cecchi e Boine – estromettendo dal corpo di essa tutto quanto non fosse poesia e prosa d'invenzione: dalla pubblicità per la quale e dalla quale era nata alle illustrazioni che, già presenti nella "Riviera Ligure di Ponente", avevano raggiunto sulla "Riviera Ligure" una qualità altissima con artisti della levatura di Plinio Nomellini, Giorgio Kienerk e Edoardo De Albertis³.

Se dal 1905 le immagini scompaiono dalle pagine della rivista e la pubblicità passa nelle pagine in velina, in quelle stesse pagine supplementari (o in quarta di copertina) erano sempre

² Lettera datata "7 luglio 1917", in G. Prezzolini, fratelli Novaro, *Carteggio 1911-1938*, a cura di G. Baroni, in "Otto/Novecento", a. XIII, n. 6, 1989, pp. [121]-173, a p. 139: n. 14.

³ Cfr. ora in proposito P. Zoboli, *Mario Novaro (prima parte)*, in "Quaderni del 'Cairolì'", n. 33, 2019, pp. 193-219 (il par. 2, *Il direttore della "Riviera Ligure"*, con la bibliografia in esso indicata, alle pp. 198-206). Si vedano in particolare P. Boero, *"La Riviera ligure" (1895-1919). Indici*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1976, e i cinque volumi sinora usciti di *Lettere a "La Riviera Ligure"*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1980-2015 [d'ora in poi: *LRL*]: I (1900-1905), a cura di P. Boero, 1980; II (1906-1909), a cura di Id., 2002 (già Meynier, Torino 1986); III (1910-1912), a cura di Id., F. Merlanti, A. Aveto, introduzione di P. Boero, 2003; IV (1913), a cura di A. Lanzola, M. Navone, V. Pesce, introduzione di P. Boero, 2015.

state confinate (e poi sempre saranno) le recensioni – dunque gli scritti letterari non d’invenzione – ospitate dalla “Riviera Ligure”. Sin dalla fine del 1901, infatti, Novaro pensa a una rubrica di recensioni sulle pagine della sua rivista e si rivolge per essa al ventiquattrenne bolognese Giuseppe Lipparini, già allievo di Carducci, professore di letteratura italiana, collaboratore del “Marzocco” e dall’aprile 1900 anche della “Riviera”, autore delle raccolte di versi *Lo specchio delle Rose* e *Idilli* e del romanzo *L'ombrosa*⁴. Da Urbino, dove si trova per il suo primo incarico d’insegnamento, Lipparini risponde al direttore della “Riviera Ligure” il 28 novembre:

Carissimo Signore,

Le sono grato della fiducia che ella pone in me, ed accetto di buon grado il mio ufficio di recensore. Vedrò di discorrere dei vari libri con benevola imparzialità e con grazia. Penso che in così brevi recensioni il pregio stia nel dare giudizi concisi e precisi espressi in forma incisiva. Comunque, se non mi mostrerò degno dell’ufficio Ella mi infliggerà la destituzione!...⁵

Nasce così la rubrica *Fra i libri*, che comparirà sulla “Riviera” in 26 puntate dal n. 37 del (febbraio?) 1902 al n. 65 del dicembre 1904⁶. Le poche lettere di Lipparini (solo cinque) e le ben più

⁴ G. Lipparini, *Lo specchio delle Rose*, Zanichelli, Bologna 1898; Id., *L'ombrosa. Romanzo*, Libreria universitaria, Bologna 1900; Id., *Idilli*, Zanichelli, Bologna 1901. Su Lipparini (1877-1951) cfr. G. Bernabei (a cura di), *Dizionario dei bolognesi*, Santarini, Bologna 1989-1990, 2 voll., vol. II, pp. 302-303; per le sue presenze sulla “Riviera Ligure” (1900-1917), della quale fu uno dei più assidui collaboratori, cfr. P. Boero, “*La Riviera ligure*” (1895-1919). *Indici*, cit., pp. 85-87.

⁵ Lettera datata “Urbino, 28 novembre 1901” (*LRL*, I, pp. 23-24: n. 35).

⁶ I numeri dal 26 al 57 della “nuova serie” della rivista, dopo il n. 25 dell’ottobre 1900 e prima del n. 58 del marzo 1904, non recano l’indicazione del mese. Peraltro, con la cartolina postale datata “Firenze, 10 marzo 1902” (ivi, p. 43: n. 64), Giorgio Kienerk accusa ricevimento del n. 38: il n. 37, terzo dell’annata, dovette dunque uscire all’incirca il mese prima. Nei nn. 37-41 del 1902 la rubrica è in quarta di copertina; dal n. 42 dello stesso anno passa in velina, tornando in copertina solo nel n. 45 del 1903; fino al medesimo n. 45 ciascuna recensione è siglata “g.l.” e la rubrica è annunciata in copertina come “*Fra i libri*, di g.l.” (o con il solo titolo), mentre dal n. 46 la firma di Lipparini compare in calce alla rubrica, annunciata in copertina come “*Fra i libri*, di

numerose lettere di Novaro (ventiquattro) testimoniano l'assiduo scambio fra i due, la spedizione dei volumi e soprattutto l'interesse del direttore per la rubrica⁷. Talvolta Novaro non manca di raccomandare garbatamente una recensione⁸; oppure di esprimere garbatamente il suo giudizio sull'autore da recensire, come nel caso di *Maternità* di Ada Negri, a proposito della quale, a fronte di una critica a suo dire poco imparziale nei confronti della poetessa, esorta il recensore a "non mitigare il suo giudizio":

Caro amico,

a proposito di Ada Negri, dimenticai di dirle che credo Ella ne penserà ciò che ne penso io, e che il talento suo poetico mi parve assai mediocre sino dalle prime poesie di "Fatalità" che pure sono il suo meglio.

Anche la migliore critica à i suoi riguardi e soffre le sue simpatie o raccomandazioni; e se ella però non ha ragioni particolari... non mitighi il Suo giudizio. So che l'amico P. ne dirà bene... solo perché altrimenti non potrebbe fare l'articolo⁹.

Giuseppe Lipparini". La rubrica tace soltanto per tre numeri: 44 (ultimo del 1902), 48 e 54 (1903).

⁷ Cfr. l'*Indice dei corrispondenti* in *LRL*, I, p. 210.

⁸ Lettera datata "Oneglia, 9 marzo 1904": "Caro amico, / abbia pazienza: il Villari nuovamente mi prega per un cenno sui versi del Mastrolilli: un pajo di righe che non compromettano né Lei né la Riviera 'che sono versi insignificanti, ma almeno corretti'. Veda di accontentarlo come meglio può, perché mi rincresce non fargli piacere" (ivi, pp. 108-109: n. 155). Si tratta delle *Poesie (1883-1903)* (Perella, Napoli 1904) di Augusto Mastrolilli, raccomandate dallo scrittore napoletano Luigi Antonio Villari, peraltro collaboratore insignificante della "Riviera". La brevissima recensione di Lipparini compare sul n. 60 di maggio ed è conforme alle indicazioni di Novaro: "È un volumino che raccoglie poesie scritte dal 1883 al 1903. L'autore deve quindi aver fatto una scelta molto rigorosa, e deve aver sacrificato molte sue cose. Comunque, queste poesie, se non brillano per troppo fervore d'ispirazione, o scintillio di stile, sono chiara manifestazione di un'anima buona e nobile, che si commuove agli affetti familiari e agli spettacoli della natura".

⁹ Cartolina postale datata "Oneglia, 5 marzo 1904" (*LRL*, I, p. 107: n. 152): l'"amico P.", suggerisce in nota Pino Boero, è Francesco Pastonchi, recensore sul "Corriere della Sera". Il volume di versi (Treves, Milano 1904) sarà recensito sul citato n. 60 di maggio; Lipparini, diplomaticamente, punta sull'incidenza in esso, a suo giudizio eccessiva, dell'ideologia: "Ma Ada Negri ha voluto anche con il senso e l'amore materno fare un po' troppo spesso quella che si suole chiamare poesia sociale. Orbene, io credo che la maternità sia cosa tanto sacra e pura da non poterla mescolare con la retorica socialista



Piuttosto, Novaro si preoccupa che la parallela attività di recensore di Lippardini per il "Marzocco" non danneggi quella sulla sua rivista, fino a prendere in considerazione l'ipotesi, alla fine di aprile del 1904, che il recensore possa abbandonare l'incarico:

Occorrerebbe però che le Sue recensioni sul Marzocco non togliessero importanza a quelle nostre e vorrà schiettamente dirmi che cosa ne pensa: se Le pare di dover rinunciare alla "rivierina" non me lo nasconda, e io non gliene vorrò male; sebbene mi rincrescerebbe molto¹⁰.

Si tratta, forse, dei primi sintomi di un disagio che, di lì a qualche mese, porterà alla soppressione della rubrica. Dopo un abbastanza lungo silenzio epistolare seguito alla lettera del 6 giugno, il 22 ottobre Novaro – facendo riferimento a un precedente confronto con Lippardini del quale ci sfuggono i termini per la perdita dei relativi documenti epistolari, ma che con ogni probabilità si riferisce nuovamente alla parallela attività di recensore per la rivista fiorentina – così gli scrive infatti giustificando la fine di *Fra i libri*:

La ringrazio della franchezza: ma quella non è davvero la ragione principale, e ben rammenta che io pure allora fui franco e Le esposi le mie osservazioni. E vede e vedrà che non affiderò ad altri l'incarico.

Lo spazio che tolgo alla letteratura, se lo occuperà (però non così in mezzo al testo, ma dinanzi a quello) la réclame alla quale per altro, come sa, tolsi già molto della sua prima invasione prepotente.

Del resto a dirle il vero il pubblico (ossia eccezion fatta di un trecento letterati) non legge le recensioni, e disgraziatamente le riviste di larga diffusione si trovano indotte a tralasciare la nostra rubrica: come per esempio fece pure la "Lettura" che nei primi numeri dava posto alle recensioni e poi le sopprese.

di moda: e molte di queste poesie mi urtano e mi sgomentano. Del resto, questa può anche essere una lode, se si considera che la maggior parte dei poeti non riescono né pure a toglierci dalla indifferenza".

¹⁰ Lettera datata "Oneglia, 28 aprile 1904" (*LRL*, I, p. 114: n. 162); e poi, nella lettera datata "[Roma] 11 maggio 1904": "Vedrà dunque Lei di fare in modo che e per sé e in confronto al *Marzocco* le recensioni della *Riviera* serbino un loro speciale interesse" (ivi, p. 117: n. 166).



Vede dunque che le ragioni sono precipuamente altre¹¹.

Fra i libri scompare così dalla “Riviera Ligure” per cinque anni esatti, dal gennaio 1905 al dicembre 1909; poi, dopo un incontro estivo con lui nella sua Cutigliano, Novaro propone la ripresa della rubrica a Lipparini, che così gli risponde il 29 ottobre 1909: “Caro amico, / io sarò lieto di tornare alla mia antica consuetudine, riprendendo sulla ‘Riviera’ la mia rubrica”¹². *Fra i libri* riprenderà dunque, prima della definitiva interruzione, con una seconda serie di 32 puntate dal n. 37 del gennaio 1910 al n. 3 del marzo 1912¹³.

Nel complesso delle sue due serie, dunque, *Fra i libri* è costituita da 49 puntate. In esse sono recensiti, in 420 schede (con una media, dunque, di 8/9 brevi schede a puntata), 430 volumi di 312 autori, una rivista (“Hermes”) e una collana (“L’Italia negli scrittori stranieri” di Carabba)¹⁴. Delle 420 schede, 10 non

¹¹ Lettera datata “Oneglia, 22 ottobre 1904” (ivi, pp. 128-129: n. 180; la precedente, datata “Oneglia, 6 giugno 1904”, ivi, p. 119: n. 168). Nella cartolina postale datata “Oneglia, 28 ottobre 1904”, il direttore aggiunge anche il fatto che gli editori lesinano i loro libri (ivi, p. 131: n. 183). La medesima lamentela tornerà, riferita ai Treves, nella lettera di Novaro a Lipparini datata “Oneglia, 1° agosto 1911” (*LRL*, III, p. 132: n. 123), dopo la ripresa della rubrica.

¹² Lettera datata “Urbino, 29 ottobre 1909” (*LRL*, II, pp. 143-144: n. 192). Lipparini invita Novaro con la cartolina illustrata datata “Cutigliano, 11 agosto 1909” (ivi, p. 136: n. 179); l’incontro, avvenuto all’inizio di settembre, è documentato dalla cartolina postale di Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi a Novaro datata “S. Andrea Pelago, 9 settembre 1909” (ivi, pp. 139-140: n. 185).

¹³ La seconda serie della rubrica tace nei nn. 40 e 41 (aprile e maggio 1910), 48 (dicembre 1910) e 59 (novembre 1911) della “3ª serie” (*Fra i libri* si concluderà con i primi tre numeri della “4ª serie”). Anche questa seconda serie è accompagnata da uno scambio epistolare tra il recensore e il direttore della rivista documentato da *LRL*, III. In due cartoline postali del 6 e del 12 gennaio 1911 (ivi, p. [101]: nn. 92-93) Novaro lamenta la “seconda sospensione” della rubrica nel dicembre precedente, arrivando perfino a dubitare che Lipparini intenda continuare (“ebbene? mi dica se continua la rubrica solita”). Il 18 aprile successivo, tuttavia, gli scriverà compiaciuto: “vedo con piacere che le recensioni paiono voler avere lunga vita” (ivi, pp. 117-118, a p. 117: n. 109).

¹⁴ Una scheda (n. 43, 1902) recensisce ben sei volumi di narrativa: “Per questa volta, ho tenuto un metodo diverso. Se così non Le piacesse, ella non ha da far altro che staccare i singoli periodi, e farne tante recensioni

sono firmate da Lipparini e tali rare eccezioni sono giustificate, nella maggior parte dei casi, ora da un intervento in persona dello stesso Novaro – per valorizzare l'amato Ceccardo o per i propri interessi filosofici – ora dal fatto che ad essere recensiti sono libri dello stesso Lipparini¹⁵.

Lipparini – che fin dalla prima puntata, recensendo *Il poema dell'adolescenza* di Thovez, non esita a definirsi "impenitente classicheggiante" – resta sostanzialmente fedele al programma enunciato a Novaro nella lettera del 28 novembre 1901: "discorrere dei vari libri con benevola imparzialità e con grazia" (lo "zuccherò" di cui avrebbe parlato Boine) e "dare giudizi concisi e precisi espressi in forma incisiva". Relativamente ai due periodi nei quali *Fra i libri* visse (febbraio 1902 - dicembre 1904 e gennaio 1910 - marzo 1912) nelle schede della rubrica compaiono così, alternati a quelli di una letteratura minore o minima, molti titoli che sarebbero entrati in vario modo nella storia della letteratura italiana: di Arrigo Boito Lipparini recensisce *Il libro dei versi, Re Orso* (n. 38, 1904); di Pascoli *Canti di Castelvecchio* (n. 51,

separate" (lettera datata "Cutigliano (Firenze), 12 agosto 1902", in *LRL*, I, p. 63: n. 92); altre otto recensiscono due volumi ciascuna (dello stesso autore o affini per genere); le *Elegie mondane* di Giorgio Velieri (Treves, Milano 1904) sono recensite per errore con due diverse recensioni, sul n. 58 e poi sul n. 59 del 1904: cfr. in proposito la cartolina postale di Novaro a Lipparini datata "Oneglia, 4 marzo 1904" (*LRL*, I, p. 106: n. 151). La breve nota su "Hermes" (e sul "Regno", e sul "Leonardo") – non firmata e attribuibile probabilmente allo stesso Novaro: cfr. P. Zoboli, *Mario Novaro*, cit., p. 203 – compare sul n. 58 del 1904; quella sulla collana di Carabba, a firma di Lipparini, sul n. 46 dell'ottobre 1910.

¹⁵ Nel corso del 1902 Novaro recensisce sul n. 38 *In morte di due piccoli innamorati* di Ceccardo Roccatagliata-Ceccardi, sul n. 41 *Emanuele Swedenborg* di Antonio Vismara e sul n. 43 la *Storia dell'Arte* dello stesso Lipparini (e a lui è probabilmente da attribuirsi la breve scheda su "Hermes" sul n. 19 del 1904). Oltre alla *Storia dell'Arte*, di Lipparini vengono recensiti *Nuove poesie* (n. 52, 1903, da Pierangelo Baratonò), *Il Signore del Tempo* (n. 62, luglio 1904, da Antonio Cippico), *I canti di Mèlitta* (n. 44, agosto 1910, a firma "la 'R.L.'": probabilmente ancora Novaro) e *L'osteria delle tre gore* (n. 57, settembre 1911, da Pierangelo Baratonò). Infine, è firmata da Mario Vugliano la recensione a *Il Reduce* di Luigi di San Giusto (n. 58, 1904) e non è firmata quella a *Primavera di idee nella vita moderna* di Arnaldo Cervesato (n. 65, dicembre 1904), aggiunta in coda, dopo la firma di Lipparini, all'ultima puntata della prima serie e probabilmente attribuibile anch'essa a Novaro (il volume riguarda il "nuovo movimento idealistico").

1903), *Poemi conviviali* (n. 63, ottobre 1904), *Inno a Roma* (n. 57, settembre 1911); di d'Annunzio *Francesca da Rimini* (n. 40, 1902), *Le novelle della Pescara* (n. 42, 1902), il primo e il secondo libro delle *Laudi* (n. 52, 1903, e n. 57, 1904), *La figlia di Iorio* (n. 60, maggio 1904), *Forse che sì forse che no* (n. 39, marzo 1910), *Il martirio di San Sebastiano* (n. 57, settembre 1911); di Fogazzaro *Leila* (n. 49, gennaio 1911); della Deledda, *Elias Portulu* (n. 53, 1903), *Cenere* (n. 59, 1904), *Il nostro padrone* (n. 47, novembre 1910), *Nel deserto* (n. 56, agosto 1911); di Pirandello *Il turno* (n. 40, 1902), *Quand'ero matto...* (n. 47, 1903), *Bianche e nere* (n. 60, maggio 1904), *La vita nuda* (n. 42, giugno 1910), *Suo marito* (n. 2, febbraio 1912); della costellazione cosiddetta 'crepuscolare', *Dolcezze* di Corazzini (n. 65, dicembre 1904), *I colloqui* di Gozzano (n. 53, maggio 1911), *Poesie scritte col lapis* (n. 45, settembre 1910) e *Poesie di tutti i giorni* (n. 54, giugno 1911) di Moretti; del Futurismo, *Destruction*, *Mafarka il futurista* e *Re Baldoria* di Marinetti (rispettivamente n. 64, novembre 1904; n. 44, agosto 1910; n. 50, febbraio 1911), *Aeroplani* di Buzzi (n. 37, gennaio 1910), *Poesie elettriche* di Govoni e *Il codice di Perelà* di Palazzeschi (n. 55, luglio 1911); e infine, di Saba, le *Poesie* (n. 56, agosto 1911)¹⁶.

Dovendo necessariamente procedere per *specimina*, trascriviamo innanzitutto la scheda dei pascoliani *Poemi conviviali*:

¹⁶ Fra gli autori citati, entrano nel novero dei collaboratori della "Riviera Ligure" Pascoli, la Deledda, Pirandello, Gozzano, Moretti e Saba. Particolare attenzione, certo sia per il suo classicismo che per gli inviti di Novaro, il recensore riserva a Ceccardo. Dopo aver recensito *In morte di due piccoli innamorati*, il direttore esorta Lipparini a recensire *Il Viandante*: "non dimentichi [...] i Sonetti del Ceccardi per il quale non potrei più caldamente che per quanto più preme farle raccomandazioni" (cartolina postale datata "Oneglia, 25 aprile 1904", in *LRL*, I, pp. 113-114, a p. 114: n. 161). Dopo l'elegia *Nel primo compleanno del mio bimbo* (n. 56, 1904) e *Il Viandante* (n. 62, luglio 1904), Lipparini prima annuncia (n. 43, luglio 1910) e poi recensisce ampiamente, ad apertura di rubrica, il volume *Sonetti e poemi* (n. 44, agosto 1910). Scrivendo a Novaro con la cartolina postale datata "Genova, 18 [maggio 1910]", Ceccardo aveva sollecitato "un rigo" anche dal "buon Lipparini" (*LRL*, III, pp. 28-29, a p. 29: n. 27); e con la lettera datata "Urbino, 29 maggio 1910" il recensore aveva rassicurato il direttore: "Quanto a Ceccardi, non dubiti [...]; è già un poeta compiuto nel pieno vigore" (ivi, pp. 36-38, a p. 36: n. 33).

Conviviali son detti questi poemetti perchè i primi di essi furono pubblicati nel *Convito* di Adolfo De Bosis, un nobile poeta a cui il volume è dedicato. L'ala poetica del Pascoli si leva in questi *Poemi* a più alti voli: tanto che egli ha potuto porre su la soglia del suo libro il famoso verso virgiliano: "Non tutti si compiacciono degli arbusti... e delle umili mirice": quelle *mirice* che prime gli diedero la fama. Qui l'antichità classica trionfa superbamente ed ispira quasi tutti i poemi. Omero, Esiodo, Platone, sono stati i principali ispiratori del poeta: così che coloro che non sono imbevuti di cultura classica, difficilmente potranno intendere intero il senso e gustare le innumerevoli bellezze dei novissimi componimenti del Pascoli. Innumerevoli bellezze, ho detto: e non temo di esagerare. Qui veramente Giovanni Pascoli si mostra vero e grande poeta, lungi da quei sospiri e da quelle sdolcinature e da quell'eccessivo amore degli umili che lo rendevano men caro a molti. Qui trionfano invece gli aedi e gli eroi. La gemma del volume è l'*Ultimo viaggio* di Odisseo: un poema di circa mille versi ove respira veramente un'anima omerica ed eroica.

Il libro di Pascoli (fra l'altro il più illustre collaboratore della "Riviera") non poteva ovviamente non risultare più che accetto a Lipparini, "impenitente classicheggiante" e "imbevuto di cultura classica". Sul fronte diametralmente opposto sarà invece interessante considerare una scheda dedicata all'area futurista. Nessun testo futurista comparve mai, infatti, sulla rivista di Oneglia: preclusione del direttore nei confronti dei futuristi, certamente; ma anche, altrettanto certamente, preclusione dei futuristi per una rivista puramente letteraria e sostanzialmente "moderata" come quella di Novaro. Tanto più interessante, dunque, può risultare leggere la recensione del classicista Lipparini a *Mafarka il futurista*, per constatare persino in essa la "benevola imparzialità" e la "grazia" dichiarate nella lettera programmatica a Novaro:

Il Marinetti è il banditore del futurismo; nell'eroe africano Mafarka, egli ha voluto mostrarci in azione ciò che prima era solamente predica e programma. Dal proclama passiamo ai fatti; e questa è cosa di cui ci dobbiamo rallegrare perchè, se possiamo anche non approvare il programma, dobbiamo all'incontro ammirare il romanzo. Accade spesso così agli uomini d'ingegno che vogliono sbalordire il mondo con le teorie; a dispetto di questo e contro questo, l'opera loro riesce piacevole ed attraente. Questo romanzo del Marinetti ha

le virtù e i difetti degli altri libri suoi; e se i difetti della immaginazione sbrigliata mi paiono anzi aggravati, io noto d'altra parte pagine in cui regna una fantasia davvero potente. Il futurista Mafarka che genera quella specie di aeroplano animato ch[e] è "l'eroe senza sonno" mi ricorda, a un *diapason* più alto ed orgiastico, il superuomo dannunziano che attende di dar vita a "colui che deve venire". F.T. Marinetti ha l'arte di rendere attraente anche il mostruoso e il repugnante; ma io non amo ciò che è eccessivo e, se ammetto l'enorme, non mi piace che questo enorme non si acquieti e non si distenda mai. Sono belle anche le luci violente; ma a non variarle con altre più dolci, accecano. La versione fedelissima è di Decio Cinti.

Certo, però, lo "zucchero" di cui avrebbe parlato Boine si sente soprattutto nelle schede che riguardano esordienti destinati, per lo più, a scomparire nel nulla. Trascogliamo come esempio, fra esse, quella relativa ai *Mürmuri* di Tiberio Curtarelli (n. 45, settembre 1910):

Sono "impressioni montefeltrane"; e più particolarmente, di quel bel Montefeltro che si scorge dalla rupe turrata di Sassocorvaro ed ha dirimetto l'aspra rupe della Carpegna e, sotto, il chiaro corso sinuoso del Foglia. In dieci sonetti il giovane poeta coglie gli aspetti del paese circostante. Non dico ch'egli giunga a cogliere, come dovrebbe, quelli essenziali; che certe immagini imprecise sono di tutti i paesi e di nessuno. Ma, tra le incertezze dell'esordiente io vedo una gentile anima e uno scrittore che potrà fare e bene.

Nell'estate del 1911 riemergono nelle lettere fra il direttore e il recensore le consuete difficoltà. Il 1° agosto Novaro scrive:

Caro amico,
 ebrei sono con Treves troppi editori. Non è almeno strano che lesinino due libri – voglio dire anzi uno – per avere una degna recensione? La pagina "Fra i libri" costa parecchie volte l'importo di tutti i *recensionati* ed è un reale sacrificio che la "Riviera Ligure" fa alla letteratura e ai suoi amici.

Quanto il pubblico e gli intenditori apprezzino la rivistina credo che Lei sappia o ne abbia qualche indizio: davvero non mi so spiegare la tircheria [*sic*] degli editori. È certo che Treves fa l'economia dei libri che egli fa conto che Ella riceva già dal "Marzocco".

[...]



E del resto se Le pare di tralasciare di più occuparsi di questa rubrica per la "R.[iviera] L.[igure]" me lo dica¹⁷.

E tre giorni dopo Lipparini risponde:

Io le recensioni per la "Riviera" le faccio volentieri, benché la fatica sia molto più grave di quel che possa parere. Ma avrei l'ambizione di farne come una rivista il più possibile compiuta della nostra letteratura amena. E se gli editori non si *commuovono*, è meglio mandarli a quel paese¹⁸.

Sulla "Voce" del 14 dicembre successivo, tuttavia, viene pubblicato un brano di *Murmuri ed echi* di Novaro accompagnato da una nota sulla "Riviera Ligure", non firmata ma certamente dovuta a Scipio Slataper¹⁹. In essa, fra gli elogi ("È una rivista simpatica, non nata con prevenzioni letterarie, ma fondata da una casa d'oli liguri per far reclame ai propri prodotti. Cосicché il criterio è: libertà, e il mezzo è: pagare subito gli articoli; due cose che si escludono troppo spesso"), si legge anche una nota negativa: "Naturalmente la libertà e i soldi fanno entrare anche della roba morchiosa; e troppo spesso". Lipparini, temendo di essere coinvolto in prima persona nel rilievo negativo, sei giorni dopo scrive a Novaro: "Avrà letto la 'Voce'. Amerei sapere se secondo quella gente là, anch'io faccio parte della *morchia*; giacché, in tal caso, non avrei difficoltà a liberare loro e Lei della mia *indesiderabile* compagnia"²⁰. Non abbiamo la risposta del direttore: sta di fatto però che, dopo un'altra allusione di Lippari-

¹⁷ Lettera datata "Oneglia, 1° agosto 1911" (ivi, p. 132: n. 123).

¹⁸ Biglietto datato "Cutigliano, 4 agosto 1911" (ivi, pp. 133-134, a p. 134: n. 125). Novaro risponde con lettera datata "Oneglia, 12 agosto 1911": "Io Le sono grato per la fatica sua e il buon volere e vorrei sperare non ci costringano a spogliare la *riviera* della sua preziosa rivista" (ivi, p. 134: n. 126).

¹⁹ Mario Novaro, *Problemi*, in "La Voce", a. III, n. 50, 14 dicembre 1911, p. 708: la nota è trascritta in Pino Boero, *Introduzione a LRL*, III, pp. [III]-XXII (a p. XII). Nella lettera datata "Firenze, 3 febbraio 1912" Slataper aveva scritto infatti: "Se vede o scrive al Ceccardi gli dica che il qualificativo 'buono' nella mia nota su 'Riviera' non aveva nessuna volontà offensiva. Buono per me è assai» (ivi, pp. 193-194, a p. 194: n. 181).

²⁰ Biglietto datato "Bologna, 20 dicembre 1911 | Via Innerio, 21" (ivi, p. 177: n. 166).



rini alla nota della “Voce” nella sua lettera a Novaro del 28 dicembre, dall’aprile del 1912 *Fra i libri* scompare definitivamente dalla “Riviera”²¹.

2. Il “sale” e il “pepe” di Boine: “Plausi e botte”

Novaro, intanto, stava stringendo – negli stessi anni che vedono comparire sulla rivista la seconda serie di *Fra i libri* – un profondo, privilegiato rapporto intellettuale e di amicizia con Giovanni Boine, che, tornato a Porto Maurizio nel dicembre del 1909, grazie ai buoni uffici di Papini può finalmente incontrare il direttore della “Riviera Ligure” il 13 dicembre del 1910²².

Boine, più giovane rispetto a Novaro di una ventina d’anni, era nato a Finalmarina nel 1887²³. Nel 1906 aveva compiuto a Milano gli studi liceali iniziati a Genova e, iscrittosi alla Regia Accademia scientifico-letteraria, aveva stretto amicizia con i giovani – Tommaso Gallarati Scotti, Alessandro Casati – che nel gennaio 1907 fondarono “Il Rinnovamento”²⁴. Boine collabora alla rivista con recensioni (in particolare a Unamuno, con il quale

²¹ Lettera datata “Bologna, 28 dicembre 1911” (ivi, pp. 180-181: n. 170). Se non la collaborazione di Lipparini alla “Riviera”, il carteggio con Novaro viene meno per lungo tempo: nel 1912 si conta soltanto un biglietto datato “Bologna, 12 giugno 1912” (ivi, p. 232: n. 215) e nel 1913 una sola lettera datata “Bologna, 5 luglio 1913 | Via Imerio [*ma* Imerio], 21” (LRL, IV, p. 77: n. 89).

²² Per una sintetica ricostruzione del rapporto fra *Novaro e Boine* cfr. P. Zoboli, *Mario Novaro*, cit., pp. 204-206, con la bibliografia ivi registrata. Per le opere si fa riferimento alla fondamentale edizione G. Boine, *Il peccato, Frantumi, Plausi e botte, Altri scritti*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1983 [d’ora in poi: OG (opere Garzanti)], con l’integrazione di Id., “L’esperienza religiosa” e *altri scritti di filosofia e letteratura*, a cura di G. Benvenuti, F. Curi, Pendragon, Bologna 1997 [d’ora in poi: ER]; fra gli studi sull’autore restano innanzitutto fondamentali quelli raccolti nel volume F. Contorbis (a cura di), *Giovanni Boine*, Atti del convegno nazionale di studi (Imperia, 25-27 novembre 1977), Il melangolo, Genova 1981.

²³ Per una utilissima, attenta sintesi sull’autore si veda D. Puccini, *Giovanni Boine. La vita, profilo-storico critico dell’autore e dell’opera, guida bibliografica*, introduzione a OG, pp. [v]-l.

²⁴ Cfr. L. Bedeschi, *Giovanni Boine e “Il Rinnovamento”*, in F. Contorbis (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 109-127.

entra in contatto epistolare) e con saggi sui mistici (in specie su Giovanni della Croce)²⁵. È proprio quando Casati – un anno dopo la condanna del modernismo e la defezione di Gallarati Scotti – pone fine al periodico che Boine, nel dicembre del 1909, torna a Porto Maurizio. Dalla primavera del 1908, tramite appunto Casati, era entrato in contatto con i fiorentini (Prezzolini, Papini, Soffici) che nel dicembre successivo avrebbero dato vita alla “Voce”, sul primo numero della quale Boine già figura come collaboratore e sulla quale scrive dal febbraio 1909²⁶.

Fra gli scritti comparsi sulla rivista fiorentina occupa un posto importante *Di certe pagine mistiche*, pubblicato il 17 agosto 1911²⁷. Lo scritto, una recensione alle *Storie dell'Amore Sacro e dell'Amore Profano* di Gallarati Scotti pubblicate da Treves quell'anno, costituisce infatti, innanzitutto, un momento di ri-

²⁵ Si veda la bibliografia degli scritti sul “Rinnovamento” in D. Puccini, *Giovanni Boine*, cit., p. XLII. Particolarmente importanti, fra essi, risultano la recensione a *Vida de D. Quijote y Sancho, Soledad e Plenitud de Plenitudes* di Miguel de Unamuno (a. I, n. 2, febbraio 1907, pp. 248-252: OG, pp. 345-351) e il saggio su *S. Giovanni della Croce* (a. I, n. 11-12, novembre-dicembre 1907, pp. 458-474, e a. II, n. 3, 1908, pp. 455-467: ora in G. Boine, *“Il peccato” e le altre Opere*, [con un] *Ritratto di Boine* di G. Vigorelli, Guanda, Parma 1971, pp. [519]-548). Lo scambio epistolare di Boine e Unamuno va dal dicembre 1906 al maggio 1907 (*Carteggio*, III, 1, *ad indicem*). Su questo aspetto capitale dell'opera di Boine cfr. G. Tuccini, *Spiriti cercanti. Mistica e santità in Boine e Papini e Voce del silenzio, luce sul sentiero. Di altre pagine mistiche tra Italia e Spagna*, QuattroVenti, Urbino 2007 e 2008.

²⁶ Si veda la bibliografia degli scritti sulla “Voce” in D. Puccini, *Giovanni Boine*, cit., pp. XLII-XLIII. Il primo biglietto di Prezzolini a Boine, che prelude a un incontro, è datato “Milano, 25 marzo 1908” (*Carteggio*, I, p. [3]: n. 1); di poco successiva la prima lettera di Soffici e Papini, datata “Firenze, 11 aprile 1908” (ivi, IV, pp. 35-36: n. 19). Anzi, Boine figura già fra i collaboratori sul manifesto d'annuncio della “Voce”, datato “dicembre 1908” e riprodotto in G. Prezzolini, *Il tempo della “Voce”*, Longanesi-Vallecchi, Milano-Firenze 1960, ill. 1.

²⁷ G. Boine, *Di certe pagine mistiche*, in “La Voce”, a. III, n. 33, 17 agosto 1911, pp. 632-634 (ora in ER, pp. 79-98, da cui si cita). Sul percorso che da questo saggio porta a *Plausi e botte* resta assolutamente imprescindibile lo studio di F. Curi, *Sulla poetica di Giovanni Boine*, in “Studi di Estetica”, a. I, 1973, pp. 185-240, poi, con il titolo *Di un “Caos in travaglio”*, in Id., *Perdita d'aureola*, Einaudi, Torino 1977, pp. [179]-232: ma si vedano anche Id., *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, in F. Contorbias (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 265-298, e Id., *“Sul discrimine dei mondi”*. *Premessa a Boine*, in ER, pp. 9-22.

flessione sulla propria partecipazione al modernismo del “Rinnovamento” e più in generale – legandosi in questo ad altri coevi testi capitali come *La ferita non chiusa* e *L'esperienza religiosa* – un momento di riflessione sulla tensione religiosa centrale nell'opera dello scrittore ligure dal saggio su san Giovanni della Croce fino ai *Frantumì*²⁸. Si tratta inoltre di una recensione, certo la più importante fra quelle che compaiono sulla “Voce” e anche fra quelle che precedono *Plausi e botte*; e si tratta anche dell'unico caso in cui Boine recensisce un libro recensito sulla “Riviera Ligure” da Lipparini, pur se la scarna e “zuccherosa” scheda di quest'ultimo (n. 57, settembre) risulta assolutamente incomensurabile con lo scritto boiniano, animato da una spasmodica tensione religiosa e filosofica nella bruciante riconsiderazione di un personale, recente passato e nell'appassionato ripudio del cristianesimo puramente estetizzante di Gallarati Scotti²⁹. Né sono da trascurare soprattutto, per quanto qui ci riguarda, alcune importanti riflessioni sull'arte:

Dico che ogni cosa nel mondo, dico dunque che anche l'opera d'arte dev'essere giudicata, dev'essere valutata non astrattamente, ma con globale (niente moralismo!) con complessamente spirituale

²⁸ G. Boine, *La ferita non chiusa*, in “La Voce”, a. III, n. 12, 23 marzo 1911, p. [537] (poi, in una redazione leggermente diversa, come *Prefazione* a S. Anselmo, *Monologio*, versione di A. Rossi, con prefazione di G. Boine, Carabba, Lanciano 1912, pp. 5-18; ora in *OG*, pp. 384-395); Id., *L'esperienza religiosa*, in “L'Anima”, a. I, n. 10, ottobre 1911, pp. 291-319 (ora in *ER*, pp. 99-138). Su *Di certe pagine mistiche* si vedano – rispettivamente da una prospettiva religiosa e da una prospettiva estetica – L. Bedeschi, *Giovanni Boine e “Il Rinnovamento”*, cit., pp. 121-124, e F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., pp. [181]-183; più in generale, E. Gioanola, *Il mistico senza estasi. Saggio sul religioso e il poetico in Giovanni Boine*, in F. Contorbia (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 129-148.

²⁹ Per la verità occorre precisare che in *Plausi e botte* Boine recenserà fugacemente anche la ristampa di un libro già recensito da Lipparini in *Fra i libri* (cfr. *infra*, nota 109); e soprattutto che *Di certe pagine mistiche* “non è né un saggio propriamente detto né una semplice recensione, bensì le due cose insieme e altro ancora, ovvero uno scritto di poetica [...], ma anche, a tratti, una lettera, una confessione, oltre che un atto d'accusa” (G. Benvenuti, *Cor meum inquietum est, Domine!*, introduzione a *ER*, pp. 23-70: alle pp. 34-35).

ed umano criterio come appunto complessa ed unicentrica è ogni manifestazione della nostra attività³⁰.

Ancorché non nominato, l'interlocutore è naturalmente, già a questa altezza, Croce con la sua *Estetica*, giunta proprio in quelle settimane alla quarta edizione, che fa dell'arte "intuizione del particolare", "espressione estetica del particolare"³¹. L'attacco, nemmeno troppo velato, è dunque alla teoria crociana dei "distinti" che divide, come dirà Montale, "lo Spirito in quattro spicchi", ovvero in quattro "momenti o gradi", confinando il "fatto estetico" (ovvero la conoscenza, l'intuizione-espressione del particolare) nel primo di essi, "indipendente" dagli altri³².

La riflessione estetica di Boine culmina notoriamente sei mesi più tardi con *Un ignoto*, sulla "Voce" dell'8 febbraio 1912, e con gli scritti a quello conseguenti: alle numerose lettere ricevute da lettori della rivista lo scrittore risponde infatti pubblicamente con *L'estetica dell'Ignoto* (29 febbraio), che provoca la stizzita reazione di Croce (*Amori con le nuvole*, 4 aprile), che provoca a sua volta la ferma risposta di Boine (*Amori con l'onestà*, 11 aprile)³³. Nei tre scritti Boine parla, per così dire, con tre diverse "voci": nell'*Ignoto* la voce narrante (quella dello scrittore, che firma l'articolo) s'intreccia infatti a quella dell'Ignoto della finzione narrativa, del quale trascrive il supposto "manoscritto" e del quale riporta le idee sull'arte da lui direttamente ascoltate, di esse tessendo una

³⁰ G. Boine, *Di certe pagine mistiche*, cit., p. 89 (anche le due citazioni successive).

³¹ L'*Avvertenza* alla "quarta edizione riveduta" dell'*Estetica* (Laterza, Bari 1912) reca la data "maggio 1911" (p. x); Boine faceva dunque riferimento alla "terza edizione riveduta" (ivi 1908), dalla quale si cita.

³² Ivi, p. [71]. La citazione montaliana da *A un grande filosofo*, 5 (da *Diario del '71 e del '72*, con epigrafe "in devoto ricordo"), in E. Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1980, p. 479. Cfr. M. Dillon Wanke, *Boine contra Croce*, in F. Contorbria (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 375-403.

³³ G. Boine, *Un ignoto*, in "La Voce", a. IV, n. 6, 8 febbraio 1912, pp. 750-752; Id., *L'estetica dell'Ignoto*, ivi, n. 9, 29 febbraio 1912, p. 766; B. Croce, *Amori con le nuvole*, ivi, n. 14, 4 aprile 1912, p. 789; G. Boine, *Amori con l'onestà*, ivi, n. 15, 11 aprile 1912, pp. 793-794. I quattro testi si leggono oggi in *ER* (da cui si cita), rispettivamente alle pp. 139-158, 159-163, 165-171 e 173-184.

sorta di controcanto crociano³⁴; nei due scritti successivi, gettata la maschera dell'Ignoto, Boine difende invece e ribadisce in prima persona il proprio tentativo di formulazione estetica.

Anche se Croce è citato soltanto *en passant* nelle ultime righe, in *Un ignoto* il serrato confronto è naturalmente ancora una volta con l'abborrita *Estetica* crociana: "Ora, al sentimento mio l'Estetica vostra ripugna", dichiarerà Boine rivolgendosi al filosofo in *Amori con l'onestà*³⁵; e nel medesimo scritto ammetterà esplicitamente che il suo di formulare un'estetica alternativa è soltanto un tentativo: "ho dato a tuttociò la non sfacciata e non affermativa forma di una novella appunto perché tuttociò è in me un tentamento di teoria non una teoria conclusa"³⁵.

Innanzitutto Boine distingue l'estetica "dei non creatori" come Croce, "oggettiva", dall'"estetica dei creatori", "soggettiva"³⁶. Il rinvio esplicito ("non per dar ragione al prof. Romagnoli!") è alla recente polemica intercorsa tra il filosofo e l'"ellenista" Ettore Romagnoli, che nel corso di essa aveva recisamente affermato: "Perché insomma Benedetto Croce è un pensatore e un filosofo e non un artista e un poeta. / E contro quanto si va dicendo, niun altri mai se non un artista e un poeta potrà parlare con diretta e sincera conoscenza di poesia e d'arte"³⁷. "L'estetica del

³⁴ G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 144: "gli andavo facendo un molto tortuoso discorso sulla nostra complessità psicologica, sul bisogno d'analisi di molti di noi, bisogno di vaglio minuto, bisogno d'inquadrare, di disfare e rifare un autore e che in ciò appunto consiste la critica vera e che ciò potrà essere un modo riflesso, anzi molto riflesso di gustare, di penetrare un'opera d'arte, modo nient'affatto spontaneo e contemplante, ma tuttavia modo legittimo". A Giovanni Amendola, nel febbraio 1912, Boine scrive in proposito: "Il commento, crociano e un po' ironico, in sordina, non è mica un'aggiunta inutile" (*Carteggio*, IV, pp. 292-293, a p. 292: n. 256).

³⁵ G. Boine, *Amori con l'onestà*, cit., pp. 178 e 180.

³⁶ Id., *Un ignoto*, cit., p. 147 (anche il successivo rinvio a Romagnoli); Id., *L'estetica dell'Ignoto*, cit., p. 163.

³⁷ E. Romagnoli, *La filosofia e la critica letteraria*, in "Le Cronache Letterarie", 21 agosto 1910, p. 1, poi in Id., *Polemica carducciana*, Quattrini, Firenze 1911, pp. [41]-47 (da cui si cita a p. 46): l'articolo, una lettera aperta a Prezzolini, è seguito dalla risposta di quest'ultimo (ivi, pp. 47-55) e dalla replica di Romagnoli (ivi, pp. 55-57). Cfr. G. Langella, *L'alternativa a Croce. Carducciani, umanisti e moralisti vociani*, in Id., *Da Firenze all'Europa. Studi sul Novecento letterario*, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. [3]-78 (il par. 1, *Valori estetici e valori formali*, pp. [3]-12).



mio ignoto", scrive dunque Boine, "è da creatore"³⁸; e l'Ignoto stesso, scrivendo nel suo manoscritto, rivendica la sua estetica da creatore liberando inoltre l'arte dal primo "grado" dello spirito in cui Croce l'ha confinata:

La mia vita non è duplicemente di imagine da un lato e di concettuale pensiero dall'altro. La mia vita è amalgama, è pienezza aggrovigliata e commossa di pensiero e d'immagine. [...] Filosofia che sia arte, arte che sia filosofare [...]. Voglio che la mia lirica sia travata di obiettività, e la mia obiettività sia tutta intimamente tremante di liricità, e voglio esprimermi intero³⁹.

L'"estetica dell'Ignoto" costituisce così prima di tutto, da parte di Boine, il tentativo di formulare una propria *poetica* nel momento di quella che, sia pur approssimativamente, è stata definita la sua "conversione estetica"⁴⁰. Il "manoscritto" dell'Ignoto si conclude sull'identificazione di "vita" e di "liricità": "Vita che è la vita, che è una vita che è una propagazione inesausta di liricità vibrante, che è una lirica esaltazione di tutte le cose intorno a me che mi muovo"⁴¹; e della "lirica" Boine darà in *Plausi e botte* del gennaio 1915 la seguente definizione, in termini dichiaratamente mistici:

Però fuma su od erompe dal soffrire e dall'ordinario andare (dalla balenata gioia) qualcosa che non è l'immediato vissuto, che è o la poesia o il profondo pensiero. Sì, chissà com'è, ma c'è una vita sopra della vita, la quale conoscono solo i filosofi e solo gli artisti (profondi), la quale vanno riconoscendo poco alla volta solo gli artisti, i filosofi; e l'ho chiamata *la lirica*.

Ora io descriverò la *Salita al Carmelo* della vita sopra la vita. Ora venite a me ch'io traccierò la mistica nuova della vita fuor della vita.

³⁸ G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 148.

³⁹ Ivi, pp. 151-152. E il narratore "crociano" obietta: "Che cosa precisamente l'ignoto volesse non so. Totalità di una vita: arte che sia filosofia e viceversa; obiettività lirica e liricità obiettiva ecc. Ma la lirica è lirica e la filosofia è filosofia; e vi è una forma, una espressione per l'una ed un'espressione per l'altra. Diamine! Quando io penso concettualmente non faccio dell'arte: organizzo degli universali, mica dipingo delle definite intuizioni!" (ivi, p. 157).

⁴⁰ Cfr. in proposito le acute osservazioni di D. Puccini, *Giovanni Boine*, cit., pp. XIX-XX.

⁴¹ G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 156.



Perché si sale alla lirica dalla vissuta pratica, dall'immediato operare e sentire per grado e per *àschesis* come si monta faticosamente alla divina estasi nei trattati di S. Giovanni della Croce. Si buttano le scorie della corporalità pian piano, si fa a meno delle verità, massicce di spazio e di tempo, e si brucia violenti od eteri nella tragica intimità dell'anima. Si giunge al cielo delle anime, alla qualitativa interiore intensità che chiamavo nei numeri scorsi l'*individuo* sbarazzandosi d'ogni inutile zavorra⁴².

Insomma, per bocca dell'Ignoto Boine parla innanzitutto di un nuovo modo di percepire il mondo: "È di una capacità, di una latitudine, di una robustezza nuova dello spirito umano che io ho voluto parlare e della difficoltà di esprimerla"⁴³; ma, fin dall'attacco, con un movimento che potrebbe perfino ricordare il Rimbaud della cosiddetta *Lettre du Voyant* ("les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles"), l'Ignoto insiste appunto sulla necessità di "formes nouvelles"⁴⁴:

Complessità, simultaneità intrecciata del mio onnipresente spirito. E come mi ripugni, com'io non possa traspormi, riflettermi intero in una forma d'arte consueta. [...]

⁴² OG, pp. 145-146. Precedentemente, nel novembre 1914, Boine aveva scritto: "Signori scrittori, siamo uomini: lasciamo la letteratura e facciamo della lirica. Esser uomini vuol dire scartar la blandizie, la colorata mollizie del sensibile mondo; ridurci rudi al di dentro. / Io piangerò, io griderò o starò zitto. Starò con, dirò la mia anima nuda. Non scriverò romanzi" (ivi, p. 139); ma successivamente, nell'aprile del 1915, preciserà: "Se anche uno giungesse a darmi pura e com'è la sua nuda intimità, dico che ciò non basta. E in arte meno ancora che nella vita, dove la pietà, l'umana commozione annebbia i giudizi. Bisogna infine per forza credere alla *grazia*; ci sono gli eletti e ci sono i maledetti; non basta l'ascesi, sono inutili i riti, lo sforzo al bene è completamente perduto se la *grazia* non c'è. Non c'è arte senza ispirazione, come non c'è salvezza senza la *grazia*" (ivi, p. 177).

⁴³ G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 151.

⁴⁴ *Rimbaud à Paul Demeny (15 mai 1871) / Rimbaud a Paul Demeny (15 maggio 1871)*, in A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, introduzione, revisione e aggiornamento di M. Richter, versione dei testi poetici di G. Bona, Einaudi-Gallimard, Torino-Paris 1992, pp. [131]-147, a p. 144 ("le invenzioni di ignoto reclamano forme nuove": ivi, p. 145). Non si dimentichi, fra l'altro, che nei "Quaderni della Voce" era appena uscito il saggio-antologia di Soffici (*Arthur Rimbaud*, Quattrini, Firenze 1911), annunciato sulla "Voce" del 2 novembre 1911 (a. III, n. 44, p. 684).

Ma la letteratura, dico gli schemi consueti della espressione letteraria, son come aride ed immobili mummie [...].

Perché costringere dunque il mio spirito come l'élan di Bergson nella geometricità delle forme? Io cerco una libera forma per la libertà del mio spirito⁴⁵.

L'Ignoto mette subito, fra parentesi, in guardia: "Ora penseranno ch'io stia per fare la campagna del verso libero" (ancora Rimbaud?); ma in realtà è lo stesso *Un ignoto*, innanzitutto, a proporre una forma "complessa" e "multivaria" nella quale, abbattendo le barriere dei "generi", alla finzione narrativa s'intrecciano la riflessione teorica, la polemica e la lirica stessa (per esempio nello squarcio fra parentesi sul mare, che non casualmente sembra anticipare soltanto di alcune settimane il *Libeccio* del futuro amico Novaro: "Oh strapotente violenza del mare quando venta il libeccio! Oh fuga, disperata e canuta del mare dinnanzi la rombante enormità del libeccio!")⁴⁶.

Ora, la poetica dell'Ignoto prelude con ogni evidenza alla scrittura propriamente artistica di Boine, che si manifesta immediatamente a ridosso dello scritto vociano: alle "novelle", innanzitutto, da *La città*, che nel maggio inaugura la collaborazione alla rivista di Novaro (ma che in calce reca la data "5 gennaio 1912" e precede dunque di soli dieci giorni *Un ignoto*, datato in calce "15 gennaio 1912"), a *Conversione al Codice* e a *L'agonia*, sempre sulla "Riviera", e a *Compero... (Novella)* sulla "Voce"; alla lirica in prosa sulla "Riviera", subito dopo, che dai *Salmi della vita e della morte* (luglio 1913) porterà ai *Frantumi* (dal marzo 1915 al gennaio 1917); ma soprattutto al *Peccato* (dall'ottobre del 1913 al luglio del 1914 sulla "Riviera" e l'anno stesso in volume

⁴⁵ G. Boine, *Un ignoto*, cit., pp. 148 e 151.

⁴⁶ Ivi, pp. 149-150: per le citazioni precedenti, l'Ignoto parla propriamente di "Complessità, simultaneità intrecciata del suo onnipresente spirito" e di "Contemporaneità multivaria" (ivi, pp. 148 e 150). *Libeccio* comparirà sulla "Riviera Ligure" del maggio 1912 (a. XVIII, s. IV, n. 5, p. 42): "LIBECCIO furioso srenato [...]: tu vento che l'onde volgi maggiori, che i moli oltrepassino gonfie spumeggiando in tumulto, belle e tremende a vedere: libeccio, tu che soffi che soffi a gran voce, coprendo la voce del mare (oh come tu amando lo sferzi! fin qui sul colle gli spruzzi ne sperdi!)".

nei “Quaderni della Voce”)⁴⁷. *Il peccato* conferma la ricerca, la tensione sperimentale di Boine, che in *Un ignoto* aveva attaccato violentemente il romanzo naturalista (e la condanna sarà ribadita in *Plausi e botte*)⁴⁸. Tuttavia, come rileva Fausto Curi, nel medesimo scritto “è possibile rintracciare un’embrionale ma stimolantissima nozione di ‘monologo interiore’”: un “monologo interiore” che nell’*Agonia* e nel *Peccato* “costituisce una delle principali strutture narrative”⁴⁹. Non sorprenderà allora che *Il peccato* si trovi fra i libri di Joyce a Trieste; né che Svevo (memore di un suggerimento dell’amico?) nel 1927 scriva a Montale dandogli che il romanzo lo “ha interessato enormemente” e che “la sua introspezione precorre quella di Joyce”⁵⁰.

Se l’“estetica dell’Ignoto” ci appare innanzitutto come la poetica di Boine, nondimeno essa ha, come è ovvio, anche una fortissima ricaduta propriamente critica, naturalmente in direzione anticrociana⁵¹. L’attacco all’*Estetica*, nelle parole dell’Ignoto riferite dall’autore, è frontale:

⁴⁷ I testi citati si leggono tutti in OG, rispettivamente alle pp. [1]-71 (*Il peccato*), [257]-325 (*Frantumi*), 420-434 (*La città*), 479-487 (*Conversione al Codice*), 487-493 (*Salmi della vita e della morte*), 493-508 (*L’agonia*) e 508-516 (*Compero... (Novella)*).

⁴⁸ G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 149; OG, p. 139. Cfr. in proposito F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., pp. 189-190. Nella citata recensione, del marzo 1911, Boine conclude: “Non scriverò romanzi”; *Il peccato* recherà in calce la data “Febbraio-Marzo 1913” (OG, p. 71).

⁴⁹ F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., pp. 193-195: lo studioso cita un passo di *Un ignoto* che si legge a p. 154 (da “Io non difendo” a “dell’anima nostra”).

⁵⁰ La parte superstita dell’inventario dei suoi libri redatto da Joyce prima di lasciare la casa di Trieste nel 1920 si legge in R. Ellman, *James Joyce*, traduzione dall’inglese di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 1964, pp. 872-873, nota 40 (*Il peccato* è il n. 16 dello “Scaffale 3, dietro”); lettera datata “5 Luglio 1926” in I. Svevo, *Carteggio con James Joyce, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Commène, Eugenio Montale, Valerio Jabier*, a cura di B. Maier, Dall’Oglio, s.l. [Milano] 1978, p. 171 (n. 19).

⁵¹ Da questo aspetto prende le mosse Curi, affermando che in *Un ignoto* Boine “esercita una vera e propria critica della critica, [...] un’inchiesta della critica sul problema della propria possibilità”, e definendo perciò lo scritto una “sorta di dialogo sulla critica” (*Di un “Caos in travaglio”*, cit., pp. 183, 184 e 188).

Parlava di opera *grande*, non di opera *bella*, ed insisteva su questo un po' sconcertante accostamento di opera d'arte e di intensità di vita, di profondità di vita, di intensità, di profondità, di grandezza accumulata di vita e pensiero. Ne vien fuori tutta una serie di problemi sui rapporti della verità e dell'arte, della coscienza morale e dell'arte, della filosofia e dell'arte ecc. impostati in modo tra antiquato e nuovo che m'intorbida il mio sicuro sistema dell'arte mondo a sé, dell'arte ben definito ed a sé stante grado dello spirito⁵².

E poi, in *Amori con l'onestà*, ove Boine si rivolge direttamente a Croce:

Si tratta dopotutto d'aver per l'opera d'arte più rispetto che voi non ne abbiate: di toglierla via dall'ambiente di astrazioni accademiche in cui l'avete messa e di porla nella complessa realtà in cui è sorta e che vuole esprimere. Questo eunuco irresponsabile di giudizio estetico che par tutto cerimonioso e geloso della libertà dell'arte, è in fondo una umiliazione per l'opera ch'esso ha ad oggetto. Dice all'autore: sì, hai fatto una cosa bella. Ma mica gli dice se ha fatta una cosa che abbia nella storia degli uomini valore e durata⁵³.

⁵² G. Boine, *Un ignoto*, cit., pp. 145-146. In *Amori con l'onestà* Boine così commenterà, replicando a Croce, questo passo cruciale: "Perciò io ho introdotto nei discorsi dell'*Ignoto* la parola *grandezza* (non sono io il primo del resto a sevirne in questo senso), fuori e più comprensiva della parola *bellezza*. ('Parlava di opera *grande* non di opera *bella*', ecc. ecc. [...]) Diamine: e ho dato a tuttociò la non sfacciata e non affermativa forma di una novella appunto perché tuttociò è in me un tentativo di teoria non una teoria conclusa). / Ed è questo concetto di *grandezza* [...] ch'io riconosco incerto, ma che per ora mi par più vivo e più promettente delle formule vostre, che mi pare cioè nella complessività sua nascondere qualcosa ch'io spero bene quando chesia si farà *chiaro*. / Cerco la *grandezza* in un'opera d'arte (non tuttavia la moralità), cerco in essa l'ampiezza, la capacità spirituale, cerco un essenziale riflesso di quello che nel mondo è eterno. [...] / E dico che arte è, dove è spirituale sforzo; dove è intellettuale, morale sforzo di abbracciar la realtà. / Di *rappresentarla*, sì, veridicamente come t'è apparsa" (pp. 180-181). Non sarà forse inopportuno ricordare che una ventina d'anni dopo Sbarbaro, nella sua *Lettera a Oscar Saccorotti*, avrebbe scritto: "Troppe cose in arte sono belle, poche vive; e che siano vive è ciò che unicamente conta" (il testo, comparso nel 1931 in occasione di una mostra dell'amico pittore, riproposto su "Circoli" del marzo-aprile 1934 e accolto nel 1960 tra gli *Scampoli*, si legge ora in C. Sbarbaro, *"Trucioli" dispersi*, a cura di G. Costa e V. Scheiwiller, Libri Scheiwiller, Milano 1986, pp. 83-86, da cui si cita a p. 86).

⁵³ G. Boine, *Amori con l'onestà*, cit., p. 183.

All'opera *bella* si sostituisce dunque l'opera *grande*, quella fatta "di intensità di vita, di profondità di vita, di intensità, di profondità, di grandezza accumulata di vita e pensiero", davanti alla quale può darsi soltanto "un assorbimento immediatamente estatico dell'essenza di bellezza e di vita" che è in essa da parte del lettore consentaneo ("è il precedente tuo sforzo di umana ascesi, la tua preparazione vitale, il lungo accumulamento di sapida sapienza dentro il tuo cuore che ti solleva all'opera d'arte")⁵⁴. Ora, un simile incontro di carattere mistico con l'"opera *grande*" (non sfugga il lessico: "assorbimento immediatamente estatico", "umana ascesi", "ti solleva") non può assolutamente avere uno sbocco critico: "Diceva di non capire la critica per le grandi opere d'arte. [...] Un uomo che si rispetti [...] non può, non deve far della critica, *sbavare, polluire un'opera grande*"⁵⁵. Nessuna "critica potrà mai ridare" l'"opera *grande*" e, per il lettore estatico, dire che cos'è l'"opera *grande*" equivarrebbe "a dire chi è *lui*, cos'è il *suo* mondo": l'Ignoto, infatti, "parlava dell'opera altrui come se fosse l'espressione dell'anima propria, come se fosse la propria"⁵⁶. Dunque

la critica soltanto si capisce, si tollera, per le opere d'arte fallite: è una specie d'infermiera, di cerottiera di opere fallite, gobbe, anemiche a cui dar una lustra di vita; che ha pigliato gran voga ai tempi nostri solo perché c'è grande abbondanza di aborti e perché ci sono riviste e giornali: pratica necessità tipografico-finanziaria dell'industria recente delle riviste e giornali⁵⁷.

⁵⁴ Id., *Un ignoto*, cit., p. 144. La concezione porta con sé il disconoscimento della teoria dell'indifferenza del contenuto formulata nell'*Estetica*, accennato in *Un ignoto* (pp. 144-145) e dichiarato esplicitamente nell'*Estetica dell'Ignoto* (pp. 160-161).

⁵⁵ Id., *Un ignoto*, cit., pp. 142 e 143 (la citazione seguente ivi, p. 142).

⁵⁶ Ivi, pp. 142 e 144.

⁵⁷ Ivi, p. 143. E ancora: "La vostra critica, (la vostra? la mia? non ne ho fatta mai), è un amalgama purulento ed osceno delle cose più varie. Fate della critica a volta a volta per necessità giornalistiche; per in qualche modo buttar fuori, come si appende un cappotto ad un chiodo, a spese altrui, idee vostre" (ivi, p. 146). Nella breve premessa in corsivo a "*Il peccato*" ed altre cose (datata "Portomauro, 30 aprile '14" e dunque successiva di appena un mese alla prima puntata, nel marzo, di *Plausi e botte*) Boine scriverà di essere "del parere che solo ciò che è bello e grande meriti di escire in libro, perché è inutile e dannoso aumentare le tonnellate della carta stampata" (G. Boine, "*Il peccato*" ed altre cose, Libreria della Voce, Firenze 1914, p. [5]).

L'estetica dell'Ignoto, con la sua manichea e inverosimile contrapposizione di "opere *grandi*" e di "opere fallite", approda così, di fatto, alla negazione della possibilità della critica: l'"opera *grande*" piena di vita non deve essere "sbavata" e "polluita" dalla critica, e quella delle "opere fallite" non è infine critica ma soltanto un ingannevole tentativo, dettato da "pratica necessità tipografico-finanziaria", di dare una parvenza (una "lustra") di vita a opere nate morte⁵⁸.

Tuttavia poco meno di due anni dopo, nel dicembre 1913, Novaro propone a Boine "la rassegna minima di letteratura it. contemporanea" sulla sua rivista, probabilmente più per motivi di stima nei confronti dell'amico che per "pratica necessità tipografico-finanziaria" della "Riviera Ligure"; e Boine accetta, come scrive a Cecchi, per "pratica necessità [...] finanziaria" sua, ovvero "per miseria"⁵⁹. Non sarà inutile ricordare che così Boine scriveva a Novaro, il 6 gennaio 1912, inviandogli *La città* (conclusa, se dobbiamo stare alla citata data in calce, appena il giorno prima):

Caro Novaro

Le ho spedito un manoscritto. Lei m'aveva chiesto qualcosa di mio. Confesso che ho una certa ripugnanza a pubblicare cose totalmente d'arte. Ma le mando ora questa novella (*specie* di novella) perché ho bisogno urgente di soldi⁶⁰.

⁵⁸ Ben altra posizione Boine avea espresso fuggevolmente a Casati nella lettera del 25 gennaio 1912 (dieci giorni dopo aver scritto, stando alla data in calce, *Un ignoto!*): "Ma in genere io ho ora poca simpatia per la critica. Bisogna che sia rapida, fredda, stringata, in due pagine. Che mi dica che cosa aggiunge di nuovo un artista spiritualmente parlando, ma che me lo dica tecnicamente senza disturbare la mia emotività. Purtroppo anche così la mia emotività si disturba ed io non capisco *ora* la critica" (*Carteggio*, III, II, pp. 669-670, a p. 670: n. 446).

⁵⁹ Le lettere di Boine a Novaro non sono comprese nel *Carteggio*: cfr. allora G. Boine, *Lettere a Mario Novaro* [1911-1917], a cura di G. Cassinelli, Bologna, Boni, 1984 (e, per gli anni 1911-1912 e 1913, *LRL*, III e IV). Sul rapporto fra i due cfr. P. Boero, *Boine e Mario Novaro*, in F. Contorbìa (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 185-205, poi, con il titolo *Boine e Novaro*, in Id., *"La Riviera ligure" tra industria e letteratura*, Vallecchi, Firenze 1984, pp. [87]-124.

⁶⁰ Lettera di Boine a Novaro datata "Porto Maurizio, 6 gennaio 1912" (*LRL*, III, pp. 185-186, a p. 185: n. 174).

Le due parallele dichiarazioni a Cecchi e a Novaro, che giustificano con pressanti necessità economiche due decisioni per Boine gravide di significato come quella di “pubblicare” sulla rivista di Novaro “cose totalmente d’arte” e di accettare per essa l’attività di recensore, non possono non apparire terribilmente sospette. Né d’altra parte ci sentiremmo di condividere oggi fino in fondo quanto affermava Curi nei primi anni Settanta, ovvero che alla fine del 1913 fu un “Boine frustrato e amaro” ad accettare il ruolo di critico militante “in una modesta rivista di provincia”, rivelando “il logoramento, la frustrazione di tutta una cultura”, ovvero quella di cui “la ‘Voce’ prezzoliniana era stata promotrice e propagatrice”⁶¹. Ben altri oggi ci appaiono il valore e i meriti della “Riviera Ligure”, preziosissima “rivista di pura poesia”, che quelli di una “modesta rivista di provincia”⁶²; e probabilmente ben altro che la frustrazione e l’amarezza portò Boine, sulle colonne di essa, alla pubblicazione di “cose totalmente d’arte” e alla sua singolarissima critica militante.

Boine passò dalla “Voce”, battagliera rivista d’idee, alla “Riviera Ligure”, rivista “di pura poesia”, proprio mentre si compiva la sua “conversione estetica” (se per “conversione estetica” s’intende l’approdo alla scrittura e alla pubblicazione di “cose totalmente d’arte”): ed ebbe la straordinaria ventura di trovare una raffinatissima “rivista di pura poesia”, diretta da una singolarissima figura di poeta, filosofo e imprenditore, proprio a Oneglia, a un passo dalla sua Porto Maurizio⁶³. Il caso di Boine non fu del resto isolato e la testimonianza più eloquente, a questo proposito, è data da Piero Jahier in uno scritto del 1954 indirizzato proprio a Prezzolini:

⁶¹ F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., p. 214 (al passaggio di Boine alla critica militante lo studioso dedica il par. IV, pp. 213-216).

⁶² Per “La Riviera Ligure” come “rivista di pura poesia” cfr. P. Zoboli, *Mario Novaro*, cit., pp. 200-203.

⁶³ Per le collaborazioni di Boine alla rivista cfr. P. Boero, “*La Riviera ligure*” (1895-1919). *Indici*, cit., pp. 66-67, e D. Puccini, *Giovanni Boine*, cit., pp. XLIII-XLIV; sui suoi rapporti con essa, Id., *Boine e “La Riviera Ligure”*, in F. Contorbia (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 207-219.

La conversione al mondo reale si era in parte compiuta con tanta teologica intransigenza, che per tuo volere anche l'arte fu bandita da quella prima *Voce* (soltanto la critica e la poetica saggistica vi ebbero luogo), e i tuoi collaboratori sciaguratamente artisti dovettero rifugiarsi sull'ospitale *Riviera Ligure* di Mario Novaro⁶⁴.

È notissima la dichiarazione di Boine in proposito, riferita proprio da Novaro: "Venuto all'arte per fallimento della logica e morale comprensione"⁶⁵. È tuttavia un dato acquisito che la riflessione sull'arte consegnata nel 1912 a *Un ignoto* e ai testi della polemica con Croce s'intreccia inestricabilmente alla riflessione sull'"esperienza religiosa" dei testi pubblicati l'anno precedente: *La ferita non chiusa*, *Di certe pagine mistiche* e appunto *L'esperienza religiosa*; la quale ci porta a sua volta, in una pur tumultuosa e tormentata continuità, alle scaturigini stesse dell'opera di Boine, ovvero alle recensioni a Unamuno e al saggio su san Giovanni della Croce sulle pagine del "Rinnovamento". Cosicché, nella indefinibilità dei "generi" boiniani, se *Un ignoto* è insieme narrazione, trattato di estetica e lirica in prosa, Gioanola ha potuto scrivere che *L'esperienza religiosa* "è anche un trattatello di poetica" e Curi ha potuto definirla "il 'romanzo' più ricco, più originale e più significativo di Boine"⁶⁶.

Ma non si tratta, naturalmente, soltanto di "generi letterari": l'"esperienza religiosa" che si identifica con l'"arte" è davvero il filo conduttore dell'opera di Boine. "Del resto", ha scritto ancora Gioanola,

come fin dall'inizio la saggistica religiosa era intrisa di riferimenti al poetico, così tanto i saggi di poetica quanto la poetica in atto della prosa lirica conservano in larghissima misura un linguaggio religioso. [...]

⁶⁴ P. Jahier, *Contromemorie vociane*, in "Paragone", a. V, n. 56, 1954, pp. 25-48 (a p. 29).

⁶⁵ M. Novaro, *Giovanni Boine. Ricordo*, in "La Riviera Ligure", a. XXIII, s. v, n. 7, 1° luglio 1917, pp. 61 *bis* e 68 *bis*; ora, a cura di F. Barri-calla, in "La Riviera Ligure" (Quaderni della Fondazione Mario Novaro), a. XXVIII, n. 83: *Giovanni Boine*, 2017, pp. 17-23 (da cui si cita alle pp. 19-20).

⁶⁶ E. Gioanola, *Il mistico senza estasi*, cit., p. 140; F. Curi, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, cit., p. 283.

Non crediamo si tratti, come vuole Curi, di uso in diverso contesto di un “linguaggio mutuato dalla tradizione mistica”. Non si tratta di linguaggio traslato, ma proprio l’esperienza poetica di Boine è di natura essenzialmente religiosa e l’interscambiabilità dei linguaggi è totale⁶⁷.

In questi termini, dunque, parlare di “conversione estetica” appare lecito solo qualora con tale espressione s’intenda, come già si diceva, che Boine si risolve a pubblicare “cose totalmente d’arte”⁶⁸. Da un lato, allora, l’approdo all’arte appare per certi versi la naturale e ovvia conclusione dell’itinerario di Boine; dall’altro questo approdo avviene, anche in questo in naturale continuità, nel tentativo di trovare “formes nouvelles”: dal romanzo moderno che interesserà Joyce e Svevo (*Il peccato*) allo sperimentalismo della “prosa lirica” dei *Frantumi*.

Profonda, sostanziale, tormentata continuità nel corso di un decennio, dunque, dai primi scritti sul “Rinnovamento” (1907) agli ultimi, straziati “frantumi” (1917), e approdo all’“arte” all’insegna dell’abbattimento delle barriere fra i “generi letterari”: in questo contesto non sembra dunque possibile isolare *Plausi e botte* nei termini di un impegno assunto, come pur dichiarato dall’autore, per “miseria” ovvero per necessità economiche; occorrerà semmai pensare a un’altra “forma” che assume l’“arte” alla quale infine Boine approda sulle colonne della “Riviera Ligure”, anche se, mentre *Il peccato* (con le “novelle” ad esso prossime) e i *Frantumi* sono “cose totalmente d’arte”, *Plausi e botte* partecipa assai più di quella commistione fra i “generi” – d’invenzione e non d’invenzione – che abbiamo già rilevato

⁶⁷ E. Gioanola, *Il mistico senza estasi*, cit., pp. 140 e 145 (il rinvio è a F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., p. 232). Lo studioso genovese precisa peraltro: “Quel mistico senza Dio che è Boine presta al suo modello [san Giovanni della Croce] essenzialmente le connotazioni della tensione all’Altro, della ‘insaziabile cupidigia del divino’, della fuga dalla prigione dell’esistente verso il buio ‘senza forma e senza fine’ di Dio” (*Il mistico senza estasi*, cit., p. 139).

⁶⁸ Gioanola scrive infatti: “Per questo non crediamo alle ‘conversioni’ di Boine: da credente a non credente, da uomo religioso a letterato [...]. Per noi [...] il religioso rimane costantemente lo spazio e l’orizzonte della ricerca spirituale intellettuale ed espressiva di Boine. Anche il ‘poetico’ è un aspetto del ‘religioso’ ” (*Il mistico senza estasi*, cit., p. 131).



esemplarmente in *Un ignoto* e anche negli altri scritti (per riprendere il titolo della preziosa antologia di Curi e della Benvenuti "di filosofia e di letteratura"⁶⁹. La conferma viene da Boine stesso, in una lettera a Gustavo Botta del 1° dicembre 1915:

Però per un seguito di ragionari e di esperienze io sono stato per conto mio condotto a sentire come arte ogni forma dell'attività spirituale: la filosofia compresa e dunque a fortiori *la critica* anche l'assoluta⁷⁰.

Il 6 gennaio 1914 Boine invia dunque a Novaro "la prima infornata di recensioni" e scrive: "Il titolo della rassegna dovrebbe essere meno bibliotecario di *Fra i libri*. Per es: *Plausi e botte* o qualcosa di simile"⁷¹. Con questo titolo la rubrica uscirà abbastanza regolarmente dal marzo 1914 all'ottobre del 1915 e poi, dopo una lunga interruzione, nel settembre e nell'ottobre 1916 (ma in quest'ultima puntata il titolo è *Zavorra*)⁷²: in 19 pun-

⁶⁹ Su *Plausi e botte* si veda F. Curi, *Di un "Caos in travaglio"*, cit., pp. 217-232 (i parr. v-vi); A. De Guglielmi, *Lo stile di Boine critico*, in "Resine", a. [IV], n. 14, 1975, pp. 3-20; G. Pampaloni, *Invito alla lettura*, in G. Boine, *Plausi e botte*, "invito alla lettura" di G. Pampaloni, [nota di L. B(aldacci).] Vallecchi, Firenze 1978, pp. v-xi; L.B. [Luigi Baldacci], *Nota*, ivi, pp. xii-xiii; L. Baldacci, *Plausi e botte* [1978], in Id., *Novecento passato remoto. Pagine di critica militante*, Rizzoli, Milano 2000, pp. [49]-52 (si tratta di una recensione, comparsa sul "Tempo" del 16 novembre, all'edizione precedentemente citata); A. Benevento, *La critica come genere letterario. "Plausi e botte" di Giovanni Boine*, in Id., *Primo Novecento. Saggi su Giovanni Boine e Piero Jahier*, Loffredo, Napoli 1986, pp. [47]-81; S. Gentili, *Una rubrica di provincia: "Plausi e botte" di Giovanni Boine*, in V. Russi (a cura di), *Rubriche d'autore. Boine, Calvino, Campanile, de Céspedes, Flaiano, Manganelli, Manzini, Morante, Palazzeschi, Serao, Vecchiarelli, Manziana* (Roma) 2015, pp. 65-86; M. Boccaccio, *I margini della critica boineana*, in "Critica letteraria", a. XLIV, fasc. I, n. 170, 2016, pp. [113]-127. A complemento di queste indicazioni è utile la rassegna di Benevento "Plausi e botte" e la critica (*La critica come genere letterario*, cit., pp. [47]-56).

⁷⁰ Lettera datata "Portomaurizio I dicembre 1915" (*Carteggio*, IV, pp. 477-478, a p. 477: n. 468).

⁷¹ Lettera con poscritto datato "[Porto Maurizio] 6 Gennaio 14" (G. Boine, *Lettere a Mario Novaro*, cit., pp. 41-42: n. 25).

⁷² In copertina si legge l'annuncio "PLAUSI e BOTTE, di Giovanni Boine"; dal n. dell'ottobre 1914 la copertina reca anche, fra parentesi quadre, autore e titolo dei libri recensiti. Prima della lunga interruzione ricordata, la rubrica, tutta interna alla s. IV della rivista, tace soltanto una volta nel 1914



tate compaiono 86 recensioni che riguardano 88 volumi di 69 autori e tre riviste⁷³. Una serie di “legamenti interni che *Plausi e botte* esibisce per l’intera sua durata” costituisce inoltre “un ricorrente richiamo alla compattezza dell’insieme”, che anche oggi si presenta dunque a noi come opera organica nella sua varietà costituzionale di “rassegna critica” affidata al caso delle uscite editoriali⁷⁴.

Il 31 dicembre 1913 (lo ricordavamo all’inizio) Boine scriveva a Cecchi: “ho diritto di condire con sale ed anche con pepe”; e ad Alessandro Casati, l’11 febbraio successivo: “Novaro mi lascia completamente libero”⁷⁵. La libertà di Boine non fu forse “completa”, se Novaro intervenne alcune volte, fra le quali una per censurare una breve recensione ai suoi *Murmuri ed echi* e un’altra per censurare, su richiesta di Palazzeschi, una “botta” a

(dicembre) e due nel 1915 (giugno e settembre). Dopo la morte dell’autore fu raccolta in volume per le cure di Novaro: G. Boine, *“Frantumi” seguiti da “Plausi e botte”*, a cura degli Amici, Libreria della Voce, Firenze 1918, pp. [73]-225; Id., *“Frantumi” seguiti da “Plausi e botte”*, seconda edizione, Soc. An. Editrice “La Voce”, Firenze 1921, pp. [73]-243; Id., *Plausi e botte*, III Edizione con aggiunte di altri scritti a cura di M. Novaro, Guanda, Modena 1939, pp. [13]-286; quest’ultima edizione è infine confluita in Id., *“Il peccato” e le altre Opere*, cit., pp. [197]-355. In tempi più recenti l’opera è stata edita una volta a sé (la citata edizione Vallecchi del 1978) prima di confluire in *OG*, pp. [73]-255, e nell’antologia *I moralisti del Novecento. Prosa, narrativa e frammenti della “Voce”*, scelta e introduzione di R. Minore, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995, pp. [707]-835. Si fa riferimento all’accuratissimo testo fissato da Puccini (per le relative questioni filologiche si veda la nota introduttiva del curatore in *OG*, pp. 74-76), rinviando fra parentesi quadre al numero progressivo della recensione in esso fissato: sulla “Riviera Ligure”, infatti, la recensione a *L’elisse e la spirale* di Paolo Buzzi che apre la puntata dell’agosto 1915 è numerata erroneamente “66” invece che “67”, con ricaduta sulla numerazione successiva; inoltre le recensioni delle ultime due puntate (settembre e ottobre 1916) non sono numerate.

⁷³ Le tre riviste sono, nelle prime due puntate, “La Voce” [1], “La Nostra Scuola” [4] e “Quartiere Latino” [11]; seguendo Boine, consideriamo Ugo Bernasconi come autore dei due volumi di traduzioni da Pascal e La Rochefoucauld [61]; non mettiamo nel conto la conclusiva e irridente *Relazione del Concorso* [86], nella quale bersaglio dell’attacco è Raffaello Franchi, aspirante collaboratore della “Riviera”, con il suo *Ruscillante*.

⁷⁴ Cfr. l’analisi di S. Gentili, *Una rubrica di provincia*, cit., pp. 69-72 (la citazione a p. 69).

⁷⁵ Lettera datata “[Porto Maurizio], 11 febbraio 1914” (*Carteggio*, III, II, pp. 810-814, a p. 810: n. 557).



Alberto Viviani⁷⁶; ma certo l'autore non avrebbe potuto averne altrettanta in altra sede. Nel febbraio del 1914, infatti, mentre lavora al varo di *Plausi e botte* sulla "Riviera", Boine tenta di destinare ad altra rivista una redazione lievemente diversa delle medesime recensioni e invia con questo scopo a Cecchi un manoscritto intitolato *Zavorra*; ma il 14 l'amico gli risponde:

Caro Boine,

Debbo darti un... dispiacere. Ho letto ieri "Zavorra". Ma a chi pensi che possa darlo a pubblicare? Io, francamente, non trovo. La "Tribuna" non te lo stampa [...]. "Il Resto del Carlino" giuro che non lo stampa; non sono tanto liberi da accettare quella franchezza lì. Io aspetto un tuo consiglio: non so che cosa fare⁷⁷.

Il manoscritto, naturalmente, non sarà mai pubblicato.

Il mese dopo *Plausi e botte* inizia *ex abrupto* con una recensione alla "Voce" [1], che in un editoriale del 13 dicembre 1913 aveva annunciato l'intenzione di riprendere con il nuovo anno (passando al formato dei suoi "Quaderni" e alla cadenza quindicinale) "la tradizione dell'idealismo italiano"⁷⁸; la severa nota di Boine innesca fra l'altro la polemica con Prezzolini che porterà, nell'estate successiva, al suo distacco dalla rivista fiorentina⁷⁹. Solo ad apertura della puntata di agosto, all'inizio della recensione a *Amori ac Silentio* di Adolfo De Bosis [32], Boine inserisce "una specie di programma che non ha a che fare con la

⁷⁶ Cfr. in generale P. Boero, *Boine e Novaro*, cit.; per la "botta" a Viviani, G. Cassinelli, *Una "botta" inedita di Boine*, in "Resine", a. [V], n. 16, 1976, pp. 3-7, poi in Id., *Il tormento, la poesia, gli ulivi. Note su Giovanni Boine, "La Riviera Ligure" e Mario Novaro*, con pagine inedite o rare di G. Boine e M. Novaro, Boni, Bologna 1981 pp. [21]-30. Il breve cenno ai suoi *Murmuri ed echi* (Ricciardi, Napoli 1914²) fu reintrodotta da Novaro nella terza edizione (1939) di *Plausi e botte* ed è riprodotto *suo loco* da Puccini (OG, pp. 80-81), ma con numerazione supplementare nel rispetto della numerazione originale della "Riviera".

⁷⁷ Lettera datata "Roma, 14 febbraio 1914" (*Carteggio*, II, pp. 83-84, a p. 83: n. 81). *Zavorra* è riprodotto in *Appendice*, II: *Un inedito di Boine* (ivi, pp. [213]-222) e, in appendice a *Plausi e botte*, in OG, pp. 244-252.

⁷⁸ OG, pp. 77-78; La Voce, *La Voce nel 18914*, in "La Voce", a. V, n. 50, 11 dicembre 1913, p. [1213].

⁷⁹ Si vedano i testi raccolti in *Appendice*, V: *Polemica Boine-Prezzolini*, in *Carteggio*, I, pp. [201]-250.



recensione *lì* sotto” e che “*ha* ficcato *lì* perché non *gli* è venuto in mente di scriverlo prima”; dunque il “programma” di *Plausi e botte* che, naturalmente, occorre trascrivere per intero:

Quando un critico abbia a sua disposizione tre colonne di giornale può già permettersi il lusso (è naturalmente tentato) di fare il De Sanctis in parata e d'elevare a storia magna, a storia obiettiva la sua personale opinione sul primo malcriticato che capiti. Ma, tolto ch'io sono un poco dell'opinione di un tale nel sotto annunciato *Cavaliere dello spirito santo* “Credete voi che la storia si faccia tutti i giorni?”⁸⁰ e che anzi vado appunto facendo questa rassegna col nascosto proposito di mostrare quanta sia se mai nella storia la zavorra e la meccanica inutilità (quanto dunque sia ridicolo spendere tempo e parole, metter su impalcature da monumento intorno a baracche di frasche e di tavolacci) tolto ciò, io qui poco su, poco giù dispongo per ogni libro di 20 righe. In venti righe è chiaro che non è possibile *dedurre*, come si fa, da queste e quelle premesse ideali o di fatto, questa e quest'altra opera, questo e quest'altro uomo. In venti righe il minosse e lo scannabue lo si fa in nome proprio e non come si usa in nome della storia o di qualche obiettiva estetica; o, cioè, la storia e l'estetica si riducono in queste condizioni alla viva concretezza di chi giudica e non stan *lì* a far estrinsecamente da paraninfi o da coltella, a far la apparente *dimostrazione* della sua antipatia o della sua spontanea simpatia. – Io dico dunque che costretta in venti righe la critica è più facilmente ridotta alla sua natural funzione, ad essere, cioè, com'è sempre quando non è un imbroglione, senza maschera l'espressione di una personalità dinnanzi a cose o dinnanzi ad altre personalità. E ch'io intendo (un amico mi chiede pubblicamente – “*La Voce*” n. 7, pag. 25⁸¹ – com'io mi possa permettere di esprimere *giudizi così recisi*, quali questi ch'io vado scrivendo qui su); io intendo in queste note giustappunto e coscientemente di nientaltro fare che esprimere me stesso: ch'io considero me stesso come un'anima viva non come un sistema od una qualunque meccanica trappola da spannocchiar dialetticamente la storia; ch'io tento di andar dritto

⁸⁰ Si tratta di una citazione da G. Da Verona, *Il Cavaliere dello Spirito Santo. Storia d'una giornata*, Baldini & Castoldi, Milano 1914, p. 36 (più precisamente: “Credete voi che la storia succeda tutti i giorni?”), recensito in *Plausi e botte* del gennaio 1915 ([48]).

⁸¹ G. Prezzolini, [risposta a G. Boine, *Ringraziamento*], in “*La Voce*”, a. VI, n. 7, 13 aprile 1914, pp. 8-25 (a p. 25): “Soltanto non vedo che il suo pensiero sia tale da permettergli giudizi così recisi come quelli che va scrivendo nella *Riviera Ligure*” (cfr. *Carteggio*, I, pp. 206-219: a p. 219).



senza impacci e senza convenzioni all'anima altrui, felice se qualche anima o qualche poco d'anima io possa incontrare.

Son qui che sondo l'Italia letteraria contemporanea in cerca di sostanza umana, in cerca d'uomini e di vita. La mia critica non è altro, non vuol esser altro: non sarà sufficientemente sottile e tecnica, non sarà abbastanza critica, non ne usciranno mai concettuali costruzioni, ma ciascuno dà quel che può ed io do me stesso. Ho la sfacciataggine di dire che giudico intorno, pigliando me medesimo a metro: che faccio cioè coscientemente ciò che altri fa con l'illusione di non farlo⁸².

Come si può vedere, i principî dell'estetica dell'Ignoto non sono sostanzialmente traditi: all'"obiettiva estetica", alle "concettuali costruzioni" crociane si contrappone ancora la soggettiva individualità dell'autore. Tuttavia, di fronte alla necessità di uno sbocco nella scrittura critica, si colgono anche sensibili adattamenti: da una parte, per quanto riguarda le "opere fallite", alla ingannevole critica "infermiera" e "cerottiera" (quella che, in modo "ridicolo", non fa altro che "spendere tempo e parole, metter su impalcature da monumento intorno a baracche di frasche e di tavolacci") Boine contrappone una critica tesa a smascherarla, a "mostrare quanta sia se mai nella storia la zavorra e la meccanica inutilità"⁸³; dall'altra, per quanto riguarda

⁸² OG, pp. 107-108: le citazioni precedenti a p. 108. Sono del resto numerose, in tutta la rubrica, le riflessioni metacritiche; così come sono numerose le riflessioni su *Plausi e botte* nel *Carteggio* (a quest'ultimo proposito si veda la sintetica ma utile rassegna di Aurelio Benevento – *Testimonianze epistolari di Boine su "Plausi e botte"* – in *La critica come genere letterario*, cit., pp. 60-64).

⁸³ Cfr. F. Curi, *Di un "Caos in travaglio"*, cit., pp. 217-218: Boine conduce, insomma, "un'opera di demistificazione del lavoro letterario condotta all'interno stesso della cultura di massa [...] rovesciando la figura-tipo del critico militante senza smuoverla dal piano giornalistico" (ivi, p. 218). "Che Boine, scrivendo le note critiche di *Plausi e botte*, avesse in mente il Baretti della 'Frusta Letteraria' è provato da due luoghi, entrambi capitali, della sua rassegna" (ovvero il citato "programma" di essa e l'autorecensione al *Peccato* [35]) nei quali cita Aristarco Scannabue (ivi, p. 214n). Soprattutto all'inizio la rassegna è occupata da quest'opera di documentazione dell'infima qualità: «Ne ho parlato per dovere d'ufficio e perché i *documenti* bisogna accumularli in archivio», conclude a proposito di Romolo Quagliano [10] (OG, p. 86); e poco dopo, accingendosi a parlare di Dossi [15], dichiara di voler prima scopar via "la sopradescritta immondizia" (ivi, p. 89). Niente affatto casuali,



le “opere grandi”, il concetto si fa meno assoluto: l'autore va “in cerca d'uomini e di vita”, “felice se qualche anima o qualche poco d'anima egli possa incontrare”⁸⁴. Si noterà che, all'incontro casuale con l'“opera grande” e viva di cui si discorre in *Un ignoto* (“Esce poniamo un'opera nuova, esce ora *L'ôtage* di Paolo Claudel, ch'io leggo, che pochi possono leggere e vigorosamente intendere com'io l'intendo. Dramma grande, dramma vivo e profondo”⁸⁵), si sostituisce la ricerca appassionata di “sostanza umana”, di “uomini”, di “vita”, la ricerca di un'“anima” o almeno di “qualche poco d'anima”.

È una ricerca che nell'opera dello scrittore ha radici lontane, se già nel suo primo testo a stampa, nella già citata recensione a Unamuno comparsa sul “Rinnovamento” del febbraio 1907, Boine scrive: “In questo nostro mondo in cui la gente si muove infagottata d'idee e di sistemi Unamuno è *un uomo che cerca le anime*”⁸⁶. Del resto nel medesimo scritto è possibile trovare, nella citazione di parole dello scrittore spagnolo – con il quale, è stato rilevato, Boine ha una sorta di identificazione –, il primo cenno al tema dell'“esperienza religiosa” (“Quanto più mi sento cristiano, tanto più, dice, mi allontano dal cattolicesimo, poiché il cattolicesimo ha sostituito all'*esperienza di Dio* la espressione di essa, ed una espressione fatta col materiale scolastico di seicent'anni fa”); e persino un rilievo sulla sua scrittura che non pare improprio riferire al futuro stile di Boine e in particolare a *Plausi e botte*:

dunque, le espressioni di insofferenza nei confronti dell'“inutile porcheria” e della “zavorra” che è costretto a leggere nelle lettere a Cecchi del 28 gennaio e del 16 febbraio 1914 (*Carteggio*, II, pp. 80-81, a p. 81: n. 76; pp. 84-85, a p. 84: n. 82).

⁸⁴ La fondamentale intenzione sarà dichiarata anche nella recensione a Onofri [34] dell'agosto 1914: “a me che sono in cerca di vita e d'anime” (*OG*, p. 113). Del resto anche lo pseudocrociano narratore di *Un ignoto* dichiara: “confesserò anzitutto ch'io son solito infatti a pigliar delle cotte ed a far gran stima della gente appena riconosca in essa un certo sapore e sentore di vita” (G. Boine, *Un ignoto*, cit., p. 141).

⁸⁵ *Ivi*, p. 142.

⁸⁶ *OG*, p. 346n (mio il corsivo): si tratta peraltro di un passo presente soltanto nel manoscritto e probabilmente non passato alla stampa per un semplice errore, riprodotto da Puccini in nota.

Ed ha ancora alcunché di singolare nello scrivere, poiché si appassiona come se parlasse ad un uomo; comincia regolarmente un saggio e ad un tratto si pone a dialogare o si rivolge a qualcuno come se scrivesse una lettera. Pare, leggendolo, d'essere a volte in un silenzio grande, e che la sua voce strana mormori accanto le segrete cose dell'anima: ma la voce s'allarga ad un tratto e dice il paradosso inaspettato o dipinge l'immagine viva⁸⁷.

Boine dichiara insomma provocatoriamente la sua più assoluta, umorale e mutevole soggettività, esibendo un comportamento critico e un linguaggio critico assolutamente anomali:

Il che certo non è far la critica. Ma ho mai detto di far della critica io? La mia critica ha gli umori, sente il barometro; è semplicemente quel che mi pare, quando mi pare. Son qui che mi svago, son qui che mi libero, dico le cose che mi vengono in mente e tanto per dirle; non faccio lezione, non tengo una cattedra, mi straffotto dell'uditorio.

Chi vuole legga, chi non vuole lasci. Induco che ci devon essere, nel mondo, dei critici regolari ed obiettivi, soprattutto perché veggio in giro delle scimmie di critici obiettive ed in regola. Ma non è il mio mestiere. Io son nato per divertirmi e per non scimmiettare nessuno. Quel che dico (e me ne glorio) è niente più della mia momentanea e personale impressione, e non parlo infine che di me. In confidenza anzi *non so proprio di che altro si possa parlare che di sé stessi*⁸⁸.

⁸⁷ Le due citazioni, rispettivamente, ivi, pp. 347 (mio il corsivo) e 346-347. Giuliana Benvenuti, che sulla scorta di Puccini (*Giovanni Boine*, cit., pp. XXIV-XXV) cita il brano anche da noi citato sullo stile dello scrittore spagnolo (*Cor meum inquietum est, Domine!*, cit., p. 30), scrive infatti: "Si tratta di due note [sul 'Rinnovamento' del 1907] nelle quali è scoperta l'identificazione di Boine con l'oggetto della sua attenzione, ovvero lo spagnolo Unamuno, 'un uomo a cui la voce silenziosa di Dio ha parlato dalle profondità dell'anima: un suscitatore d'anime'. Un solitario, Unamuno, come Boine, dal cuore inquieto, protagonista di 'un'interiore esperienza che nessun insegnamento può trasmetterci'" (ivi, pp. 27-28; per le due citazioni cfr. *OG*, pp. 346 e 348).

⁸⁸ Nella recensione al *Giornale di bordo* di Soffici [64] del maggio 1915 (*OG*, pp. 181-188, alle pp. 186-187: il corsivo è, emblematicamente, dell'originale). Recensendo l'amato Bernasconi nell'ottobre 1914 [39], Boine ha affermato: "Io penso l'arte come espressione di individualità (o creazione se volete; io creo me stesso esprimendomi, mi faccio, mi dico, via via mi formo)" (*OG*, p. 127). Ha scritto peraltro Ada De Guglielmi: "Tuttavia, non di rado, il critico sa misurare la distanza fra sé e l'oggetto di studio, l'adesione

Nella puntata del marzo 1915, il recensore di *Plausi e botte* si misura con l'altro testo critico fondamentale di quegli anni: *Le lettere* di Renato Serra [53]⁸⁹. In un passo cruciale della recensione Boine contrappone il "lettore" Serra al "critico" Cecchi; ma, nella figura del "critico" così delineata, non è difficile scorgere i tratti dello stesso Boine: "Ciò che distingue un critico da un signorile lettore è una notazione psicologica, quasi un carattere morale. / Un lettore, dopo la lettura resta supergiù quello che era [...]; ma il critico è quello che della lettura s'augmenta, colui che ha l'ansia dell'accrescersi, che con la lettura demolisce e costruisce, ed anzitutto in se stesso"⁹⁰.

La critica ultrasoggettiva di *Plausi e botte*, infatti, si gioca proprio nel confronto del soggetto criticante con l'oggetto criticato. "Essa è infatti possibile", ha scritto splendidamente Curi, "solo in quanto si istituisca al tempo stesso come *giudizio* e come *espressione*, come esperienza che il soggetto compie dell'oggetto attraverso di sé e esperienza che il soggetto compie di sé attraverso l'oggetto"⁹¹. Altrove, infatti, Boine dichiara espressamente che l'essenza della critica (non solo della sua, ma di ogni possibile critica) risiede nel confronto fra due "anime", appunto quella del criticante e quella del criticato:

al quale non trae, allora, origine da una deformante sovrapposizione della propria individualità, ma da un attento esame del mondo umano e poetico che gli si presenta e in base al quale la lettura critica si realizza come 'atto di simpatia'. Possiamo, poi, notare come tale incontro per 'sympatheia' si rifletta anche sul piano stilistico, suggerendo a Boine modi e andamenti simili a quelli dell'autore esaminato" (*Lo stile di Boine critico*, cit., p. 5: seguono alcuni convincenti esempi dalle recensioni a Rebora, appunto a Soffici, a Campana). Anzi, recensendo Campana nell'agosto del 1915, Boine anticipa il titolo (e non solo quello) dei *Frantumi* comparsi nel successivo numero di settembre: "Allora le parole ossessionano come gli incubi, si dilatano come occhi di paura, si puntano come riluttanti vite all'abisso; finché l'onda via le travolge, meravigliosi frantumi in un gorgo canoro" (*OG*, p. 202).

⁸⁹ Cfr., in generale, M. Rossi, *Boine e Serra*, in F. Contorbia (a cura di), *Giovanni Boine*, cit., pp. 237-253.

⁹⁰ *OG*, pp. 165-172 (a p. 171): il testo è datato in calce "23 gennaio 1915". Si veda in proposito F. Curi, *Di un "Caos in travaglio"*, cit., pp. 221-222 (lo studioso definisce questa "forse la pagina più acuta scritta da Boine sull'argomento", ovvero sulla figura del critico).

⁹¹ *Ivi*, p. 221.

Posso, sì, dire in che cosa un individuo mi spiaccia, mostrerò comunque il mio malumore contro l'opera che lo rivela, la dichiarerò od assurda o brutta, in mille modi e per mille gradazioni mostrerò in che differisca l'anima mia dalla sua (e ciò vuol dire in sostanza, senza veli, fare la critica) ma quanto più un individuo è individuo e vivo, tanto più mi sfuggirà il suo segreto, lo sentirò indicibile, (lo sentirò irriducibile a qualcosa che non sia egli stesso), tanto più lo sentirò nella sua intima essenza *non ridicibile* oltre l'espressione che egli stesso ne ha dato, oltre il già detto suo dire⁹².

Tale formulazione sembra ribadire l'indicibilità dell'"opera grande" affermata in *Un ignoto*; così come altrove, nei *Plausi e botte*, viene complementariamente ribadita la funzione di "cerottiera di opere fallite" riservata alla critica: "La mia opinione è che la critica sia medichessa di aborti. Ciò che è bello lo si legge, non lo si critica"⁹³. Del resto riaffermano la netta dicotomia il titolo stesso della rubrica così come il riferimento ad esso nel testo di una recensione:

Non ho qui che due timbri, che due netti, tondi, bolli a secco, uno per il plauso e l'altro per il marchio. Qui si bolla o si applaude, si approva o si riprova quasi senza gradazioni, quasi senza sfumature perché ad essere sincero, dicono, io dentro son fatto, squadrato, così: un poco con l'ascia⁹⁴.

Tuttavia la recensione ai *Frammenti lirici* di Rebora ([36], settembre 1914) smentisce emblematicamente, come è più che noto, il primo polo della dicotomia. Essa si conclude, infatti, con le seguenti parole:

ma segno qui, mi vien voglia di segnar qui per parecchia di co-desta poesia un anno durante inosservata, (per ciò che è e ciò che dentro quasi per echi vi posso auscultare, tradire, intuire,) mi vien voglia di segnar commosso qui la parola GRANDE⁹⁵.

⁹² Nella recensione a *Uomini e altri animali* di Ugo Bernasconi [39] dell'ottobre 1914 (OG, pp. 125-131, a p. 127).

⁹³ Ivi, p. 97.

⁹⁴ Ad apertura della recensione a *Santippe* di Panzini [41] del novembre 2014 (ivi, p. 134).

⁹⁵ Ivi, pp. 115-120 (alle pp. 119-120).

Per l'unica volta in *Plausi e botte* un'opera è qualificata, e a lettere cubitali, con l'aggettivo *grande*, con un clamoroso rinvio all'"opera grande" dell'Ignoto: ma, appunto, l'incontro con l'"opera grande" non comporta l'indicibilità di essa, non porta al venir meno della critica e all'afasia del recensore, perché Boine del libro di Rebora scrive a lungo ed entusiasticamente. Ecco perciò, in apertura, un altro squarcio metacritico:

Ora ecco qui: s'io stessi al mio intimo gusto, reputerei, con questo solo esordio, chiuso e compiuto il mio umano dovere che è di stringer la mano ai galantuomini che incontro, che è di tali proclamarli quando per avventura bisogni. Ciascuno ora operi e conversi con essi come il cuore gli dà, ne tragga diletto e tormento ne sprema pensiero e succo di vita. Io ho detto: – qui c'è una fonte viva; qui c'è un'anima e un uomo.

Svilupperò altrove questo mio pensiero (l'ho sviluppato già) che dove l'opera è viva, la critica se non vuol essere oscenità di stupro, limaccioso sbavamento di chiocciola su rose, rifacimento, contraffazione da scempie bertucce, deve umiliarsi ad esser commento dilucidatorio, a fornir, secondo i casi, dati eruditi o chiavi, grimaldelli limati e netti a penetrar il misterioso congegno dell'anime. Mi pare in questo momento più onesta, più pudicamente onorevole certa erudizione di commentatori danteschi in cui io trascelgo quel che mi serve quando mi serve, che certe sguaiate pretese di critica estetica le quali mi si impongono come la stessa intimità dell'opera d'arte. L'intimità dell'opera d'arte me la godo da me; che sono buon maschio e non c'è bisogno di paraninfi o di eccitanti cantaridi. Ed ho da dire anche contro il magno Desanctis⁹⁶.

Ma la puntata di *Plausi e botte* del settembre 1914 ci appare emblematica anche per un altro aspetto. Essa ospita – e la costruzione è ovviamente intenzionale – due sole, lunghe recensioni, o

⁹⁶ Ivi, pp. 115-116. Appunta Curi che questo, in cui "giudica non solo legittima ma utile quell'"analisi critica" che sia apertura del testo e impostazione della lettura e si configuri quindi come una propedeutica alla fruizione dell'opera", costituisce "il momento della massima oggettività della poetica critica di Boine, ma proprio per essere tale è un momento certo importante ma secondario di essa, rispecchia solo parzialmente la sensibilità e le intenzioni di lui e ha scarsa applicazione in sede operativa" (*Di un "Caos in travaglio"*, cit., p. 219).

meglio una recensione e una "non-recensione"⁹⁷: la prima è appunto quella ai *Frammenti lirici*, che smentisce l'indicibilità dell'"opera grande"; la seconda afferma invece all'opposto, in modo del tutto irriuale, l'indicibilità dell'"aborto". All'indicazione bibliografica dei *Canti della terra* di Vincenzo Agostini segue infatti il lungo e gustosissimo racconto di una gita serale in collina con gli amici, con cena e ritorno notturno; fino allo sberleffo finale:

I pomodoro eran bagnati; e così le lattughe: ed io offro, modesto, questo mio canto campestre di vino di rutti e di buio, di stelle d'amore e di triste, come quattrocento miliardi di volte più sentito ed, a mio gusto, più bello di tutti quest'altri un po' inutili e scemi in terzine in sonetti e canzoni, qua sopra annunciati, dei quali mi secca parlare ora più a lungo⁹⁸.

Alla recensione reboriana si affiancano (anche questo è notissimo) quella ai *Canti Orfici* di Campana [68] dell'agosto 1915 e soprattutto quella a *Pianissimo* di Sbarbaro [40] dell'ottobre 1914, che si conclude nella famosa, iperbolica lode:

Sono colpito in questi frammenti dello Sbarbaro dalla secchezza, dalla immediata personalità, dalla scarna semplicità del suo dire: mi par d'essere innanzi ad una di quelle poesie su cui i letterati non sanno né possono dissertare a lungo, ma di cui si ricordano gli uomini nella vita loro per i millenni⁹⁹.

⁹⁷ D. Puccini, *Giovanni Boine*, cit., p. xxxvii.

⁹⁸ OG, pp. 120-123 (a p. 123). Ricorda in proposito Novaro: "Innestava alla critica saporose divagazioni come a proposito di un libro di versi di cui non gli pareva fosse nulla da dire, una ariosa cena campestre (aveva in mente di comporre un libro di *Cene*)" (*Giovanni Boine. Ricordo*, cit., p. 21).

⁹⁹ La recensione a Sbarbaro si legge in OG, pp. 131-134 (la citazione a p. 134): si vedano in proposito A. De Guglielmi, "*Pianissimo*" letto da Boine, in "Resine", a. [VI], n. 22, 1977, pp. 3-11, e soprattutto A. Aveto, "*Era stato esageratamente buono con me*". *Boine nella memoria di Sbarbaro*, in P.L. Ferro e S. Verdino (a cura di), *Sbarbaro e gli altri*, Atti del Convegno nazionale di studi (Spotorno, 1-2 dicembre 2017), Fondazione Giorgio e Lilli Devoto - Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2019, pp. 105-115; la recensione a Campana si legge invece in OG, pp. 200-204: si veda in proposito A. De Guglielmi, *Boine - Campana: un incontro al limite*, in "Resine", a. [V], n. 17, 1976, pp. 3-18.

Alla non-recensione ad Agostini si possono invece affiancare le recensioni-epigramma a *Testamento* di Arrigo Palatini [59] dell'aprile 1915:

Speriamo che non aggiunga codicilli. Basta così¹⁰⁰.

e quella a *Piedigrotta* di Francesco Cangiullo [83] dell'ottobre 1916:

Tetetè, tetetè, tricche tracche, tricche balacche. Napoletanerie onomatopeiche con ritratto dell'autore (nonché un metodo per mettere i numeri al plurale)¹⁰¹.

I due estremi, diremmo, non sono dunque il “plauso” e la “botta” ma il commosso riconoscimento dell’“opera grande” e la non-recensione o la recensione-epigramma all’“aborto”. Fra questi due estremi e fra gli estremi ad essi interni del “plauso” e della “botta”, si situano però una serie di “gradazioni” o “sfumature” intermedie legittimate del resto nelle dichiarazioni programmatiche: “qualche anima o qualche poco d'anima”; “Qui si bolla o si applaude, si approva o si riprova quasi senza gradazioni, quasi senza sfumature”¹⁰². Le due dichiarazioni sono, rispettivamente, dell'agosto e del novembre 1914; ma nell'ottobre dello stesso anno, ad apertura della già citata recensione dell'ammirato

¹⁰⁰ OG, p. 178. Altra recensione-epigramma, con un vero e proprio *fulmen in clausula*, è quella di poco successiva a *I pesci fuor d'acqua* [62] del non amato Moretti (ivi, pp. 180-181).

¹⁰¹ Ivi, p. 233.

¹⁰² Può risultare utile per un primo sguardo d'insieme, ma non risulta del tutto attendibile perché eccessivamente schematico, il lavoro di Aurelio Benvenuto, che in appendice al suo studio *La critica come genere letterario*, cit., offre un *Regesto delle recensioni di “Plausi e botte”* (ivi, pp. [77]-81) basato sul testo Vigorelli del 1971 (basato a sua volta sul testo Novaro del 1939 e composto dunque da 87 recensioni, compresa quella a *Murmuri ed echi*), ponendo accanto a ciascuna recensione una diversa indicazione secondo la seguente progressione: “botta”, “botta (con riconoscimenti)”, “botta (con plausi)”, “plauso (con riserve)”, “plauso”. Abbiamo così, secondo Benevento, 57 “botte”, 12 “plausi”, 9 “botte (con riconoscimenti)”, 8 “plausi (con riserve)” e una sola “botta (con plausi)” riservata alla singolarissima recensione al *Giornale di bordo* di Soffici, per la quale cfr. F. Curi, *Di un “Caos in travaglio”*, cit., pp. 228-230.



Bernasconi, Boine aveva tentato di classificare i libri sulla base del principio dell' "anima":

Dicevo al numero 33¹⁰³ ch'io cerco, vado intorno cercando nei libri le anime. Ora vi son libri scempi in cui anima non v'è; non v'è nulla o per un graduato dosaggio poco e pochetto. Ne abbiamo incontrato, non c'è difficoltà a scegliere: e vadano in malora tutti! – Gli altri li divido così: in libri educati che mi mostran il loro uomo sotto, pudicamente, come il corpo nell'involucro del vestito; che metton fra l'anima loro e la mia non so che velo, non so che cuscino di garbata obiettività, che smorzano la individualità loro attraverso la tradizionale rotaia della *comunicazione*, la quale <non> è, lo vedremo un giorno o l'altro, la quale non è precisamente sic et simpliciter l'*espressione*. Vi sono libri che mi danno l'anima loro per il galateo, per gli obiettivi meandri della mediatezza (e la *critica* diguazza in essi come nel suo natural elemento); ma vi sono uomini che tu senti immediatamente, violentemente nella loro parola e dinnanzi ai quali la tua anima piega e quasi sfugge come sfugge e s'abbassa la tua pupilla quando un'altra pupilla vivida, zitta, la fissa e la scruta¹⁰⁴.

Ma si tratta, rileva Curi, di uno schema "un po' rigido", che non rende ragione della complessità e delle sfumature della "dialettica critica" boiniana¹⁰⁵. Certo, il terzo grado (quello degli "uomini che tu senti immediatamente, violentemente nella loro parola") porta all'entusiastico riconoscimento di Reborà, Sbarbaro, Campana; mentre la "violenza" della parola assai meno s'attaglia ad altri autori caldamente "applauditi" come De Bosis, appunto come Bernasconi, come Panzini. L'adesione e l'identificazione, peraltro, sembrano scattare anche (e perfino in misura maggiore) con l'anonimo Giuseppe Mulas, autore nel 1913 di una raccolta di *Poesie nuove* [16]:

Non conosco le *vecchie*. Queste sono da tenerne conto. Difficili e torbide ma per troppa pienezza. Ed ancor più che definita poesia travaglio spirituale; discorso, tormento, andirivieni logico lirico tra un gioioso panismo idealistico ed una angosciata religiosità che

¹⁰³ In realtà [32]: il rinvio è infatti al citato "programma" di *Plausi e botte* premesso alla recensione a De Bosis.

¹⁰⁴ OG, pp. 125-126.

¹⁰⁵ F. Curi, *Di un "Caos in travaglio"*, cit., pp. 226-227.



invoca “Signore”. [...] Far accostamenti o stilistici o d’ispirazione è inutile e qui non si può; stato d’animo non nuovo ma proprio nostro e veramente sentito. L’angoscia religiosa, specie in *Peccato si sente*, lirica analisi di un amore che la carnalità ha spento. *Caradore*, *Socrate*, *Bach* [...] bagliori di accorata bellezza in un intrico di metafisico buio. Che è forse, pigliata in complesso, la più giusta definizione di queste poesie¹⁰⁶.

L’esemplificazione più vasta, come ammette lo stesso Boine, sarebbe quella del grado “zero”: quella dei “libri scempi in cui anima non v’è; non v’è nulla”, ovvero degli “aborti” a cui sono riservati la non-recensione, la recensione-epigramma o la vera e propria “botta”; oppure quella dei libri in cui v’è “per un graduato dosaggio poco e pochetto”¹⁰⁷.

Nella programmatica forzatura del genere “recensione” attuata da *Plausi e botte* in ogni direzione possibile rientrano poi, esemplarmente, altri due casi diametralmente opposti: l’autorecensione, nella quale la figura del recensore e del recensito coincidono; e il caso opposto nel quale l’autore non s’identifica con il recensito ma neppure con il recensore, del quale delega provocatoriamente il ruolo istituzionale a una bambina. Il primo caso, naturalmente, è quello della breve e distaccata recensione al “quaderno” vociano *“Il peccato” e altre cose* [35]¹⁰⁸; il secondo è quello in cui, nel recensire un libro di Carlo Dadone (*La piccola Giovanna*) [82], il titolare della rubrica, dichiarandolo preliminarmente (“Questa recensione, l’autore la deve a Silietta”), ne riporta sia l’ingenua esposizione (“subito mi disse che ‘il libro è bello bello’ e me lo raccontò per segno”) che il giudizio dati dalla bambina: “È proprio un libro bello che fa piangere”¹⁰⁹.

¹⁰⁶ La recensione compare nella puntata del maggio 1914 (*OG*, pp. 90-91): non sfugga l’identità del titolo di una poesia di Mulas con il titolo del romanzo di Boine, la cui penultima puntata esce sul medesimo numero della “Riviera”.

¹⁰⁷ Basti qui, ad esempio, la chiusa della recensione alla raccolta di novelle *Il salotto verde* di Thérésah [12] (che Benevento etichetta genericamente come “botta”): “Manca in questo volume una tramontana morale fissa, ed anche una impronta stilistica unica: non si può definire. Ma s’intravede un’anima e c’è, disugualmente sparsa, dell’arte” (ivi, p. 87).

¹⁰⁸ Nella puntata dell’agosto 1914 (ivi, p. 115).

¹⁰⁹ Nella puntata (l’ultima) dell’ottobre 1916 (*OG*, pp. 232-233). Di Dadone Lippardini aveva recensito *Come presi moglie* (n. 39, 1902), *La forbice*

Nondimeno la forzatura del genere "recensione" non si attua soltanto nel moltiplicarsi delle varianti di esso (non-recensione, recensione-epigramma, autorecensione, recensione delegata a una bambina...) ma anche nella commistione dei generi già sperimentata nei grandi scritti filosofico-religiosi ed estetico-letterari del 1911-1912 (e in particolare proprio in *Un ignoto*)¹¹⁰. La già ricordata non-recensione ad Agostini è costituita dalla sostituzione alla (mancata) recensione di un racconto, di un "resoconto dell'escursione" (per quanto assai più scanzonato della prosa lirica che inaugura sulla "Riviera", nel marzo 1915, l'estrema stagione dei *Frantumai*)¹¹¹; la recensione a *Polline* di Lionello Fiumi [55] (aprile 1915) diventa l'occasione per il cruciale ricordo (tutt'altro che il "bislacco discorso" denunciato dall'autore) di un "notturno ballo in sobborgo", a diciott'anni, che sfocia in una crisi d'ansia e nella convinzione della morte del Dio dei padri:

Ruppi la mia frase, frantumai ostinato, iroso la mia parola come chi scagli contro il muro il bicchiere ove beve: balbettai, <s>regolai il mio passo, sbottonai la mia giacca, stracciai ogni orario, scombusolai la mia vita. Giurai che Domineddio non c'era¹¹².

di legno (n. 57, 1904) e *Il Tesoro del Re negro* (n. 2, febbraio 1912); Boine *Il Talismano di Fefè* [5] (marzo 1914) e, nella recensione immediatamente precedente a quella di Silietta (la figlia di Maria Gorlero, la vedova con la quale Boine ebbe una lunga relazione), la ristampa di *Come presi moglie* [81]. Non si dimentichi che Lipparini aveva sempre accuratamente evitato l'autorecensione e, nella sua rubrica, i suoi libri erano stati recensiti da Novaro, da Baratono o da altri.

¹¹⁰ Alla "contaminazione dei generi" si aggiunge naturalmente "la varietà dei registri, dal tragico al plebeo, attraverso l'ironico, il sarcastico, il parodico, il colloquiale e, sempre più spesso e coerentemente, la loro sovrapposizione, giustapposizione e ossimorica compresenza" (S. Gentili, *Una rubrica di provincia*, cit., p. 86).

¹¹¹ *Resoconto dell'escursione*, datato in calce "Gennaio 1915", si legge in OG, pp. 265-272

¹¹² Ivi, pp. 172-174 (a p. 174). E poi: "Ma che bislacco racconto ho mai fatto? Lionello Fiumi c'entra appena di sghembo. Inoltre bisogna qui riconoscere che qualche notazione di paesaggio è qui delicata, qualche impressione. Non c'è altro" (*ibidem*). Dal cruciale racconto di *Plausi e botte* prende le mosse E. Gioanola, *Il mistico senza estasi*, cit., pp. 131-133: "Il Dio che muore è quello del contesto socio-culturale, che fa da garanzia suprema all'ordine raggiunto: è il Dio-perfezione custode dell'ordine perfetto, è il Dio-ragione custode dell'inesorabile logica, è il Dio giusto custode della legge,

Alle divagazioni narrativo-autobiografiche (ma, nel secondo caso, con implicazioni filosofiche e religiose e anche letterarie, se il punto di partenza è un discorso sul ritmo) si affiancano poi quelle di carattere teorico o polemico; non solo quelle per così dire metacritiche, sopra abbondantemente riportate, ma anche, per esempio, la “divagatoria parentesi” che nel luglio 1915 occupa una buona metà della recensione ai *Poemi lirici* di Bacchelli [65], un ampio discorso, come scrive Boine stesso, “sui rapporti fra estetica ed etica, tra arte e morale” che ritorna sui nodi per lui cruciali della mistica e della lirica (“Si ansima qui verso la lirica illuminazione come i mistici verso il cielo dell’estasi”)¹¹³; o una analoga “divagazione” su arte e morale (“Arte, santità: il santo crea infine come l’artista: modella cuori invece di creta”) che nell’ultima puntata dell’ottobre 1916 occupa quasi interamente la recensione a *Le reliquie di un ignoto* di Agar [79] (“Chiedo scusa alla signora Agar di questa divagazione che certo la meraviglia”)¹¹⁴; o ancora la violenta polemica con De Robertis (“queste tronfie discorse del De Robertis Giuseppe, che dirige ora la *Voce*. [E che diamine mai vorrà dire con ‘ste cattedratiche chiacchierate che nessuno gli legge?]) che trova spazio nella già ricordata lunga recensione al *Giornale di bordo* di Soffici [64]¹¹⁵.

Si potrebbe poi ricordare qualche squarcio che improvvisamente fa cambiare prospettiva al lettore e mostra il recensore nel contesto della realtà che lo circonda mentre scrive: una mossa non ignota agli scritti del 1911-1912 che trova un riscontro, nello specifico riferimento all’atto dello scrivere, nell’odiata *Estetica* crociana (che riecheggia a sua volta l’*Enciclopedia* hegeliana)¹¹⁶. Si legga, esemplarmente, la chiusa della recensione alle *Buffonate* di Papini [25], del luglio 1914:

è il Dio-bene custode della moralità” (ivi, p. 132). Non sfugga, peraltro, la contestuale dichiarazione dell’incipiente stagione dei *Frantumai*: “Ruppi la mia frase, *frantumai* ostinato, iroso la mia parola”.

¹¹³ Ivi, pp. 188-194 (la “divagatoria parentesi” ivi, pp. 189-192; le citazioni ivi, pp. 190 e 189).

¹¹⁴ Ivi, pp. 227-229 (la “divagazione” ivi, pp. 228-229; le citazioni ivi, pp. 228 e 229).

¹¹⁵ Ivi, p. 182.

¹¹⁶ Si veda per esempio G. Boine, *Di certe pagine mistiche*, cit., p. 96: “Perché io sento più religiosità in questo tenace batter di martello nella fucina qui accanto; in questo lento, ondeggiante, trionfale avanzare di un carro (alto, rigonfio) di fieno sul ponte qui innanzi”; e, più in particolare, Id., *Un ignoto*,



Qualcuno vedrete che scopre qui, come tutte le volte che pubblica un libro, una nuova fase o maniera di Giovanni Papini. Quando uno è decretato che sia un grande scrittore già, da Omero a Papini, deve ben avere le sue fasi e le sue lune. Ma anche il rosso fanale che è qui innanzi a me in cima al molo, ha le sue fasi la sera, ogni sera sempre, nel buio, stellato: gira a tondo, uno, due, tre e gitta ogni tanto, attorno, il suo slucciolamento, rossigno da macchina sul risciacquo del mare¹¹⁷.

Un brano come questo assume naturalmente risonanze liriche che si trovano ancora più accentuate, per esempio, in quella sorta di "inno alle nuvole" che germoglia dalla recensione a *L'altipiano* di Nino Savarese [58], dell'aprile 1915:

Le nuvole invece no, così zitte, così varie, così vive e grandi nel grandioso cielo. [...] Vedi, e vedi come tondi e trionfali quei cumuli bianchi e vedi che stacco, la soffice lana sull'azzurro pauroso! E quelle scheggie di madreperla, e quelle diafanità che svaniscono, e quei santi in rivoluzione e quello sciopero d'angeli, e quella turbolenza angosciosa come d'eruttante caos. A me piace annegarmi lassù e nessun altro pensiero aver più che il loro gonfiare e disperdersi, che il loro vagabondo crearsi¹¹⁸.

E più ancora in quella sorta di "frantume" *ante litteram* in *Plausi e botte* che si può ritagliare, in modo del tutto inatteso, nella recensione al romanzo *La nemica dei sogni* di Carola Prospero [47], del gennaio 1915:

Ciò che è angoscia, che è tantalica tortura dello spirito mio in ogni momento, ciò che come continuo sfugge alla mia stessa parola, alle stesse possibilità del mio parlare; che fa l'ansia di ogni mio atto, che è il pungente assillo della mia vita, che s'io lo chiamo *dissidio* l'ho già di troppo forzato, ed è dentro me il languore della mia tristezza, il

cit., p. 149: "C'è nel mio mondo anche questo foglio squadrato ch'io sto ora logaritmando d'idee". Cfr. B. Croce, *Estetica*, cit., pp. 5-6: "le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio e della carta che ho innanzi, della penna di cui mi servo"; che certo serba puntuale eco di G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, introduzione di C. Cesa, traduzione, prefazione e note di B. Croce, Laterza, Bari 1984 [1907¹], p. 66: "un'esistenza esterna sensibile, come quella della carta che io ho ora dinanzi a me".

¹¹⁷ OG, p. 101.

¹¹⁸ Ivi, p. 178.



fiele della mia amarezza, ed è l'opacità della mia disperazione; questa sospensione, questa incertezza, questo combaciare che non combacia (questo bacio, questo mio inutile tendersi delle mie labbra ad un bacio che non mi è ricambiato); questa insaldabile ferita che mi fa gridare (o Signore! O vita, questa ferita che tu non saldi, questo spasimo d'abbraccio che è in tutto me dalla nascita e che tu non compi!) e questo abbandono di nostalgia piangente questo inutile diffuso desiderio come di non spenta sete che è in ogni mio moto presente...¹¹⁹

Come si può vedere, nella multivarietà della "rassegna" critica del "sale" e del "pepe" trova dunque spazio, a suggellare l'ininterrotta continuità dell'opera di Boine, anche un drammatico squarcio lirico che, se da una parte ritorna sul tema originario e sempre vivo della "ferita non chiusa" ("questa insaldabile ferita che mi fa gridare"), dall'altra sembra preludere all'ultimo, straziato grido del poeta *in limine mortis*:

Signore questo rotto corpo, non mi porta ormai non mi conforta
pei chiari occhi la sanità del mondo. Qui giaccio qui lento mi disfacio
gemebondo. Oltre del corpo cercai Signore, ansioso le tue porte;
sprofondo ora spento nel disfacimento della morte.

Non c'era vero nella verità!

Squamai le fedi ad una ad una con tenacità in cerca della mia,
scavai la via pesta della consuetudine. Giunsi all'amaritudine bieca
di questa solitudine. E sosta mi fu il nulla oh amici! A tagliare gli
ormeggi il vento via ci soffia. Però non si sa dove.

Con nocche di sangue in cima alla scalea scuoto in angoscia la
porta di bronzo: sono un perduto nell'eternità.

M'abbranco naufrago alla disperazione; tutto son teso nell'invocazione;
– di qui qui qui all'eternità! –¹²⁰

¹¹⁹ Ivi, pp. 147-148 (a p. 148).

¹²⁰ [A tagliare gli ormeggi] (ivi, p. 325): "è una delle ultime cose scritte da Boine, come si può arguire anche dal fatto che nella stessa carta in cui in parte è contenuta si trova pure il *Testamento*" (ivi, p. 310).

Stefano Maria Casella
“Consider / Carefully the Reviewer...”

1. *Introduzione*

In the cream gilded cabin of his steam yacht
Mr. Nixon advised me kindly...
“Consider
Carefully the reviewer.
[...]
Butter reviewers.
[...]
I never mentioned a man but with the view
Of selling my own works.
[...]
And no one knows, at sight a masterpiece.¹

In questo ironico poemetto intitolato *Mr. Nixon* Ezra Pound tratteggia con graffiante e sconsolato realismo uno dei vari *contacts* del protagonista, un poeta ancora relativamente giovane ma già abbastanza disilluso, Mauberley appunto², con

¹ E. Pound, *Mr. Nixon*, in Id., *Hugh Selwyn Mauberley. Contacts and Life*, in Id., *Personae. The shorter Poems of Ezra Pound*, a cura di L. Baechler e A. Walton Litz, New Directions, New York 1990, pp. 191-192.

² Sul rapporto tra l'autore e il suo *character* vide lettera di Ezra Pound a Felix Schelling dell'8-9 luglio 1922: “Of course I'm no more Mauberley than Eliot is Prufrock [...] Mauberley is a mere surface. Again a study in form, an attempt to condense the James novel”, in E. Pound, *Selected Letters 1907-1941*, a cura di D.D. Paige, Faber and Faber, London 1950, p. 180.

lo scrittore di successo del momento, che ha subito colto e fatto propri i meccanismi della ricerca del consenso attraverso l'adulazione ipocrita dei *reviewers* ai fini della propria promozione/avanzamento nel mondo delle lettere, del pubblico e del successo commerciale. Mr. Nixon tocca alcune delle questioni fondamentali del rapporto recensore-scrittore (dal proprio punto di vista di autore ambizioso)³; a parte le già accennate modalità di auto-promozione, e il problema della correttezza e imparzialità dei *reviewers*, ancor più cruciale è la conclusione espressa nell'ultima sua "pillola di saggezza": "And no one knows, at sight a masterpiece". La categorica negazione di quella che invece dovrebbe costituire proprio la prima dote del recensore, ovvero la capacità di discernimento e di scelta, la chiarezza di visione e di giudizio, la corretta intuizione e lungimiranza, il *flair* insomma – senza tentennamenti, incertezze, errori di valutazione⁴.

³ Cfr. E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, a cura di M. Bacigalupo, Il Saggiatore, Milano 1982, pp. 90-94; K.K. Ruthven, *A Guide to Ezra Pound's Personae* (1926), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1969, p. 138; e J.J. Espey, *Ezra Pound's Mauberley. A Study in Composition* (1955), University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 15, 96.

⁴ Nonostante il contrasto tra scrittore esperto nell'arte della *self-promotion* e poeta ancora idealista e "out of key with his time" qual è Mauberley, Pound era ben consapevole delle dinamiche della promozione di autori e opere attraverso la critica, essendo stato egli stesso l'artefice della conoscenza e del successo iniziale di Eliot e Joyce, per citare forse i due esempi più emblematici. "...what is revealed... is his [Pound's] conviction that literary texts make their way in the world not by some supposed intrinsic merits as literature but by claims made on their behalf by criticism [...] The history of criticism had taught Pound that you can fool enough of the people enough of the time to enable a new way of writing to survive until its potential readership has been educated into appreciating it. He also knew that you sell a product by first stimulating desire for it and then supplying the demand. By 1920 E.E. Cummings was calling him 'one of the greatest advertisers'" (K.K. Ruthven, *Ezra Pound as Literary Critic*, Routledge, London-New York 1990, p. 61).

A partire da questa provocazione di un "poeta-critico"⁵ provocatore già di per sé⁶ prende le mosse la presente esplorazione sul tema della recensione e sulla pratica del recensire, così come si configura in tre autori modernisti di lingua inglese: gli americani Ezra Pound e T.S. Eliot, e una delle figure di maggior spicco del Bloomsbury Group: Virginia Woolf.

Tutti e tre questi tre autori, pur abbastanza diversi tra loro per vari aspetti, praticarono assiduamente il genere della recensione attraverso innumerevoli pagine dedicate sia ad opere e scrittori loro contemporanei, sia ai testi oramai classici della tradizione letteraria non solo britannica, sia inoltre per avere spaziato anche in discipline e tematiche non strettamente letterarie: pittura, musica, teatro, filosofia, sociologia, antropologia, psicologia, religione/teologia, economia, scienze⁷.

⁵ Sempre Ruthven rimarca che Pound "saw himself as a poet-critic and not as a poet who happened also to be a critic", poiché, tra l'altro, "The criteria developed by Pound as poetic theory in a technology of writing were recycled as critical theory in a pedagogy of reading" (ivi, pp. 112, 111); per questa ragione si incontrerà spesso, nel presente scritto, questo doppio termine unito dal trattino.

⁶ Ancora Ruthven precisa che "The choice was between using explosives, which was Lewis's approach in his Vorticist journal *Blast*, or putting in the time to learn the combinations of the lock, which was Eliot's preferred method. Pound and Eliot decided they could work together most efficiently by using different means to attain the same end, which was to change literary tastes by changing the discourse of criticism" (ivi, p. 65). David Chinitz in un certo senso sembra riprendere la medesima argomentazione, mettendo a confronto le "tattiche" di Pound e di Eliot: "Eliot... studiously avoided avant-garde shock tactics and spectacle in promoting his aesthetic and social programs. 'You let me throw the bricks through the front window' Pound observed to him; 'You go in at the back door and take out the swag' [...] Pound's bricks-through-the-front-window approach was basically avant-gardist: he wrote polemics, assembled conspirators, orchestrated scandals, published manifestos, and sought notoriety. Eliot was more level, more calculating, and more ingratiating: his modus operandi was to infiltrate the system and work from the inside [...] In this way he succeeded, as Pound could not, in dictating artistic principles and canons in a country that was not his own, and ultimately even in capturing the admiration of a significant public" (D. Chinitz, *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003, pp. 81-83).

⁷ Sulla varietà e vastità di interessi di Eliot come recensore vide: "In his early years [1915, 1917, 1918, 1925] as a reviewer he [Eliot] wrote regularly about Asian topics" (N.D. Hargrove, *Eliot's Tour of Asian and Afri-*

2. Alcune considerazioni preliminari

Virginia Woolf, Ezra Pound e T.S. Eliot sono innanzitutto grandissimi autori creativi: scrittrice di romanzi e racconti la prima, poeti il secondo ed il terzo, e critici letterari tutti e tre. Virginia Woolf condivide con James Joyce l'innovazione tecnico-narrativa definita *stream of consciousness*; Pound ed Eliot sono il primo inventore dell'Imagismo (1912-1913) e del Vorticismo (1914-1915), ed entrambi i fondatori teorici e tra i massimi poeti del Modernismo (assieme appunto a Virginia Woolf – e a James Joyce – quali romanzieri). Tutti e tre sono autori di opere critiche fondamentali sulla letteratura; basti ricordare, per Pound, il suo esordio critico con *The Spirit of Romance* (1910), il Manifesto Imagista (1913), *How to Read* (1931), *ABC of Reading* (1934) e *Guide to Kulcur* (1938)⁸, ed i *Literary Essays of Ezra Pound* (1954). Per Eliot an-

can Art at the Museums of Paris and London, 1910-11, in F. Dickey e J.D. Morgenstern (a cura di), *The Edinburgh Companion to T.S. Eliot and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2016, p. 32); “Eliot followed seriously the development of anthropology for more than twenty years. This activity surfaced in Eliot’s many early reviews on anthropological works, published in professional journals” (D. Chinitz, *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, cit., p. 73); e “Eliot personally reviewed twenty-four works of crime fiction and two nonfiction works on the subject of murder in the 1927 *Criterion*” (in *ivi*, p. 56). Inoltre Eliot recensì i *Ballets Russes* (al London Coliseum) e *The Rite of Spring* di Igor Stravinsky, vide S. Jones, *Eliot and Dance*, in F. Dickey e J.D. Morgenstern (a cura di), *The Edinburgh Companion to T.S. Eliot and the Arts*, cit., p. 232. Vide inoltre Ronald Schuchard: “Eliot began his new life in London as a school teacher, banker, and intellectual journalist, reviewing in his spare time scores of books on a variety of philosophical, literary, political, and theological subjects to enhance his livelihood and gain a foothold in London intellectual circles [...] His wide-ranging reviews in a variety of literary and philosophical journals... captured the attention of editors and intellectual coteries who sought his association and contributions [...] The launch of *The Sacred Wood* in November 1920 soon captured the attention of the *Times Literary Supplement*, whose editor Bruce Richmond invited Eliot to write leading reviews of contemporary works, such as Herbert Grierson’s ground-breaking anthology, *Metaphysical Lyrics and Poems of the Seventeenth Century: Donne to Butler* (1921), which became Eliot’s handbook for the next decade. His review, ‘The Metaphysical Poets’, provided him the opportunity to examine historically when and how English poetry and criticism had gone wrong” (in R. Schuchard, *The Poet’s Prose*, pubblicato sul sito <<https://tse-liot.com/editorials/the-poets-prose>>, consultato il 15 marzo 2020).

⁸ Su questi tre famosi testi critici, considerati come tappe fondamen-

dranno citati *The Sacred Wood* (1920) (in cui compaiono due scritti fondanti della poetica modernista, *Tradition and the Individual Talent* e *Hamlet and His Problems*), poi *For Lancelot Andrewes: Essays on Style and Order* (1928), *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), *To Criticize the Critic* (1965), *On Poetry and Poets* (1957) e i *Selected Essays* (1932, 1934 e 1951). Altri due importantissimi scritti eliotiani, *The Metaphysical Poets* (1921) e *Ulysses, Order and Myth* (1923) sono recensioni a tutti gli effetti: la prima dedicata ad un'edizione dei poeti metafisici del Seicento curata da Herbert Grierson⁹, la seconda al romanzo *Ulysses* di Joyce; in esse, attraverso rispettivamente il concetto di "dissociation of sensibility" e la formulazione del "mythical method", Eliot pone due pietre miliari della poetica/estetica modernista¹⁰, cui vanno aggiunte le definizioni di "historical sense/sense of the Past" e di "objective correlative" rispettivamente nei già citati *Tradition and the Individual Talent* e *Hamlet and His Problems*. Ed è proprio in questi primi scritti di teoria letteraria che Eliot esprime la fase più originale ed i concetti più innovativi della sua poetica.

A Virginia Woolf si devono le due raccolte *The Common Reader* (1925) e *The Common Reader: Second Series* (o *The New Common Reader*, 1932), i postumi *The Death of the Moth* (1942), *The Captain's Death Bed* (1950) e *Contemporary Writers* (1965), nonché innumerevoli altri testi critici, sino alla collezione completa dei *Collected Essays* (1966, 1967).

Da ricordare inoltre che questi tre autori collaborarono come recensori alle più importanti riviste e periodici britannici e americani dell'epoca: Virginia Woolf pubblicava su *The Times Literary Supplement*, *The Guardian*, *The Cornhill*, *The New Statesman*, *The Nation*, *The Athenæum*, *Life and Letters*, *The Dial*, *Vogue*, *The Yale Review*, *London Mercury*, *The Criterion*, *New Republic*, *New York Herald Tribune*¹¹; Ezra Pound fu il corrispondente da Londra

tali del progetto culturale di Pound, vide K.K. Ruthven, *Ezra Pound as Literary Critic*, cit., pp. 26-27.

⁹ Vide nota precedente, nelle indicazioni di R. Schuchard.

¹⁰ Sebbene David Chinitz e Astradur Eysteinnsson da lui citato ridimensionino in parte questa ipotesi; vide D. Chinitz, *T.S. Eliot and the Cultural Divide*, cit., p. 201 nn. 31 e 32.

¹¹ Vide C. Bell, *Virginia Woolf. A Biography*, Triad/Paladin-Grafton

per la celebre *Poetry* di Chicago e scrisse per *The Little Review* (*foreign editor* e *European collaborator*), *The New York Herald Tribune Books*, *New Age* e *New English Weekly* di A.R. Orage, *The Freewoman* e *The New Freewoman*, *The Egoist* e *The Dial*¹². Nei vent'anni in cui visse a Rapallo (1925-1945) Pound fu presente regolarmente su varie riviste italiane: *Il Mare* (Supplemento letterario, poi Pagina letteraria del Mare), *L'Indice*, *Marina Repubblicana*, *Meridiano di Roma*¹³. T.S. Eliot collaborava ad *Agenda*, *Arts & Letters*, *The Athenæum*, *Times Literary Supplement*, *The Monist*, *International Journal of Ethics*, *The Dial*, e fondò e diresse dal 1922 al 1939 *The Criterion*, rivista di portata internazionale¹⁴.

La loro attività di recensori fu spesso anticipatrice, altre volte parallela, nonché relativamente “ancillare” alla critica letteraria, e al pari di questa costantemente caratterizzata da metodo, precisione, sensibilità, intuizione, serrata logica argomentativa, ironia, *vis* polemica, provocazione, insofferenza per la superficialità, l'approssimazione, la vaghezza dei recensori mestieranti. Come afferma il giovane Pound: “I am sick of the rotten sloppiness of dilettante critics, but I've got to pretend to be with them more or less”¹⁵. Virginia Woolf denuncia senza

Books, London 1987, vol. I, pp. 104, 126, 153, e vol. II, pp. 41, 45, 47, 54, 212; L. Gordon, *Virginia Woolf. A Writer's Life*, Oxford University Press, Oxford 1984 *passim*; K. Flint, *Reading Uncommonly. Virginia Woolf and the Practice of Reading*, in “The Yearbook of English Studies”, vol. 26, 1996, pp. 187-198.

¹² Vide K.K. Ruthven, *Ezra Pound as Literary Critic*, cit., pp. 19, 26, 44, 51, 66, 73-79 e A.D. Moody, *Ezra Pound Poet. A Portrait of the Man & his Work*, Oxford University Press, Oxford 2007, vol. I, pp. 199, 209, 217-221, 322-325, 328-333, 337-341, 389-390, 398-399, 409.

¹³ Per le riviste italiane, vide i singoli titoli (voci) a c. di S.M. Casella, in D.P. Tryphonopoulos e S.J. Adams (a cura di), *The Ezra Pound Encyclopedia*, The Greenwood Press, Westport/CT-London 2005.

¹⁴ Vide K.K. Ruthven, *Ezra Pound as Literary Critic*, cit., p. 66; A.D. Moody, *Tracing T.S. Eliot's Spirit. Essays on his poetry and thought*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, pp. 41-46; P. White, *Literary Journalism*, in J. Harding (a cura di), *T.S. Eliot in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 102. Su Eliot come ideatore e direttore di *The Criterion* vide J. Harding, *Keeping Critical Thought Alive. Eliot's Editorship of the Criterion*, in D. Chinitz (a cura di), *A Companion to T.S. Eliot*, Blackwell, Oxford 2009, pp. 388-398.

¹⁵ E. Pound, lettera alla madre Isabel Weston Pound del 17 agosto



mezzi termini "the 'intellectual harlotry' of reviewing"¹⁶; e T.S. Eliot definisce la recensione (ovviamente quella di basso livello) "a barbarous practice of a half-civilized age"¹⁷, distingue nettamente "criticism from reviewing, which he saw as being too enmeshed in mass culture"¹⁸, e liquida con l'epiteto spreghiativo di "belated astrologers" i recensori fumosi, impreparati e non all'altezza del loro compito¹⁹.

Da aggiungere infine che T.S. Eliot è fondamentalmente, oltre che importantissimo poeta e teorico modernista, un critico letterario più che un recensore – pur avendo egli pubblicato centinaia di recensioni, sia firmate sia anonime soprattutto in *The Criterion*²⁰. Il suo biografo Peter Ackroyd ricorda che, agli inizi della sua carriera,

1909, in *Ezra Pound to his Parents. Letters 1895-1929*, a cura di M. de Rachewiltz, A.D. Moody e J. Moody, Oxford University Press, Oxford 2010, p. 184.

¹⁶ Cit. in H. Lee, *Virginia Woolf's Essays*, in S. Roe e S. Sellers (a cura di), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 93.

¹⁷ P. White, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸ L. Diepeveen, *Essays to 1927*, in D. Chinitz (a cura di), *A Companion to T.S. Eliot*, cit., p. 266.

¹⁹ T.S. Eliot, *Studies in Contemporary Criticism I. A review of George Meredith: A Study of His Works and Personality*, by J.H.E. Crees (Oxford: B.H. Blackwell, 1928), pubblicato in "The Egoist", 5, Oct. 1918, in *The Complete Prose of T. S. Eliot. The critical edition. Volume 1: Apprentice Years, 1905-1918*, a cura di J. Spears Brooker e R. Schuchard, Johns Hopkins University Press, Baltimore-Faber and Faber, London 2014, pp. 760-763. Questa edizione critica verrà abbreviata con l'acronimo CPTSE + numero volume + numero pagina/e in tutte le citazioni successive. La definizione dispregiativa usata da Eliot indica (e anticipa, in un certo senso) la sua lunga polemica contro le varie forme di occultismo "iniziatico" che si sarebbe poi palesata anche in *The Waste Land I* (1922) nella figura di "M.me Sosostriis, famous clarvoiante" (CPP 123), in *The Dry Salvages* (1941): "To communicate with Mars, converse with spirits..." (CPP 189), e nell'*obituary* per A.R. Orage (*New English Weekly*, Nov. 15, 1934): "Perhaps my own attitude is suggestive of the reformed drunkard's abhorrence of intemperance."

²⁰ Eliot recensì centinaia e centinaia di testi, e non solo di letteratura, e non solo in inglese: i suoi interessi furono abbastanza equamente divisi tra letteratura, antropologia, filosofia – metafisica ed etica – teologia, sociologia. Vide P. White, *op. cit.*, *passim*.



He enjoyed the work [of reviewing] and took it rather seriously [...] through Russell, Eliot was introduced to the literary pages of the *New Statesman*, and it was for this journal that he most enjoyed reviewing. For the first time he was able to write upon a wide variety of subjects...and there was an eclecticism in his temperament which such activity both satisfied and encouraged [...] and he was acquiring a taste for book reviewing.²¹

Inoltre, col passare del tempo e il mutare delle riviste per cui scriveva, Eliot ebbe nuove opportunità in ambito critico-letterario, acquisendo posizioni di sempre maggior prestigio sia come poeta sia come critico:

The anonymous role of a *Times* reviewer...sued him very well: it allowed him to adopt the role of the scholar, and thus to employ the tone of the established authority. And so the path was being made straight for him: within five years of his arrival in England, he had risen to the first ranks of literary journalism, at the same time as his prose and poetry were finding permanent expression in volume form. (Ivi, p. 97)

Caratteristiche principali e costanti dell'Eliot critico (e recensore) sono il rigore nell'impostazione argomentativa e metodologica, la quasi maniacale attenzione ai dettagli, la chiarezza del ragionamento, la linearità dell'esposizione, la precisione terminologica – emblematici a tal proposito due passaggi (citati più avanti), il primo da *For Lancelot Andrewes* (1926), il secondo da *What Dante means to me* (1950) – e comunque in generale la metodica rigosità di tutta la sua critica. Una precisione, quella di Eliot, che rasenta volutamente la pedanteria – caratteristica di cui peraltro egli è pienamente consapevole e di cui fa mostra di auto-ironicamente compiacersi senza ipocrisia – basti l'impeccabile autocommento che ci offre un ritratto fedelissimo dell'Eliot *high brow*, “the Pope of Russell Square”²²:

²¹ P. Ackroyd, *T.S. Eliot*, Hamish Hamilton/Abacus, London 1985, p. 69.

²² “Eliot had known for some time that he was becoming a more powerful figure in English letters than Pound would ever be. Shortly before he was offered the assistant editorship of *The Athenæum*, he told his mother in March 1919 that ‘a small and select public regarded him as ‘the best living

scono caratteristiche intellettuali tipiche di Eliot, poste al servizio di una lettura attenta, rispettosa dell'autore e del lettore, e soprattutto della parola e del linguaggio. Come sottolinea Michael Levenson: "Eliot was always impatient with mere verbalism and vague speech – with the loss of connection between words and objects [...] also deployed the indeterminacy of central concepts and the tactical power of imprecision"²⁵. Opportuno citare ora i due passi precedentemente anticipati – uno in positivo ed uno in negativo – a proposito dell'uso corretto del linguaggio che dovrebbe caratterizzare ogni poeta (ed ogni artista, intellettuale, uomo di cultura – saggisti e recensori inclusi) in contrapposizione alla genericità, superficialità e sciattezza terminologica e concettuale del mondo a lui (e non solo a lui) contemporaneo. La prima riflessione si incontra in *What Dante means to me, lecture* che Eliot diede all'Italian Institute di Londra il 4 luglio 1950: tra i non pochi debiti che egli riconosce nei confronti dell'Alighieri, il premio Nobel inglese sottolinea:

The whole study and practice of Dante seems to me to teach that the poet should be the servant of his language, rather than the master of it. This sense of responsibility is one of the marks of the classical poet [...] To pass on to posterity one's own language, more highly developed, more refined, and more precise than it was before one wrote it, that is the highest possible achievement of the poet as poet [...] the great master of a language should be the great servant of it.²⁶

E se è pur vero che in questo passo (e nella *lecture* in generale) Eliot sta parlando di poeti e di poesia, è altrettanto innegabile che la precisione lessicale vale anche e non meno per chiunque abbia appunto a che fare con la facoltà del linguaggio, strumento espressivo e semantico di primaria importanza, recensori compresi. Laddove invece il linguaggio viene falsificato e abusato si hanno vaghezza, indeterminatezza, ambiguità:

²⁵ M. Levenson, *The role of intellectual*, in J. Harding (a cura di), *T.S. Eliot in Context*, cit., pp. 65-66.

²⁶ T.S. Eliot, *What Dante means to me*, in Id., *To Criticize the Critic and other writings*, cit., p. 133.



To persons whose minds are habituated to feed on the vague jargon of our time, when we have a vocabulary for everything and exact ideas about nothing – when a word half understood, torn from its place in some alien or half-formed science, as of psychology, conceals from both writer and reader the meaninglessness of a statement [language] tends to become a language of tergiversation.²⁷

Ezra Pound si dimostra, sin dagli esordi critici (*The Spirit of Romance*, 1910) forse più eclettico, indubbiamente più anarchico, e pressoché sempre militante, guidato sì dalla conoscenza approfondita, dall'esperienza diretta, dalle sue vaste letture, ma anche molto dall'intuizione, e fulmineo nei suoi giudizi così *tranchant* e senza ripensamenti; il suo è infatti il metodo dei "Luminous Details":

...a method most vigorously hostile to the prevailing mode of today – that is the method of multitudinous detail, and to the method of yesterday, the method of sentiment and generalization. The latter is too inexact and the former too cumbersome to be of much use to the normal man wishing to live mentally active [...] The artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment.²⁸

Ovvio che tale metodo vale anche per il Pound recensore.

Quanto alla imprescindibilità della precisione lessicale/terminologica, su cui Pound non cessò mai di insistere, essa è rappresentata dalla formula flaubertiana "*le mot juste*", che sarebbe sfociata nel suo personale concetto di "ortologia" – economica

²⁷ T.S. Eliot, *For Lancelot Andrewes* (1926), in Id., *Selected Prose*, a cura di F. Kermode, Faber and Faber, London 1975, pp. 183-184. Val la pena di aggiungere che varie e non meno puntuali riflessioni meta-poetiche sul linguaggio e sulla necessità della sua precisione lessicale, concettuale e semantica vengono formulate *en passant* anche nella poesia eliotiana, in particolare nei *Four Quartets* (1936-1942). Bastino queste brevissime citazioni: quella del poeta è una "intolerable wrestle / with words and meanings..." (*East Coker* II, CPP 179); e la sua parola dovrebbe essere: "The common word exact without vulgarity, / The formal word precise but not pedantic, / The complete consort dancing together" (*Little Gidding* V, CPP 197).

²⁸ E. Pound, *I Gather the Limbs of Osiris* (1911-1912), in Id., *Selected Prose 1909-1965*, a cura di W. Cookson, Faber and Faber, London 1973, pp. 21, 23.



certo, ma prima ancora lessicale ed etimologica²⁹. Impossibile citare qui tutti i *loci*, sia nella sua poesia sia nella sua critica, in cui Pound si esprime a favore di tale precisione: basti per tutti il finale del *Canto* 51 (51/252) che si chiude eloquentemente con il sigillo degli ideogrammi 正名 [Zheng Ming], il cui significato è appunto “to call people and things with their proper name”³⁰.

Tanto Eliot quanto Pound sono e rimangono comunque “accademici” (di certo più il primo che il secondo): hanno frequentato due delle più importanti Università americane dell’epoca – Harvard il primo, University of Pennsylvania a Philadelphia il secondo – possono vantare ottimi *curricula studiorum* e *scholarship*, e fondamentalmente accademiche risultano la loro impostazione e le loro metodologie, per quanto Pound sia più eccentrico rispetto al più tradizionale Eliot, e assai spesso in totale disaccordo con quella che egli definiva polemicamente con sprezzante ironia la “Uniworseity”³¹.

²⁹ Vide K.K. Ruthven, *Ezra Pound as Literary Critic*, cit., pp. 115, 116, 117, 118, 119, 125, 136. L’insegnamento, prima ancora che dal grande romanziere francese dell’Ottocento (“Si vous saviez précisément ce que vous voulez dire, vous le diriez bien”), deriva dal costante modello di Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (II, VII, IX) attraverso la precisa definizione “Nam ex diffinitionum cognitione diffiniti resultat cognitio”, vale a dire “Knowledge of a definite thing comes from a knowledge of things defined” (E. Pound, *Confucius and Mencius*, in Id., *Selected Prose 1909-1965*, cit., p. 90). Sempre Pound: “I letterati devono conservare a ciascuna parola un significato o parecchi significati precisi, e adoperare tale parola in modo tale che trasmetta la loro intenzione. La parola che significa trentasette non deve significare né trentasei né trentotto” (in Id., *Nota in luogo d’Appunti*, in *Il Mare. Supplemento Letterario 1932-1933*, a cura della Società Letteraria di Rapallo, Comune di Rapallo, Rapallo 1999, p. 77. Sulla definizione di “ortologia” e sull’ ideogramma “Zheng Ming” vide Id., *Carta da Visita*, All’Insegna del Pesce d’Oro, Milano 1974, pp. 32, 51.

³⁰ E. Pound, *A Visiting Card*, in Id., *Selected Prose 1909-1965*, cit., p. 303, e Id., *Call things with their right names*, in Id., *Mang Tsze*, in *ivi*, p. 99.

³¹ Ironico *hapax* di Pound in una lettera a Olivia Rossetti Agresti del 1959 (The Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale Collection of American Literature, Ezra Pound Papers, Yale University, New Haven/CT-USA). Come antidoto alla “Uniworseity” il poeta americano inventò e praticò, negli anni rapallesi (1925-1945), la “Eziversity”: su questa istituzione culturale aperta e gratuita vide H. Carpenter, *A Serious Character. The Life of Ezra Pound*, Faber and Faber, London 1988, pp. 518-523, e J. Laughlin, *Pound as Wuz. Essays and Lectures on Ezra Pound by James Laughlin*, introduzione di H. Kenner, Graywolf Press, Saint Paul/MN 1987, *passim*.

Ecco perché la loro critica potrebbe sembrare, per certi aspetti, forse più formale rispetto a quella di Virginia Woolf: quest'ultima, non avendo avuto una formazione universitaria tradizionale (se non a cavallo del secolo, tra il 1897 ed il 1901, quando studiò storia e lettere classiche al King's College di Londra), si era alquanto "leopardianamente" nutrita, sin dalla fanciullezza, di assidue ed eterogenee letture sui volumi della biblioteca paterna di Sir Leslie Stephen. Lettrice onnivora, curiosa, indagatrice, appassionata, instancabile e fantasiosa (fin quasi al *gossip*, ma sempre un *gossip* colto, raffinato, "alto"³²), Virginia Woolf potrebbe (intenzionale il condizionale per la seconda volta in poche righe) apparire forse meno accademica nell'accezione tradizionale del termine e forse più immediata, spontanea, e candida (il che non significa affatto ingenua o sproveduta) di quanto non lo siano i due americani; ma non per questo risulta meno rigorosa (non mancano severe "bacchettate" ai recensori di mestiere, che dimostrano scarso o nullo interesse, entusiasmo e passione per il loro lavoro, e non-rispetto per gli autori recensiti e per il pubblico), precisa, minuziosa, ironica e spesso graffiante, nonché incontestabile nelle sue intuizioni, ed efficace, argomentata e convincente nelle sue *reviews* e discussioni di libri e di scrittori, con acume, finezza, capacità di giudizio.

3. "ABC of Reviewing"³³

La scelta degli scritti specifici sul tema della recensione propone, per Pound ed Eliot, testi poco frequentati ed ancor meno analizzati i quali, pur non formulando teorie o norme specifiche, toccano comunque le varie problematiche connesse: rapporti tra recensore, autore/opera recensita, lettori, case

³² Vide K. Flint, *op. cit.*, p. 189: "A dedicated follower of gossip, Woolf acknowledges the way in which reading can satisfy one's imaginative curiosity about the little details of individual lives..."

³³ Si è voluto intenzionalmente sottotitolare questa sezione ricorrendo in parte a un famoso titolo critico poundiano, *ABC of Reading* (1934), sostituendone il secondo termine col titolo del saggio *Reviewing* (1939) della Woolf.

editrici e biblioteche, aspetti culturali, sociali, ed economici di queste complesse relazioni.

Virginia Woolf sviluppa una riflessione organica e completa dal titolo eloquente, *Reviewing*, la *summa* della sua esperienza e delle sue considerazioni in materia. Come sottolinea Lyndall Gordon, questo saggio esprime “a perpetual exercise of vigilance [...] to recover the mind’s natural functions: the surge of emotion, the play of curiosity, the urge to remember, the need for balance, the wish to compose a whole”³⁴, tutto questo volto a beneficio del lettore, del recensore e della sua pratica, e degli autori e delle opere recensite.

3.1. *Ezra Pound: “You respect a good book, contradicting it – / the rest aren’t worth powder.” (114/805)*

Questi due aforistici versi dai *Cantos* emblemizzano la posizione di Pound: le sue considerazioni sono sempre immediate, spesso frammentarie, talvolta brusche, mai scontate. Esse si desumono da vari interventi pubblicati nell’arco di un trentennio (inizi Anni Dieci/inizi Anni Quaranta) su riviste britanniche, statunitensi e italiane: in quest’ultimo caso degno di nota il fatto che Pound scrivesse in italiano, lingua che sapeva padroneggiare egregiamente pur con originali (o bizzarre, ma sempre motivate) invenzioni lessicali³⁵.

³⁴ L. Gordon, *Virginia Woolf. A Writer’s Life*, cit., p. 262.

³⁵ Parallelamente al suo consistente uso dell’italiano in prosa (saggi, recensioni, corrispondenza privata), vanno ricordate anche le sue “prove” poetiche in versi, in particolare i due “Italian Cantos” n. 72 e 73 (1944-1945) e svariati abbozzi numerati “74” e “75”, poi rimasti inconclusi e parzialmente ripresi nei primi *Pisan Cantos*, che tornano, assieme all’intera sezione pisana (1948) e alle successive, *Rock Drill* (1955) e *Thrones* (1959), alla lingua materna del poeta; vide R. Bush, *Towards Pisa. More from the Archives about Pound’s Italian Cantos*, in *Agenda. Dante, Ezra Pound and the contemporary poet*, a cura di W. Cookson, vol. 34, n. 3-4, Autumn-Winter 1996-97, pp. 89-124; M. Bacigalupo, *The Poet at War. Ezra Pound’s Suppressed Italian Cantos*, in “The South Atlantic Quarterly”, vol. 83, n. 1, Winter 1984, pp. 69-79; S.M. Casella, *Making Italian New. Pound’s Italian between Dante and Propaganda*, in M. Bacigalupo e W. Pratt (a cura di), *Ezra Pound, Language and Personae*, Università di Genova, Genova 2008, pp. 236-250.

Il primo titolo, già eloquente, suona *Reviews*: due colonne pubblicate su "New Freewoman" (I, 8, 1 Oct. 1913) e firmate "Z.", caratterizzate dalla sinteticità (siamo all'epoca del Manifesto imagista col suo categorico "use no superfluous words") nonché da un buon quoziente di ironia, paradosso e provocazione. Pound esordisce:

There is no doubt that we, we the reviewers, we the readers, we the voice of rumour, *on dit* etcetera, that the aforesaid we spend a deal too much of our time both in reading and in writing reviews. A single review in any single mentionable paper gives out no more than the puny preference of the puny and individual reviewer or at most the creaking and habitual voice of his organ. We propose the scientific norm [...] Obviously the function and intent of all these pages of reviews which we have daily, weekly, monthly, spread before us is that they should serve the public, that the more intelligent public should be spared the trouble of reading the books reviewed and that the less intelligent public should be told what books it had best read for its moral and intellectual advancement.³⁶

Pound evidenzia subito limiti e lacune della pratica del recensire, primo fra tutti la soggettività dei recensori; ribadisce (com'è tipico del suo elitismo intellettuale) il divario tra *the few and the many* e propone di adottare una "scientific norm": stila infatti un elenco (venti punti ca.) citando i massimi e i meno noti (e stimati/stimabili) critici a lui contemporanei (da Henry James a Thomas Hardy, da William Butler Yeats a Edmund Gosse a trascurabili "illustri sconosciuti") dimostrando come ciascuno di essi abbia un'opinione diversa sull'autore preso in esame: "*tot capita...*". Di qui la necessità di una "scientific norm": "As the number of clauses which apply to any given possible book is very greatly in excess of the number of those which do not apply, the reviews will consist simply of the numerals belonging to the clauses which do not apply" (*Ibidem*). L'elenco è ora ridotto a

³⁶ Ezra Pound's *Poetry and Prose. Contributions to Periodicals in ten volumes*, a cura di L. Baechler, A. Walton Litz, J. Longenbach, Garland, New York-London 1991, vol. I, C 103, p. 180. Le citazioni da questa collana verranno fatte in forma ridotta utilizzando l'acronimo *EPPP* seguito dal numero del Volume, dalla sigla C + numero ordinale, e dal/i numero/i di pagina/e, il tutto tra parentesi.

pochi punti (sei) con l'effetto di eliminare superfluità, ridondanze e soprattutto opinioni inattendibili. Pur nel paradosso, Pound tocca aspetti fondamentali e offre soluzioni senza compromessi.

In *John Synge and the Habits of Criticism* per "Egoist" (I, 3, Feb. 2, 1914) a firma "Bastien von Helmholtz" Pound si focalizza su altri elementi che danneggiano le buone recensioni: la stampa ed i recensori stessi che tengono i giovani scrittori in una condizione di sottomissione e sfruttamento anziché valorizzarli:

The press having no ambition for literature, having no ideal that is willing to work for save an ideal of mediocrity, welcomes about twenty per cent, of new writers indiscriminately. It praises the first book or so and damns the rest. That is, it tries to swell the numbers and importance of the lower literary world. It wishes the young men to enter and remain expectant of press favours. It wants a proletariat of young writers who still believe in the intelligence of reviewers. (*EPPP* I, C 127, pp. 220-221)

In *A List of Books*, per "Little Review" (IV, 11, Mar. 1918) Pound si scaglia contro la fretta assillante di recensori, riviste e lettori, proponendo invece il piacere della "ri-lettura" e/o "post-recensione":

I have requested...some system of delayed book reviewing, some system whereby the critic of current things is permitted to state that a few books read with pleasure five or six years ago can still be with pleasure perused, and that their claims to status as literature have not been obliterated by half or all of a decade.³⁷ (*EPPP* III, C 336, p. 66)

The Disease of "American" "Criticism" in "Little Review", (V, 7, Nov. 1918) torna sui recensori costretti a scrivere in fretta e per guadagno: "Men writing about art and letters, for cash and in a hurry, are not expected to preserve the rules of intellectual

³⁷ Vide, sempre Pound: "The books that I shall, I hope, reread with more diligence, and a deeper comprehension" in *Savoir Faire*, in Id., *Guide to Kulchur*, Peter Owen, London 1952, p. 149, e "I am... making a list of books that I still re-read; that I keep on my desk and look into now and again", in Id., *ABC of Reading* (1934), Faber and Faber, London 1951, p. 49.

honesty. They haven't time or energy to preserve anything" (EPPP III, C 421, p. 236)³⁸.

In *The Highbrow How He Looks On American Newspapers* per la rivista "Pep" di Cleveland/OH (III, 11, Nov. 1918) compare una emblematica caricatura: il poeta attaccato ad una mitragliatrice che spara a zero su di un mucchio di riviste "antropomorfizzate".

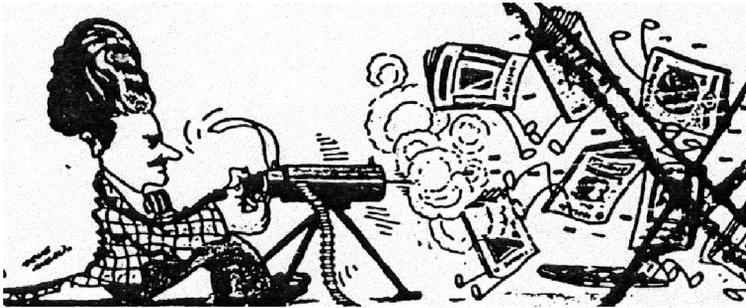


Fig. 1. EPPP III, C 422a, p. 246.

Un sarcastico quadro del "literary journalism" britannico ed americano si trova in *A Letter from Ezra Pound* nella rubrica "Literary Review" dell'"Evening Post" di New York (I, 13, Dec. 4, 1920):

...in London when a man was tired of a set of ideas, after they had served his conversation for a few years he put 'em into a book, and after six or nine months the book got printed, and then the English reviewers diluted the contents to 10 per cent. original strength, and...after a while the American reviewers read the English reviews and diluted them to 10 per cent. of their strength, and the American public got the hog wash, and...people brought up on this couldn't

³⁸ Vide il giudizio di Virginia Woolf su "the 'intellectual harlotry' of reviewing" a pag. 71.

be expected to produce a literature, not, that is, a contemporary literature.³⁹ (EPPP IV, C 608, p. 126)

A differenza della Gran Bretagna, gli Stati Uniti avrebbero una possibilità di miglioramento attraverso i loro scrittori, le loro università e la loro stampa; ma queste ultime due rappresentano un impedimento poiché “[t]he obstacles are the newspaper hatred of exact statement, and academicism. That is, you’ve got to de-academicize the prof.” (*Ibid.*); ritornano qui due concetti chiave del pensiero di Pound: “*mot juste*” (positivo) e “*Uniwor-seity*” (negativo).

Sulla rivista “The Criterion” (I, 2, Jan. 1923) diretta dal conazionale ed amico T.S. Eliot, ecco una critica mordace e provocatoria dal titolo *On Criticism in General*:

The publication of a review is in itself an appeal to the populace, and as the populace has already shown thumbs down and repeatedly for everything of the slightest interest in literature and the fine arts, this appeal appears to me useless, needless, superfluous, tautological. Gli uomini vivono in pochi e gli altri son pecorelli. (EPPP IV, C 649, p. 264)

Ça va sans dire che qui parla ancora una volta il Pound elitario e sprezzante della massa degli “*ignoramus*” (almeno quelli “do-

³⁹ Sulla feroce polemica di Pound contro la pseudo- o sub-cultura del suo paese (e in senso più lato anche dell’Occidente, quantomeno quello anglofono) si vedano i seguenti passi tratti dai *Cantos*: “that they make war on CONTEMPLATIO” (85/560); “and leave ‘em without understanding, / No classics, / no American History, / no centre, no general roots” (85/563); “You damn sadist!” said mr cummings, / “you try to make people think.” (89/617); “Esteem sanity in curricula. / You cannot leave out the classics...” (99/710); “To have masters in village schools / To teach ‘em classics no hogwash” (99/718); “excellence is from learning [...] from ignorance, foulness” (99/719); “‘Sort of ignorance’, said the old priest to Yeats in a railway train, ‘is spreading every day from the schools!’” (101/739); “till in 1850 to unfashion the lingua latina; / to drive truth out of curricula” (107/774). Si vedano anche i giovanili *Cantico del Sole*, in Id., *Personae. The shorter Poems of Ezra Pound*, cit., p. 182 e *The Logical Conclusion*, in Id., *Collected Early Poems*, a cura di M.J. King, introduzione di L.L. Martz, New Directions, New York 1976 (1982), p. 274.



losi", accidiosi e incuranti della propria educazione intellettuale e culturale)⁴⁰.

In *The First Year of "Pagany" and the possibility of Criteria*, in "Pagany", Boston Mass. (II, 1, Jan./Mar. 1931), il poeta-critico formula precise distinzioni:

The function of the editor is to select. He has a limited surface of paper at his disposal and his job is to fill it with the most vital stuff he can find.

The function of the *critic* (benevolent and beneficent) is to select.

The function of the *writer of critical articles* is to make manifest his dissociation.

[...]

The good editor picks by flair [...] he has...no need whatever to analyze his flair for himself or for anyone else. (EPPP V, C 796, pp. 260-261)

Indicazioni estremamente sintetiche: selezionare (pratica quindi critica per eccellenza, proprio a partire dal significato etimologico di "critica", che, come Pound ricorda altrove, deriva da "KRINO, to pick out for oneself, to choose. That's what the word means"⁴¹) e dissociarsi (da tutto ciò che è banale, superficiale, "a-critico" appunto).

Con le considerazioni successive si assiste ad un cambiamento non di pensiero bensì di lingua: Pound vive a Rapallo e, scrivendo per riviste italiane, utilizza l'italiano, spesso in maniera estremamente personale ed originale e, proprio per questo, assai incisiva e degna di nota⁴². In *Appunti VII Importazione* per "L'Indice" (II, 4, 25 Feb. 1931) egli si rivolge al direttore della

⁴⁰ "Ma vide il famoso *incipit* oraziano "Odi profanum vulgus" (Quintus Horatius Flaccus, *Carmina*, Liber III, Carmen I) citato da Pound con la chiosa: "Orazio / uno snob ma non al punto di schifosismo che vogliono i sei centisti / Odi profanum vulgus / I Snob mettono l'accento sul vulgus. Mettiamolo sul 'profanum'." (The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale Collection of American Literature, Ezra Pound Papers, Mss. 43, Miscellaneous fragments found with Cavalcanti Rime n.d., p. 5).

⁴¹ E. Pound, *ABC of Reading*, cit., p. 30. Maiuscolo e corsivi dell'Autore.

⁴² Sull'italiano di Pound, vide S.M. Casella, *Making Italian New: Pound's Italian Between Dante and Propaganda*, cit.



rivista e sottolinea: “Fra i critici il più basso è quello incapace non solamente di dire cose interessanti a proposito del libro che sta criticando, ma incapace di scriverne come scusa per dire qualche cosa interessante, magari estranea” (EPPP V, C 809, p. 278)⁴³.

Ancora su “L’Indice” (II, 13, 10 Luglio 1931), sezione “Ap-punti”, titolo *La Critica*, si legge: “Il crepuscolo della critica è arrivato con l’affermazione che un tale è ‘il più grande etc.’, cioè con l’uso degli aggettivi quantitativi, dove bisognerebbe un aggettivo qualificativo” (EPPP V, C 829, p. 310).

In tema di chiarezza e concisione, ecco un eloquente parallelo con chi pratica la scienza: “Un endocrinologista [sic] lavora tre anni, fa una scoperta e pubblica una mezza pagina. Si crede la chimica del pensiero meno complicata? Si crede cioè che la ricerca per condurre a una formula abbia meno bisogno di arrivare a una formula chiara?” (*Ibidem*). In altri termini, come la scienza è precisa e sintetica nella “comunicazione” dei risultati delle proprie ricerche, altrettanto dovrebbe esserlo la critica: per l’ennesima volta, a quasi vent’anni di distanza dal Manifesto imagista, riecheggia ancora e rimane valido il famoso “use no superfluous words”.

Un’altra rivista italiana con cui Pound collaborò assiduamente a Rapallo fu “Il Mare”; nel numero XXV, 1225, del 3 Sett. 1932, in *Appunti*, egli tocca un altro tema scottante:

Il peso specifico d’un critico è forse non altro che il suo desiderio della verità. I mattoni non si leggono perché i loro autori non cercano né di esporre, né di trovare il vero [...] Dal momento che il critico sa correggere i difetti che segnala, diviene interessato, nella proporzione, cioè, in cui questi difetti sono importanti proporzionalmente all’opera discussa. (EPPP V, C 874, p. 368)

⁴³ La stessa considerazione viene ripetuta in *Our Contemporaries and Others* per “New Review”, I, 2, May-June-July 1931 (ora in EPPP V, C 815, p. 285): “The lowest critic is one not only incapable of saying anything interesting about the work before him, but incapable even of using it as an excuse to say something interesting about anything else.”



Sempre su "Il Mare" (XXV, 1227, 17 Sett. 1932) compare un'altra mezza colonna dal titolo quanto mai eloquente, *Critici e idioti*, e dall'*incipit* altrettanto esplicito:

Se la critica letteraria non mira alla produzione della letteratura di prim'ordine, o non aiuta la diffusione di libri intelligenti, non è altro che parassitismo, chiacchiere d'eunuchi invidiosi di Don Giovanni [...] Non è solamente la valorizzazione... ma è lo scegliere e il presentare con sei parole indicando il punto d'interesse". (EPPP V, C 877, p. 369)⁴⁴

Ancora una volta vengono auspicata qualità e brevità/essenzialità.

Il problema del critico, lettera al Direttore del "Meridiano di Roma" (III, 17, 24 Apr. 1938), discetta su uno dei punti più problematici e complessi, ovvero "se sia lecito a chiunque fare il critico", e propone che

le nuove intelligenze che hanno il diritto di sorgere anche nel campo della critica – come in quello delle arti – non possono che avere un titolo ed è quello che mostrano di possedere, scrivendo. Se scrivono *castronerie* o non sanno spiegare con sufficiente chiarezza le ragioni del loro giudizio è chiaro che non hanno titoli e vanno dimenticati e allontanati [...]. Se sanno farlo è evidente che hanno il diritto di interloquire, pur se prima di quel momento non hanno fatto molto nella vita intellettuale, che può cominciare da quel momento. (EPPP VII, C 1453, p. 330, corsivo dell'Autore)

Pound non perde tempo a spiegare a chi spetti stabilire e valutare caso per caso i requisiti necessari, ma prosegue affermando:

La critica è dinamica e perciò sfonda le barriere del tempo, incanala e dirige le nuove correnti, sollecita i nuovi orientamenti psi-

⁴⁴ I termini spregiativi "parassiti" e "pidocchi" erano già apparsi in *The Messianic Urge* nella rubrica "The Bear Garden" del "New York Sun" del 4 giugno 1932 (ora in EPPP V, C 838, p. 351): "a 'connoisseur' who doesn't strive for a better critical standard is a mere louse or parasite and deserves to be kicked in the britches (sic. britches)". Anche Virginia Woolf, in parte citando Dickens, ricorre al plurale "lice" (pidocchi) a proposito dei recensori malevoli e parassiti, in V. Woolf, *Reviewing*, in Id., *The Captain's Death Bed and Other Essays* (1950), The Hogarth Press, London 1981, p. 120.



cologici delle masse e crea la nuova coscienza [...] Conferma ciò la cronaca degli insuccessi clamorosi di talune grandi opere, trionfo che poi è giunto molti anni dopo, quando la critica ha dato la luce necessaria per vederci chiaro. (*Ibidem*)

In *Impedimenti alla critica*, su “Vedetta Mediterranea” (9, 19 Maggio 1941) Pound ritorna sul tema dei criteri di valutazione/termini di paragone, proponendo anche un inconsueto confronto tra Pascoli, Francis Jammes e Sordello, cui aggiunge poi James Joyce e Gustave Flaubert:

...voi non avete ancora concordato che fenomeni letterari devono prendersi come punti di riferimento per formare i criteri. I criteri per i giuochi olimpici voi li conoscete: velocità, altezza del salto, lunghezza del salto, etc. Ma se la letteratura è più importante che non il giuoco del calcio, si devono determinare i criteri letterari, e questo non si fa in base alla quantità... ma in base alla qualità [...] Chi ha diritto di criticare è chi presenta casi concreti; i confronti particolari fra libro e libro, fra autore e autore, non evitando per vantaggi o vanità personali, o per ignoranza, i confronti coi “pesi massimi”; o colle perizie massime [...] Questi confronti... non sono per necessità “squassativi”, cioè negativi, qualche volta la maggiore cultura illumina una qualità delicata mentre un confronto rozzo-e-locale lascierebbe [sic] all’oscurità. (*EPPP VIII, C 1598, p. 121*)⁴⁵

Questa carrellata di brani poundiani si chiude con un titolo ancora una volta significativo, *Critica e Criteri*, per il “Meridiano di Roma” (VI, 38, 21 Sett. 1941). Pound ribadisce quanto affermato nel testo precedente, ovvero la imprescindibilità del confronto, utilizzando in questo caso un esempio preso a prestito dalla pittura: “Insisto che non ci si prepari a criticare la pittura ignorando Mantegna, Botticelli, Velasquez e Manet”, per poi tornare agli scrittori: “(Confuzio e Menzio) e i poemi d’Omero. Poi la latinità, Dante, ed un’antologia non tanto dei poeti quanto dei poemi, purché mi lascino Cavalcanti e Villon.

⁴⁵ Questo atteggiamento di confronto diacronico e trans- o sovranazionale-linguistico ricorda il concetto di “historical sense” formulato da T.S. Eliot in *Tradition and the Individual Talent* sull’ordine sovratemporale delle opere d’arte nell’arco della tradizione.

Non credo di spostare gran che i criteri migliori. Ma spazzo via un'enorme mole di critica mediocre, secondaria e quintaria [sic]". (EPPP VIII, C 1611, pp. 140-141)

Con l'originalità – anche lessicale – che gli è propria quando parla e scrive in "Eyetalian" (così infatti Pound definiva, a voce e per iscritto, l'italiano), il poeta-critico sintetizza (pur con grossi e comprensibili "tagli") quello che sin dal suo esordio critico in *The Spirit of Romance* (1910) era stato – e pressoché mai sarebbe mutato – il suo canone letterario.

Le considerazioni di Pound non sono certo sistematiche, tuttavia di volta in volta vanno a toccare i punti nodali del recensire: *in primis* la precisione lessicale ("mot juste"), e poi sinteticità, scientificità, sicurezza/certezza nella scelta e selettività, capacità di riflessione e ri-lettura, ricerca della verità dell'opera, valorizzazione della letteratura migliore in termini di qualità, criteri di valutazione/termini di paragone; nonché quelli che troppo frequentemente ne costituiscono le lacune: necessità materiali e fretta, incapacità di cogliere e illustrare gli aspetti interessanti di un'opera e/o di spiegare chiaramente le ragioni del giudizio critico; applicazione di criteri quantitativi anziché qualitativi/qualificativi, non rispetto e non valorizzazione dei giovani scrittori da parte di stampa e recensori, istituzione accademica sclerotizzata e incapace di rinnovarsi ("Uniworseity").

Come osserva il critico Eric Bulson nella sua analisi intitolata *Journalism*:

Pound's journalism, though occasional, is absolutely critical for anyone with an interest in his life and work [...] This mode of communicating with an international public through newspapers was Pound's way of keeping in touch with the world – in the 1910s and 1920s, he was mostly concerned with literary matters, and by the 1930s and 1940s, he shifted his attention to politics, economics, and history [...] With the arrival of the "little magazines" in the 1910s, he found a reliable outlet for his book reviews, editorials, commentaries, translations, and manifestoes, working as "foreign correspondent" for Anglo-American magazines like *The Little Review*, *The Dial*, *Poetry*, and *The Egoist*. In this short period of time, he generated a

significant body of critical prose that is required reading for anyone interested in literary modernism.⁴⁶

In conclusione si può affermare che, seppure in maniera alquanto diversa a motivo della loro natura forse più occasionale e meno sistematica, gli estratti esaminati offrono in estrema sintesi le “idee fondamentali” del più vasto e organico programma letterario e culturale di Pound, sempre eclettico, idiosincratico e personalissimo.

3.2. T.S. Eliot: “Comparison and analysis”⁴⁷

Nel caso di Eliot risultano emblematiche tre sue recensioni a studi di altri autori del biennio 1918/1919, che ne evidenziano la precisione e il rigore cui si è fatto cenno nella parte introduttiva di questo studio. Il primo scritto, *Studies in Contemporary Criticism I. A review of George Meredith: A Study of His Works and Personality, by J.H.E. Crees* (Oxford: B.H. Blackwell, 1928), venne pubblicato in “The Egoist”, 5, Oct. 1918 (CPTSE vol. I, pp. 760-763). Eliot esordisce definendo esattamente le due caratteristiche precipue dell’operato/metodo del critico (e, per estensione, del recensore), per poi mostrarne il lato negativo, la *pars destruens*:

⁴⁶ E. Bulson, *Journalism*, in I.B. Nadel (a cura di), *Ezra Pound in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 85-86.

⁴⁷ Questa coppia di termini appare in tre *reviews* in TSECP vol. I e vol. II e ritorna in *The Function of Criticism* (1923), in T.S. Eliot, *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1999, p. 32. Vide anche H. Kenner, *The Pound Era*, The University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1971, p. 440. Michael Levenson ricorda che nell’“ultimo” Eliot “Those twin weapons of criticism, comparison and analysis, the latter loses its edge, while the former spreads in generous appreciation” (in Id., *op. cit.*, p. 71). La coppia quasi identica è poi ripresa a poco più di un decennio di distanza da Ezra Pound in *The Teacher’s Mission* (“English Journal” 1934): “...general education is in position to profit by the parallels of biological study based on EXAMINATION and COMPARISON of particular specimens [...] acquiring even a little accurate knowledge based on examination and comparison of PARTICULAR books...”; in Id., *Literary Essays of Ezra Pounds*, introduzione di T.S. Eliot, Faber and Faber, London 1985, pp. 60, 63, maiuscolo dell’Autore.

The work of the critic is almost wholly comprehended in the "complementary activities" of comparison and analysis. The one activity implies the other; and together they provide the only way of asserting standards and of isolating a writer's peculiar merits. In the dogmatic, or lazy, mind, comparison is supplied by judgement, analysis replaced by appreciation. Judgement and appreciation are merely tolerable avocations, no part of the critic's serious business [...] his work is by the intelligence, not the emotions. The judgement also will take place in the reader's mind, not in the critic's explicit statement. (ivi, p. 760)

Da notare la precisa distinzione che Eliot pone tra "comparison and analysis", modalità di approccio oggettive, e le loro varianti, rispettivamente "judgement and appreciation", che ne costituiscono lo scadimento verso la dimensione soggettiva/personale. In tal senso egli anticipa già uno dei concetti fondamentali della sua poetica – e della poetica del Modernismo *latu sensu* – ovvero il principio dell'impersonalità tanto dell'artista quanto del critico/recensore (che sarebbe stato poi formulato compiutamente nel già citato "Tradition and the Individual Talent").

Eliot istituisce poi un paragone tra la ricerca scientifica e la critica, ricordando come questa sia assai meno sviluppata di quella, carente di un metodo, di strumenti e di criteri. Esemplifica quindi focalizzandosi sul testo dell'autore recensito, tale J.H.E. Crees, del quale mette in luce abbastanza impietosamente le carenze:

He does not know positively what he wants to do [...] He does not know just what are the questions... which are worth an answer [...] he has not halted to contemplate his task before he began it. This lack of training... is responsible for the issue of general observations which for a critic are utterly a waste of time [...] Mr. Crees is looking for Meredith's style on a very dark night, and without knowing what 'style' will be when he finds it." (ivi, p. 761)

Egli poi analizza ("analysis [and comparison]") alcuni esempi del lessico utilizzato da Crees sottolineandone, con la "pedantic precision" che gli è propria, l'imprecisione, la pretenziosità, la banalità stereotipata e la pigrizia mentale.

Nella recensione successiva, *Studies in Contemporary Criticism I. A review of Un Poète de l'énergie, Émile Verhaeren: l'œuvre et l'homme*, by Albert Mockel (Paris: La Renaissance du Livre, 1917). *Pavannes and Divisions*, by Ezra Pound. New York, Knopf, 1989, pubblicato in "The Egoist", 5, Nov./Dec. 1918 (CPTSE vol. I, pp. 766-770), Eliot procede in maniera analoga, partendo sempre da definizioni di carattere generale per focalizzarsi poi sul caso particolare:

There are different purposes, motives, and methods possible for criticism. For the reading public, some classification of these varieties would be useful [...] I propose at some future date a convenient enchiridion, *A Guide to Useless Books*, prepared in such an order that it will be possible at once to refer any new book to its category. Not only are there many books which need not have been written, and many which might have been written very differently if writers and readers had clearly in mind the several proper and improper kinds of criticism [...] It is desirable that men of letters should be more scholarly, and that scholars should acquire more lively literary perceptions." (ivi, p. 766)

Quanto all'opera di Mockel, "...is a work of the second class. It is deficient in comparison and only at times successful in analysis, and does not by any means speak the last word on Verhaeren's place in literature." (ivi, p. 768)

Per contro ecco la presentazione di *Pavannes and Divisions* di Pound:

Another and quite different critical method is that of Mr. Pound, whether we agree or not with his opinions, we may be always sure that in his brief and fugitive utterances, he is not to be diverted on any pretext from the essential literary problem, that he is always concerned with the work of art, never with incidental fancies [...] His critical writings are the comments of a practitioner upon his own and related arts [...] he reserves his attention for the works which he considers good, and for that part of them which he considers permanent. But much more pronounced... is his enthusiasm for good writing... his insistence upon technique... excellence of technique [...] But the most valuable of Mr. Pound's criticisms are his notes on the practice of the various arts themselves. The work-

man's notes on the work form one of the most precious types of criticism." (*Ibidem*)

L'apprezzamento nei confronti del connazionale non è dettato da preferenze o simpatie di natura extra-letteraria, bensì dai meriti intrinseci dell'approccio critico poundiano, che è quello di un esperto dell'arte dello scrivere.

Eliot elenca poi altre forme e modalità di scritti critici: critica biografica, critica storica, critica filosofica, commenti eruditi, recensioni, storia dei generi, sottolineando che "very often this 'criticism' is merely a substitute for the reader's reading of the original work" (ivi, p. 769). La specificità di Pound invece è che egli "attempts a good deal more. The reader should be led to see for himself, and at the end, one can only lead him to the masterpiece and point to it" (ivi, p. 768). E questo modo di procedere ricorda la formula poundiana dei "Luminous Details" citata in precedenza: "The artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment."

La terza recensione di Eliot, *Criticism in England, a review of Old and New Masters, by Robert Lynd. London: T. Fisher and Unwin, 1919*, ("The Athenæum", June 13, 1919) (CPTSE vol. II, pp. 54-59), costituisce ancora una volta un emblematico esempio del suo stile e metodo recensori – ma in questo caso verrebbe da definirli "censori". Sorvolando sul contenuto dell'opera in oggetto, basti qualche passo relativo al modo di procedere del critico sotto esame: costui scrive anche buoni articoli che tuttavia, raccolti in volume "do not make a very good book" (ivi, p. 54) poiché questo non riesce a mantenere costante l'attenzione del lettore. Quando poi Eliot applica con precisione il suo metodo, per Mr. Lynd non vi è appello:

He is never uninterested or uninteresting, he is never unintelligent, he never goes far wide the mark [...] He never... quite dares to treat a book austere by criteria of art and of art alone... he never dissects a personality to its ultimate constituents [...] Mr. Lynd has not brought us to the last analysis. (ivi, pp. 55-56)

Attraverso un *climax* che parte da un non-negativo (mediante la figura retorica della litote) si giunge ad un negativo a tutti gli

effetti: i deficit del critico e del suo metodo. Ma non è tutto: Eliot ora incalza l'oggetto della "sua" *analysis* con un altro e più serrato crescendo, in questo caso di interrogativi (da cui sono stati intenzionalmente omessi i complementi oggetto e/o indiretti):

Was his art...? did it...? how much... was...? Has it, or has it not...? does it...? is... or is there...? And why was...? And is it...? What is...? Is it...? Is... more...? And if so what of it? How can...? Why is it...? Are...? are these...? Why should...? (ivi, pp. 56-57)

Una raffica di domande cui l'interpellato (pur *in absentia*) non appare in grado di fornire risposte, o risposte convincenti. A conclusione viene la "lezione" di metodo:

Analysis and comparison methodically, with sensitiveness, intelligence, curiosity, intensity of passion, and infinite knowledge: all these are necessary to the great critic. Comparison the periodical public does not want much of: it does not like to be made to feel that it ought to have read much more than it has read before it can follow the critic's thought; analysis it is afraid of. But if Mr. Lynd took more opportunity to practice comparison and analysis in his articles he would give us a more profitable estimate of [...] He is... a tired man like other tired men who have to make a living by literature... (ivi, p. 57)

Eliot insiste sul binomio chiave ("analysis and comparison"), di cui sono evidentemente carenti tanto il pubblico dei lettori quanto il critico/recensore che tale pubblico dovrebbe saper interessare, informare, istruire. A dimostrazione Eliot pone una sintetica serie di *comparisons* tra Mr. Lynd e altri famosi critici, quali Brunetière, Taine, La Harpe, Saint Beuve, Chesterton, tutte a svantaggio del primo: "Mr. Lynd ought to turn loose his passions, his curiosities, even his prejudices – if he will make them distinct and evident" (*Ibidem*).

In sintesi, Eliot procede in maniera sistematica a partire dal generale per poi focalizzarsi sul particolare, e sempre applicando la sua "formula" dalla comprovata validità.

3.3. Virginia Woolf: "The crowd ... watching the women at work"⁴⁸

In London there are certain shop windows that always attract a crowd. The attraction is not in the finished article but in the worn-out garments that are having patches inserted in them. The crowd is watching the women at work. There they sit in the shop window putting invisible stitches into moth-eaten trousers. And this familiar sight may serve as illustration to the following paper. So our poets, playwrights and novelists sit in the shop window, doing their work under the curious eyes of reviewers. But the reviewers are not content, like the crowd in the street, to gaze in silence; they comment aloud upon the size of the holes, upon the skill of the workers, and advise the public which of the goods in the shop window is the best worth buying. (*Reviewing*, p. 118)

Quella della scrittrice londinese costituisce una disamina a vasto raggio di natura [meta]critico-letteraria, culturale, sociologica ed economica, attenta a tutti gli attori del complesso sistema che ruota intorno alla recensione: *reviewer, writer, reader, publisher*, e a tutti i fattori determinanti: finalità, necessità, aspettative, bisogni reali (reputazione, tempistica, guadagno, vendite, valori reali o fittizi, ecc.):

The purpose of this paper is to rouse discussion as to the value of the reviewer's office – to the writer, to the public, to the reviewer, and to literature [...] by "the reviewer" is meant the reviewer of imaginative literature – poetry, drama, fiction [...] Has the reviewer, then, of imaginative literature any value at the present time to the writer, to the public, to the reviewer, and to literature? And if so, what? (*Ibidem*)

Dopo una succinta storia del genere recensione, Virginia Woolf precisa il momento (fine del XVII sec.) in cui le figure del critico letterario e del recensore si distaccano e si differenziano:

The critic and the reviewer divided the country between them. The critic... dealt with the past and with principles; the reviewer took a measure of new books as they fell from the press [...] these functions became more and more distinct. There were the

⁴⁸ V. Woolf, *Reviewing*, cit., p. 118.

critics... who took their time and their space; and there were the “irresponsible” and mostly anonymous reviewers who had less time and less space, and whose complex task it was partly to inform the public, partly to criticize the book, and partly to advertise its existence. (ivi, p. 119)

La recensione influisce su “the author’s sales and... the author’s sensibility” (*ibidem*) come testimoniano i casi drammatici di Keats e Tennyson e, in parte, di Dickens, e le loro diverse reazioni: disperazione, sconforto, rabbia (ivi, p. 120).

Oggi gli attori sono rimasti immutati – “critic; reviewer; author; public” – non così i ruoli:

the function of the reviewer is partly to sort current literature; partly to advertise the author; partly to inform the public [...] “the tendency was for the review to grow shorter and to be less long delayed” [...] not only did the reviews become shorter and quicker, but they increased immeasurably in number. The result...was... the decline and fall of reviewing. Because they were quicker, shorter, and more numerous the value of reviews for all parties concerned has dwindled...until it has disappeared. (ivi, p. 121)

Come già sottolineato anche da Pound, la fretta costituisce un aspetto deleterio per la recensione, e la brevità, in questo caso, non è affatto un pregio perché va a scapito dell’approfondimento:

...the most important value of a review to the author was its effect upon him as a writer—that it gave him an expert opinion of his work and allowed him to judge roughly how far as an artist he had failed or succeeded. That has been destroyed almost entirely by the multiplicity of reviews. Now that he has sixty reviews where in the nineteenth century he had perhaps six, he finds that there is no such thing as “an opinion” of his work. Praise cancels blame; and blame praise. There are as many different opinions of his work as there are different reviewers [...] both praise and blame...are equally worthless. He values the review only for its effect upon his reputation and for its effect upon his sales. (ivi, pp. 121-122)

Ed anche questa considerazione sulla proliferazione eccessiva di recensioni e di valutazioni diverse e spesso discordanti collima col giudizio di Pound in *Reviews*.

The same cause has also lessened the value of the review to the reader. The reader also asks the reviewer to tell him whether the poem or novel is good or bad in order that he may decide whether to buy it or not. Sixty reviewers at once assure him that it is a masterpiece – and worthless. The clash of completely contradictory opinions cancel each other out. The reader suspends judgement; waits for an opportunity of seeing the book himself; very probably forgets all about it, and keeps his seven and sixpence in his pocket. (*Ibidem*)

Ne risultano disorientamento e disamoramento, seppur per ragioni e con effetti diversi, da parte da un lato dei lettori, dall'altro degli editori:

The variety and diversity of opinion affect the publisher in the same way. Aware that the public no longer trusts either praise or blame, the publisher is reduced to printing both side by side [...] That question is enough by itself to show that reviewing as practised at present has failed in all its objects. Why bother to write reviews or to read them or to quote them if in the end the reader must decide the question for himself? (ivi, p. 122)

Sicché la Woolf fa appello a un grande intellettuale, scrittore anch'egli, Sir Harold Nicolson (tra l'altro marito di Vita Sackville-West), il quale, altrettanto consapevole delle crescenti e nuove difficoltà del ruolo del recensore (tempi e scadenze strettissimi nella periodicità delle recensioni, mancanza di criteri di valutazione stabili e condivisi, livelli non eccelsi di gusto del pubblico dei lettori), sembra proporre una soluzione che la Woolf condivide: mantenere una certa evasività, "destreggiarsi"⁴⁹, pur esprimendo comunque da un lato la propria opinione su opere ed autori, dall'altro mettendo il lettore nella condizione di poter avere utili informazioni (ivi, p. 123). Sia la Woolf sia Nicholson sono ben consci delle trasformazioni avvenute nel corso degli ultimi due secoli e delle nuove difficoltà che il recensore si trova a dover affrontare e superare cosicché la scrittrice prefigura quale/come è destinato a divenire il ruolo del recensore, che verrà sostituito da una specie di "tecnico":

⁴⁹ Così nella versione italiana, V. Woolf, *Leggere, recensire*, Marcos y Marcos, Milano 1990, trad. di A. Bottini, p. 76.

...a competent official armed with scissors and paste who will be called (it may be) The Gutter. The Gutter will write out a short statement of the book; extract the plot (if it is a novel); choose a few verses (if it is a poem); quote a few anecdotes (if it is a biography). To this what is left of the reviewer – perhaps he will come to be known as The Taster – will fix a stamp – an asterisk to signify approval, a dagger to signify disapproval. This statement – this Gutter and Stamp production – will serve instead of the present discordant and distracted twitter. And there is no reason to think that it will serve two of the parties concerned worse than the present system.” (ivi, p. 124)

In tal modo il pubblico dei lettori delle biblioteche riceverà informazioni che gli permetteranno di fare le proprie scelte, e le case editrici potranno fare il conteggio di “asterisks and daggers” (vide oggi il sistema di “likes” e “dislikes” dei social media) e regolarsi di conseguenza, col risultato di risparmiare entrambi tempo e denaro (*Ibidem*).

Quanto alla figura dell'autore, Virginia Woolf sottolinea come, nel corso degli ultimi due secoli, esso sia divenuto sempre più consapevole della stretta connessione che lo lega a quella del recensore (e qui si rimanda ai versi del *Mauberley* di Pound in apertura di questo scritto). Attraverso emblematici esempi soprattutto dell'epoca vittoriana (rapporto Dickens e Tennyson con recensori ostili o favorevoli) (ivi, p. 125), la Woolf rivela il vero “nervo scoperto” dello scrittore, vale a dire la reputazione e i suoi effetti dal punto di vista economico, definendoli “reputation sensibility” e “purse sensibility”: “the sensitive part is the reputation [...] the opinion that other people had of him [...] the effect... upon his purse” (*Ibidem*). Paradossalmente un altro e ben più importante fattore, la “artist reputation” parrebbe non venire influenzata dal giudizio del recensore. E in ogni caso non è detto che la sostituzione di quest'ultimo col “Gutter and Stamp system” (ivi, p. 126)⁵⁰ non sia la soluzione migliore.

Tuttavia la Woolf evidenzia come ciò che uno scrittore desidererebbe in particolare sarebbe sapere ciò che un lettore onesto ed intelligente pensa del suo lavoro. Rimangono da sviluppare varie considerazioni sul ruolo del recensore e sulle crescenti difficoltà che

⁵⁰ “Sistema Timbro e Spremitura” nella traduzione italiana citata alla nota precedente, p. 78.

egli incontra oggi: necessità di lavorare velocemente, scarso valore di molti dei libri da recensire, mancanza di criteri di giudizio stabili. Rifacendosi ad uno dei maggiori critici vittoriani, Matthew Arnold, la Woolf ricorda come costui affermasse che "it is impossible for the living to judge the works of the living" (*Ibidem*): in altri termini, il tema del giudizio del Tempo. Ma le condizioni non lo permettono, il recensore deve produrre, deve guadagnarsi da vivere, e gli autori viventi, a differenza di quelli del passato, rappresentano complesse entità reali. Esiste una soluzione reciprocamente profittevole sia per l'autore che per il recensore? Virginia Woolf fa ricorso ad una seconda metafora (dopo l'immagine iniziale delle rammendatrici e del pubblico che le osserva): quella del rapporto medico-paziente, dove il primo rappresenta il recensore, il secondo lo scrittore. Lo scrittore-paziente dovrebbe rivolgersi ad un recensore-medico di sua fiducia – qualificato ed autorizzato – e sottoporgli la propria opera come in un consulto medico privato e riservato, rispettando entrambi un ben preciso protocollo che escluda il pubblico e le biblioteche. Il medico-recensore si concentrerebbe esclusivamente sull'opera che il paziente-scrittore gli sottopone, e fornirebbe al suo cliente un giudizio oggettivo e disinteressato. Questo tipo di rapporto si rivelerebbe utile per entrambi, e tutti gli effetti negativi sin qui riscontrati nella realtà della pratica recensoria verrebbero via via corretti e/o eliminati. Rimane un punto da chiarire, quello dell'onorario che il paziente-scrittore deve al medico-recensore per il suo consulto. La Woolf, sempre molto pragmatica in materia di denaro e della sua utilità⁵¹, non ha dubbi sul fatto che qualsiasi scrittore-paziente sarebbe disposto a pagare il medico-recensore in considerazione dei benefici che ne deriverebbero alla sua arte.

L'ultima domanda riguarda "what effect would the abolition of the reviewer have upon literature?" (ivi, p. 129). Ovviamente gli effetti si ripercuoterebbero a catena su tutti gli altri attori del processo: gli scrittori tornerebbero in un certo senso nell'ombra (non più sotto l'occhio curioso di tutti come le rammendatrici dell'immagine iniziale), e questo avrebbe un riscontro positivo sulla qualità delle

⁵¹ Vide le argomentazioni molto concrete che essa porta nella *lecture* del 1928 *A Room of One's Own*, laddove pone la necessità imprescindibile di una rendita di cinquecento sterline l'anno per una donna che intenda/desideri dedicarsi alla professione delle lettere.

loro opere (non più esposte a giudizi affrettati o ostili, comunque distraenti per l'artista). Il recensore avrebbe più tempo e tranquillità per concentrarsi sulle opere da esaminare e non sugli aspetti esteriori della sua pratica. Si guadagnerebbe maggior spazio (anche tipografico; la Woolf lo quantifica in quattro/cinquemila parole, da brava stampatrice qual era alla sua e del marito The Hogarth Press) da dedicare ad ulteriori opere da recensire, allargando il campo anche ad altri generi letterari, quali la saggistica e la critica e relativi autori, che potrebbero venir valorizzati come meritano. Si attiverebbe insomma un "circolo virtuoso" in cui tutti gli attori (recensore, scrittore, pubblico, editore), riassettate e riequilibrare le rispettive funzioni, godrebbero di maggior considerazione e migliorerebbero la qualità del proprio ruolo e compito a beneficio reciproco.

4. Considerazioni finali

In sintesi, crediamo si possa concludere affermando che l'analisi di Virginia Woolf risulta indubbiamente più sistematica e organica nell'affrontare il tema della recensione in tutte le sue complesse articolazioni, relazioni e sfaccettature: tocca tutti i punti, ne evidenzia *pros and cons* e propone una soluzione adatta al contesto attuale, alla cultura e alle mutate condizioni socioculturali del momento storico a lei contemporaneo.

Ezra Pound appare più frammentario, non svolge una disamina completa pur toccando tutte le problematiche inerenti alla recensione, sebbene in testi e momenti diversi e non tutti insieme in un'unica trattazione; anch'egli rileva gli aspetti positivi e quelli negativi e fornisce proposte – sempre abbastanza radicali e senza compromessi come tipico del suo pensiero e della sua prassi.

T.S. Eliot si rivela più mirato e più specifico, applica un "teorema" ben preciso – "comparison and analysis" – valido ed efficace seppur limitato alle modalità di procedere del recensore (critico) e non direttamente agli altri elementi dell'intero quadro, ovvero in particolare il lettore e le istituzioni (case editrici e biblioteche), sebbene sia implicito che la critica alle lacune dei recensori sottende proposte e soluzioni finalizzate a beneficio del lettore e ovviamente degli autori recensiti: entrambe queste

componenti, e qui i tre autori si ritrovano nella medesima idea/concezione ed auspicio, meritano maggior rispetto, maggior attenzione e maggior preparazione da parte dei *reviewers*.

Ringraziamenti/Acknowledgments

Per l'opera di Ezra Pound

Il debito (l'ennesimo, ed inestinguibile...) di gratitudine è nei confronti di Mary de Rachewiltz, per la sua oramai trentennale generosa, instancabile e disinteressata disponibilità ad ogni richiesta di informazioni, testimonianze, chiarimenti, consultazione di volumi raccolti nella sua biblioteca di Schloss Brunnenburg, per la sua costante e pronta ospitalità, per la sua unica, preziosa, ironica e scintillante conversazione. Ed al prof. Siegfried de Rachewiltz ed alla sua famiglia (Frau Brigitte, Michael e Nicholas) sempre accoglienti, cordiali e disponibili.

In occasione del lavoro di ricerca presso la biblioteca di Schloss Brunnenburg per la stesura del presente saggio, si è rivelata preziosa ed insostituibile anche la generosa disponibilità dell'Ente Turismo di Castel Tirolo nella persona delle sue gentili impiegate, col loro pronto e incondizionato aiuto nella fotocopiatura di documenti a stampa provenienti dalla biblioteca stessa.

The -nth and inextinguishable debt of gratitude is to Mary de Rachewiltz, for her thirty years generous, unceasing, and disinterested helpfulness to any request of information, explanation, recollections, and consultation of books in her library at Schloss Brunnenburg; for her prompt and constant hospitality; for her unparalleled, precious, ironic, brilliant conversation. And to professor Siegfried de Rachewiltz, his wife Brigitte and their sons Michael and Nicholas, always hospitable, affable and helpful.

During my research at Schloss Brunnenburg library for the drafting of this essay it was precious and irreplaceable the generous help of the employees of the Tourist Office of Dorf Tirolo, with their prompt and unconditional availability in having several pages of books x-copied in their office.

Per l'opera di T.S. Eliot

Un grazie sentito e personale a vari amici e colleghi della “International T.S. Eliot Society” di St. Louis/Missouri, nonché al Direttore ed ai collaboratori dell’Editorial Staff dell’opera *The Complete Prose of T.S. Eliot* (Johns Hopkins University Press, 2014-2019): i proff. Ronald Schuchard (Emory University Atlanta/GA); Jewel Spears Brooker (Eckerd College, St. Petersburg/FL); Tony Cuda (University of North Carolina at Greensboro); Jayme Stayer SJ e David Chinitz (Loyola University/Chicago) per la pronta e cortese disponibilità ai miei quesiti e le preziose insostituibili indicazioni sull’opera in prosa e le recensioni di T.S. Eliot.

Heartfelt thanks to various colleagues and friends of the “International T.S. Eliot Society” (St. Louis/MO); in particular to the Director and collaborators of the editorial staff of The Complete Prose of T.S. Eliot (Johns Hopkins University Press, 2014-2019) professors Ronald Schuchard (Emory University-Atlanta/GA); Jewel Spears Brooker (Eckerd College, St. Petersburg/FL); Tony Cuda (Univ. of North Carolina at Greensboro); Jayme Stayer SJ and David Chinitz (Loyola University/Chicago) for their prompt and kind availability in replying to my questions, and their precious and most helpful suggestions about T.S. Eliot’s reviews and prose works.

Per l'opera di Virginia Woolf

Al busto di bronzo della grande scrittrice inglese in Tavistock Square Gardens a Londra, che sempre mi salutava, severo ma benevolo, al mio ritorno dalle lunghe giornate di studio alla British Library (a cui ancora devo un mazzo di fiori come promesso...)

To the bronze bust of Virginia Woolf in Tavistock Square Gardens-London, which always greeted me, severe but benevolent, when I came back from my long hours of study at the British Library (I still owe her a bunch of flowers as promised...)

Paolo Giovannetti
“La Chimera”, 1954-1955.
Ovvero: la (benefica?) crisi della recensione¹

1.

Nel suo anno e mezzo di vita – aprile 1954-settembre 1955 – il mensile letterario “La Chimera”², edito a Firenze da Vallecchi, ha prodotto tredici numeri (due dei quali doppi), contenenti un totale di centoquarantasei articoli; ma non sono più di cinque i pezzi ascrivibili al genere della recensione letteraria. Al netto di un caso dubbio³ e di qualche intervento di Alessandro Parronchi su

¹ Il presente saggio è stato realizzato di concerto con il mio allievo Dario Boemia, dottorando all’Università IULM in Visual and Media Studies, che sullo stesso argomento ha presentato una relazione al convegno *Le forme del simbolo* (IULM, 20 novembre 2019), dal titolo *Tra simbolismo e realtà. Il dibattito intorno al neorealismo sulla rivista “La Chimera” (1954-1955)*; gli atti sono in corso di pubblicazione nella collana “Quaderni di Visual and Media Studies” presso Mimesis. Ringrazio il gentilissimo Dario per le chiacchierate “chimeriche” di questi mesi. Ringrazio inoltre Carla Gubert e Claudia Crocco di CIRCE per la preziosa consulenza.

² La tiratura, dichiarata a p. 7 del primo numero, è di 1000 copie. Per la gerenza cfr. la *fig.1*. Le citazioni dalla “Chimera” verranno fatte in forma ridotta con numero del fascicolo, anno e numero di pagina. I tredici fascicoli sono i seguenti: nell’anno I, 1954: n. 1, aprile; n. 2, maggio; n. 3, giugno; n. 4, luglio; n. 5, agosto; n. 6, settembre; n. 7, ottobre; n. 8-9, novembre-dicembre; nell’anno II, 1955: n. 10, gennaio; n. 11-12, febbraio-marzo; n. 13, aprile; n. 14, maggio; n. 15, settembre. Per una prima informazione su questo periodico, oltre al volume a cura di M. C. Petrollo, citato alla nota successiva, cfr. la scheda di M. C. Angelini, nel sito di “CIRCE. Catalogo informatico riviste culturali europee”, all’URL <<https://r.unitn.it/it/lett/circe/la-chimera>> (consultato il 10 febbraio 2020).

³ Mi riferisco all’intervento di C. Bo, *Il “nove” di Landolfi*, 5, 1954, pp. 3-4. Lo scritto, prendendo spunto dalla recente uscita di un’opera di Tommaso Landolfi, *Ombre*, edita da Vallecchi, schizza un ritratto complessivo dell’autore, con particolare riguardo al volume dell’anno precedente, *La bière du pêcheur*.

novità ed eventi nel campo artistico e architettonico⁴, è fin troppo evidente che le pagine critiche di questa rivista si avvicinano all'attualità, anzi la dibattono in modo militante, trascurando però il confronto bibliografico con autori, libri e periodici positivamente nominati. È una constatazione che può lasciare perplessi, ma che – ovviamente – deve essere letta sullo sfondo delle “pratiche periodiche” che caratterizzano sia la diacronia sia la sincronia di ogni rivista italiana militante nei primi sessant'anni del XX secolo (in un arco temporale che va, poniamo, dall'ambito vociano sino ad “Officina”). Semplificando al massimo il discorso, e dando per scontato lo stato della ricerca sulla pubblicistica letteraria italiana novecentesca⁵, credo che l'informazione bibliografica di impianto critico sia stata messa in atto dalle riviste di questo tipo nei seguenti quattro modi:

1. la segnalazione bibliografica in forma di breve scheda, eventualmente inserita entro un discorso ragionato di taglio polemico;
2. la recensione vera e propria, organica a una sezione tipograficamente connotata (nelle riviste anni Cinquanta, prevale l'impaginazione su doppia colonna);
3. la recensione-saggio, argomentativa, che valorizza la specificità del libro a vantaggio di un discorso anche di ampio respiro;

Del resto, a fomentare la fisionomia recensoria dell'articolo, contribuisce la sua natura blandamente aziendale, visto che la vallecchiana “Chimera” in quei mesi pubblicizza *Ombre*. Va inoltre osservato che M. C. Petrollo (a cura di), *La Chimera (1954-1955)*, introduzione di A. Barbuto, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, p. 91 considera “recensione” un articolo di Luigi Santucci su Denis de Rougemont, uscito nel n. 7, 1954, pp. 7-8, con il titolo *Fedeltà e amore*. Si tratta però di una nota di presentazione alla traduzione, realizzata dallo stesso Santucci per l'editore Borla di Torino, di un capitolo dell'*Amour et l'occident*, uscita nel 1954 con lo stesso titolo dell'articolo (il testo coincide quasi totalmente – c'è qualche taglio – con quello che vi si legge alle pp. 5-18).

⁴ Cfr., appunto di A. Parronchi, ad esempio: *Un monumento a Pinocchio*, n. 1, 1954, pp. 7-8; *1954: XXVII Biennale*, n. 4, 1954, pp. 1-2.

⁵ Cfr. almeno, da ultimo: A. Baldini, *Allies and Enemies. Periodicals as Instruments of Conflict in the Florentine Avant-garde (1903-15)*, in “Journal of European Periodical Studies”, vol. 3, n. 1, Summer 2018, pp. 7-28; F. Borlototto et al. (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Pendragon, Bologna 2018; P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2018.

4. la recensione come pretesto critico, in cui l'argomentazione utilizza l'opera presa in esame per un ragionamento che trascende quasi del tutto la specifica occasione.

Naturalmente, tra le fattispecie 2, 3 e 4 i confini sono porosissimi; e non è insolito che nell'impaginazione canonica del tipo 2 si trovi una recensione-saggio, se non addirittura qualcosa che si avvicina al tipo "pretestuoso" 4. Ovviamente, quest'ultimo si confonde spesso con il 3, anche se deve essere da esso logicamente distinto: se non altro perché presenta una parentela stretta con l'elzeviro, e – diciamo – attiene alla sfera "corsiva" dell'editoriale, dell'articolo di fondo.

Se badiamo alle più importanti riviste del periodo considerato, i quattro elementi sono sempre presenti, pur con variazioni notevoli. Dovendo definire uno spettro di possibilità, si va da chi enfatizza la valutazione (come nel caso di *Plausi e botte* nella "Riviera ligure" e di *Incontri e scontri* nella "Ronda"), a chi privilegia la scheda puntuale (come accade nella prima serie della "Voce" oppure – lo vedremo – in "Officina"), a chi invece preferisce l'intervento-saggio (tipicamente, "Solaria"). Certo, è abbastanza chiaro che le riviste sbilanciate verso i modelli 3 e 4 sono quelle a maggior tasso di letterarietà tradizionale; e che quelle orientate verso i tipi 1 e 2 sono connotate da una militanza di impianto praticistico; ma appunto in un comportamento o stile "medio" novecentesco non si assiste a opposizioni troppo nette, anche perché – è inequivocabile – il lettore reale via via interpellato è convinto che una rivista sia tenuta a lavorare in *tutti* e quattro i modi contemporaneamente. Ed è altrettanto evidente che nel momento in cui "La Chimera" si confronta solo marginalmente con la forma della recensione privilegiando com'era prevedibile (lo rileveremo meglio in seguito) il tipo saggistico forse più tradizionale (il 3), prende anche le distanze – e in modo ben significativo – da quella stessa tradizione che esplicitamente vuole difendere.

2.

Il sottotitolo di "La Chimera" è "Mensile di letteratura e d'arte": vale a dire quasi lo stesso ("Quindicinale di azione letteraria

e artistica”) di un’altra rivista vallecchiana certo ben più nota qual era stata “Campo di Marte”, peraltro anch’essa di non lunga durata (agosto 1938 - luglio-agosto 1939; per un totale di 17 numeri). Al di là delle intenzioni effettive di Vallecchi e in particolare di uno dei protagonisti della “Chimera”, Carlo Betocchi, che in questi anni lavora presso l’ufficio stampa dell’editore (e forse da Enrico Vallecchi riceve un sostegno non del tutto entusiastico e incondizionato)⁶, il rilievo conta perché orienta la nostra attenzione verso la *fiorentinità* del periodico, verso la sua appartenenza a una tradizione precisamente connotata.

Soprattutto per Betocchi ciò è motivo di vanto in quanto richiamo a una ben definita identità. Se è vero che il primo numero

⁶ Betocchi verrà licenziato da Vallecchi nel 1956 (cfr. la lettera del 27 giugno 1956 indirizzata da Betocchi a Sereni, in C. Betocchi - V. Sereni, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di B. Bianchi, introduzione di C. Martignoni, Mimesis, Milano-Udine 2018, p. 107), ma alcuni indizi segnalano i non ottimi rapporti fra lui, Parronchi e Luzi da un lato, ed Enrico Vallecchi dall’altro, anche negli anni della “Chimera”: vedi in particolare una lettera di Parronchi a Vasco Pratolini del 6 gennaio 1955 (A. Parronchi, *Lettere a Vasco*, a cura di A. Parronchi, Polistampa, Firenze 1996, p. 256). Sullo sfondo di questa vicenda dai contorni non chiarissimi, si staglia invece nitidamente la difficoltà da parte di Betocchi di realizzare appunto per Vallecchi una collana di raccolte complessive d’autore, a ricapitolazione dell’esperienza ermetica. Delle opere progettate, usciranno soltanto quella consacrata a Caproni (*Il passaggio d’Enea. Prime e nuove poesie raccolte*, Vallecchi, Firenze 1956) e quella dello stesso Betocchi (*Poesie, 1930-1954*, Vallecchi, Firenze 1955). Né Sereni, più volte invitato, né tanto meno Luzi, che avrebbe dovuto essere il protagonista forse più importante dell’operazione, parteciperanno al progetto, che dopo il licenziamento di Betocchi entra definitivamente in crisi. Si veda in particolare quanto è documentato dall’epistolario Sereni-Betocchi: cfr. *Un uomo fratello*, cit. (in particolare, pp. 44, 57-58, 63; siamo tra l’aprile 1952 e la primavera dell’anno successivo). Il canone di nomi comprende, oltre a Betocchi, Caproni, Luzi e Sereni, anche Parronchi e Tobino. Programmaticamente, secondo Betocchi, si sarebbe dovuto dar visibilità a una generazione e a un tipo di esperienza che anche per “timidezza romantica” (p. 58) si era affidata a pubblicazioni ormai introvabili. A onore di Sereni, va detto che nell’estate del 1953 questi non darà seguito a una richiesta di antologizzazione di autori ermetici che Remo Cantoni avrebbe voluto realizzare per “Lo specchio” di Mondadori, secondo principi non diversi da quelli proposti da Betocchi (cfr. ivi, p. 72; lettera di Sereni del 3 agosto). Va infine rilevato che nelle intenzioni di Betocchi doveva prendere avvio anche una collana di pubblicazioni brevi intitolate alla “Chimera”, tuttavia mai realizzata (cfr. ivi, p. 90: lettera di Betocchi datata 19 settembre 1955).

della "Chimera" si segnala per un editoriale non firmato massimamente possibilista ("giornale che comincia fiero dopo tutto di non poggiare su alcuna premessa"; "non c'è una formula e nemmeno c'è una finalità preconcepita di quelle che sostengono gli immobili 'movimenti' letterari postbellici", ecc.; n. 1, pp. 1-2), è ancor più vero che il fulcro qualitativo del programma *reale* risiede nel pezzo di Betocchi, collocato sempre in prima pagina ma di spalla, intitolato *Difficoltà*. Prendendo spunto da un articolo di Montale uscito sul Corriere della sera il 24 gennaio⁷, Betocchi elogia la natura intrinsecamente "non economica" (p. 1) della letteratura fiorentina, la sua indipendenza dalla mercificazione delle lettere. Però la fiorentinità di oggi è "malinconica e viziata" (ivi), priva com'è di quel "babbo forte" (ivi) che invece stava alle spalle di vociani e lacerbiani. Questo ineluttabile crepuscolarismo, nondimeno, è rivendicato quasi con fierezza perché – afferma Betocchi – aiuta a preservare il "canto" (p. 2), la possibilità di agire pubblicamente in nome di superiori valori estetici.

A confermare la diagnosi, interviene subito, all'inizio del numero successivo, l'editoriale (non firmato; ma la mano di Luzi mi sembra evidente). In un discorso il cui obiettivo polemico è, come avverrà per tutta la storia della rivista, il neorealismo e il pensiero marxista, al lettore è chiesto di riflettere su temi fondamentali per "La Chimera" (un "autentico incontro con la realtà" che non sia incontro con un'idea di mondo preconcepita e tecnicistica) con questo ragionamento:

E da questa rivista che, se non è strettamente fiorentina, ha sede non casuale a Firenze, dove la tradizione antica e recente della cultura è stata orientata nel senso opposto a qualsiasi apriorismo teorico e a qualsiasi rassegnazione disciplinare alle formule imperanti (e anche ai potentati che qui non ebbero feudo) vogliamo, modestamente, richiamare l'attenzione di tutti su ciò, chiedere di pensarci (n. 2, p. 1).

Del resto, le ambiguità evidenti di una simile posizione, che mescola tradizionalismo e modernismo, provincialismo

⁷ Si tratta dell'articolo *Piccolo Baedeker 1954 della Firenze che scrive*, che ora si legge in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, pp. 1637-1642.

e senso di superiorità quasi aristocratico, sono raddoppiate dal titolo stesso del periodico: l'etichetta "La Chimera" non può non evocare il massimo distacco possibile dalla realtà convenzionalmente intesa ed essere sentito come una specie di provocazione (al punto da suscitare la reazione sdegnata di un sodale come Vasco Pratolini⁸). Eppure, nelle intenzioni del gruppo redazionale il significato autentico del paratesto è sensibilmente diverso. Il tamburino (cfr. la fig. 1) della "Chimera" in alcuni numeri è accompagnato da un'incisione tratta da un'opera di Andrea Lippi, cioè il gesso *La Chimera che opprime l'uomo*, che era stato esposto alla X Biennale di Venezia nel 1912. A questo toscanicissimo (pistoiese) artista-scrittore, morto ventottenne nel 1916, Parronchi dedica note critiche nel n. 8-9, 1954, in un intervento dal titolo *Su alcune vecchie pagine manoscritte*. E in effetti la Chimera di cui qui si tratta non è tanto quella del simbolismo italiano (fra D'Annunzio e Campana), ma è il mostro allegorico raccontato dal Baudelaire di *Spleen de Paris*, in *Chacun sa Chimère*: dove un corteo di genti oppresse dal peso dell'animale mitologico avanza affaticato ma sereno "sous la coupole spleenétique du ciel, les pieds plongés dans la poussière d'un sol aussi désolé que ce ciel [...] avec la physionomie résignée de ceux qui sont condamnés à espérer toujours". Insomma, è fin troppo chiaro che per i fiorentini del 1954 la poesia non costituisce un ideale visionario o platonizzante ma un pesante fardello di cui – per così dire – dare testimonianza⁹.

⁸ In una lettera a Parronchi del 4 marzo 1954, appunto Pratolini risponde infastidito all'invito a collaborare al nascente periodico: "No [...] per la 'Chimera', e non a te, è ovvio, ma proprio a un giornale che si chiama 'Chimera' [...]. Un giornale che nasce sotto cotesta insegna, nasce praticamente per negare ogni e qualsiasi validità al lavoro e all'opera di scrittori come me" (V. Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di A. Parronchi, Polistampa, Firenze 1992, p. 326).

⁹ Dialettica, questa, che viene del tutto cancellata da Carlo Bo nella sua presentazione, *La Chimera eterna*, al volume curato da M. C. Petrollo, *La Chimera (1954-1955)*, cit., pp. 9-11: "basta il titolo del foglio per capire quale fosse l'ambizione [...] con 'chimera' si voleva rivendicare l'assoluta libertà e l'indipendenza della letteratura" (p. 9).

3.

Questa duplicità contraddittoria è rilevabile anche su un altro piano. "La Chimera", rivista restia a pubblicare poesie¹⁰, fa del dibattito sulla poesia contemporanea il suo argomento forte; soprattutto i primi sette numeri documentano bene un confronto critico volutamente aperto a voci dissonanti. Già nel primo fascicolo è ospitata un'opinione fuori squadra: mi riferisco al primo degli interventi di quel cattolico gramsciano quale fu il serissimo e preparatissimo Angelo Romanò. Il futuro redattore di "Officina" comincia una schermaglia dialettica con le tesi della rivista, inserendosi, con il suo *Il traguardo dei giovani*, fra l'editoriale anonimo e l'intervento di Betocchi.

La sua posizione è agli antipodi di quella sostenuta da Luzi e, per lo meno indirettamente, da Betocchi¹¹. Romanò coglie nell'eredità dell'ermetismo un valore sì, ma legato alla storia dei singoli autori e quindi non in grado di rappresentare una tradizione utile per il presente e per i giovani¹²; Luzi gli contrappone il bisogno di una posizione salda al centro della realtà-verità¹³, cioè dei grandi valori di cui la poesia – comunque – è manifestazione (e va da sé che la produzione ermetica costituisce in questo senso il riferimento principale). Ma le conseguenze di tali atteggiamenti sono per lo meno curiose. Infatti Romanò è convinto che la scrittura lirica dei "giovani" – quella che di lì a poco si compendierà nell'anceschiana silloge *Quarta generazione* – abbia offerto troppo poco in termini di qualità¹⁴; e insieme

¹⁰ Cfr. la lettera di Betocchi a Sereni del 3 marzo 1954, in *Un uomo fratello*, cit., p. 79.

¹¹ Cfr., tuttavia, di C. Betocchi, *Italia di speranze*, nel n. 8-9 del 1954, pp. 3-4, dove è sottolineata con una certa enfasi la saldatura fra le speranze del 1945 e la tradizione lacerbiana: un'opzione forse non troppo lontana da quella di Romanò-Pasolini.

¹² Cfr. il secondo intervento di Romanò, *La poesia e la prosa*, nel n. 2 del 1954, p. 1, dove è difesa la necessità di un lavoro culturale e "prosastico" che possa fare provvisoriamente a meno della poesia: "Come dire: si lavora per la poesia nuova rinunciando a scrivere poesie".

¹³ L'opposizione *realismo* come unità / *neorealismo* come disgregazione è un leitmotiv di Luzi; cfr. ad esempio *Dubbi sul realismo poetico*, n. 4, 1954, p. 1 (poi in Id., *Tutto in questione*, Vallecchi, Firenze 1965, pp. 25-27).

¹⁴ Nel suo ultimo intervento, A. Romanò (*Precisazione*, p. 4 del n. 4,

crede che il vero lavoro da fare sia – gramscianamente – quello *culturale*, in senso lato prosastico e critico. All’opposto, molto abilmente, Luzi controbatte che i giovani stanno definendo un nuovo e interessante sistema di valori *collettivo*, e che l’assenza di un poeta di spicco non è un ostacolo alla definizione di una novità “assoluta” – sciolta cioè da un eccesso di preoccupazioni realistiche e di compromissioni culturali¹⁵. I limiti generazionali (vale a dire la mancanza del caposcuola) vengono cioè ribaltati in una sorta di pregio, di specifico segno dei tempi.

Si tratta, appunto, di un dibattito interessantissimo, anche per la bravura di Luzi, che riesce a sorpassare a sinistra Romanò – forse ancora troppo crociano davanti alle novità poetiche del dopoguerra. E così quando nel n. 7 del 1954 Pasolini si inserisce nel discorso con *Forse ad un tramonto* (pp. 1-2)¹⁶, il suo ragionamento non aggiunge moltissimo alla contesa: è sì proposta la centralità del pensiero marxista (a supportare il “culturalismo” di Romanò), ma è insieme argomentata la necessità di una poesia che sui valori morali, anzi proprio sul moralismo, fondi la propria attualità. Come dimenticare che dalla “Chimera” sono recuperati due *moralisti* vociani come Rebora e Jahier¹⁷, il pri-

1954) sviluppa questi temi con maggior chiarezza.

¹⁵ Decisivo è il pezzo luziano, *Uno sguardo al presente della poesia*, nel n. 3 del 1954, p. 1 (poi in Id., *Tutto in questione*, cit., pp. 19-22). Funnambolicamente e con accenti anche polemici (in particolare contro la rivista “L’esperienza poetica”), Luzi argomenta la dipendenza della migliore poesia giovane dalla tradizione dell’ermetismo, e insieme l’esistenza di una sorta di identità collettiva, appunto in assenza di figure di spicco. E dunque i nuovi poeti “si sono posti fuori di ogni possibilità di appropriarsi creativamente e criticamente delle recenti esperienze poetiche ed espressive di cui pure sono costretti a profittare avendo d’altronde la necessità di respingerle, per così dire, ideologicamente se non altro perché fondate su elementi di valore individuale”.

¹⁶ Il saggio è poi stato ristampato in M. Luzi, *Tutto in questione*, cit., pp. 41-47.

¹⁷ Ai due vociani la rivista dedica le proprie attenzioni alle pp. 2-3 del n. 3 del 1954: P. Jahier, *Mi hanno prestato una villa*, p. 2; A. Parronchi, *Le “Poesie varie” di Rebora*, pp. 2-3, a commento anche di una poesia in versi reboriana ritrovata, *Camminamenti*, ivi riprodotta. Va poi registrata la simpatia, sempre di Parronchi, per un vociano-lacerbiano come Giovanni Bellini, morto in guerra nel 1915 a soli venticinque anni e autore di un – in effetti interessante – *Arciviaggio* (Vallecchi, Firenze 1921): cfr. A. Parronchi, *Giovanni*

mo dei quali andrà incontro al destino di essere pubblicato (i *Canti dell'infermità*), non molto tempo dopo, sulla pasoliniana "Officina"?

Non fosse che per questo dibattito, "La Chimera" si colloca fra le testimonianze più preziose – e quasi esemplari – di una situazione di trapasso in cui gli esponenti del vecchio campo letterario, premuti dai nuovi entranti, definiscono prospettive di apertura e ristrutturazione del sistema; mentre esponenti delle ultime generazioni mirano a modificare le regole del gioco, collocandosi però in una posizione equilibristica di non facile adempimento (il moralismo di Romanò e Pasolini oscilla tra l'utopismo dei tempi lunghi, caratteristico del primo¹⁸, e l'azione immediata del secondo).

E tuttavia non è chi non veda come il prudente rilancio di Luzi e forse anche di Betocchi, il bisogno di rilettura del vocianesimo caratteristico di Parronchi, non siano sufficienti a caratterizzare "La Chimera" come un periodico davvero nodale nello scenario coevo. Una volta conquistata una posizione come quella di Luzi, la seconda fase della vita della rivista, dal n. 8-9 alla fine, non solo non offre altri spunti di rilievo sul piano della disputa militante, ma vede in particolare Luzi irrigidirsi su opzioni di filosofia della storia (letteraria) che giovano poco al dialogo e al dibattito. Senza scendere nei particolari¹⁹, sarà sufficiente additare l'omologia che Luzi definisce tra il romanticismo italiano, esemplificato in particolare dalla *Lettera semiseria di Grisostomo* di Berchet, e l'odierna poesia neorealista; omologia che va letta in perfetta antitesi all'altra omologia tra il romanticismo europeo (tedesco e inglese) e la poesia ermetica. Disvalore *versus* valore: secondo un'equazione che colpisce per la sua davvero eccessiva

Bellini (1890-1915), nel n. 1, 1954, p. 2.

¹⁸ Ne è testimonianza un pezzo officinesco risalente al 1958, *Prefazione 1958*, premesso da A. Romanò al suo *Discorso degli anni Cinquanta*, Mondadori, Milano 1965, pp. 9-56, in particolare 34.

¹⁹ Si tratterebbe, da una parte, di seguire le analisi di figure e temi di letteratura francese che poi culmineranno nel volume luziano *Aspetti della generazione napoleonica e altri saggi di letteratura francese* (Guanda, Parma 1956), e, dall'altra, di rileggere l'impianto dell'antologia *L'idea simbolista* (Garzanti, Milano 1959), dove comunque è perentoriamente affermato (p. 22) che "implicazioni simboliste sono al fondo di tutta la poesia moderna".

schematicità e per la sua pretesa a elevarsi a filosofia della storia. E non mi sembra un caso che il Luzi militante esca di scena, nel n. 14 del 1955, a p. 1, con il pezzo *Chiarimento o risposta*²⁰, che argomenta questa serie di osservazioni; e che Betocchi congedandosi dal lettore nel fascicolo successivo, n. 15, p. 1, dichiarare che il vero articolo di commiato era stato quello di Luzi del numero precedente.

4.

“La Chimera” saluta dunque il suo lettore con un saggio dal tono fortemente speculativo, anche se di una speculazione storico-letteraria. Del resto, l'ex collaboratore Romanò ormai si distingue su “Officina” per le sue *Analisi critico-bibliografiche*, su cui Luzi ha invece modo di ironizzare, quando – rispondendo a una scheda di Gianni Scalia, uscita nel n. 2 della rivista bolognese – parla di “intrepido filologismo”²¹ come di un tratto distintivo dei suoi competitori. Non c'è alcuna rassegna bibliografica nella “Chimera”, dove dilaga la fobia per i dati positivi, i nomi e i titoli. Le polemiche sono sempre oblique: si parla di poeti giovani senza mai citare *Quarta generazione*; si interviene sulla poesia dialettale dialogando con “Galleria” e, ovviamente, Pasolini, evitando tuttavia di nominarli²²; e la replica vibrata a un *Discorso sulla poesia* di Quasimodo è realizzata da Luzi nell'empireo delle pure astrazioni storiografiche²³. Il tentativo di costruire una

²⁰ Poi ristampato in M. Luzi, *Tutto in questione*, cit., pp. 63-66. Per la precisione, l'ultimo intervento luziano è la traduzione di tre sonetti di Louise Labé, accompagnata da una noticina critica, peraltro nello stesso numero (appunto il 14), alla p. 6.

²¹ Su tutto ciò, rinvio a G. C. Ferretti, “Officina”. *Cultura, letteratura e politica negli anni cinquanta. Saggio introduttivo, antologia della rivista, testi inediti e apparati*, Einaudi, Torino 1975, pp. 92 e 188-189 (la polemica si svolge nei nn. 2 e 3 di “Officina”, luglio e settembre 1955).

²² Cfr. M. Luzi, *Il dialetto?*, nel n. 7 del 1954, a p. 1 (poi in Id., *Tutto in questione*, cit., pp. 37-38). Il n. 2-3 di “Galleria”, maggio 1954, era stato dedicato interamente alla poesia dialettale, con interventi critici e ampia antologizzazione di testi.

²³ Cfr. M. Luzi, *Il 1945*, n. 10, 1955, p. 1 (poi in Id., *Tutto in questione*, cit., pp. 51-53); il saggio si riferisce tacitamente al *Discorso sulla poesia* di S.

critica impregiudicata e aperta produce, paradossalmente, una sensazione di claustrofobia: di chiusura entro un giro di ragionamenti che da un certo momento in poi discorrono, a ben vedere, soprattutto con se stessi e con i propri presupposti. Ne è una manifestazione lampante la serie di interventi firmati da Carlo Bo, in particolare un pezzo presente già nel secondo numero, 1954, p. 2, *Quando diciamo: "senza speranza"*, che, attraverso allusioni ad avvenimenti del decennio precedente, argomenta il proprio pessimismo, finendo di fatto col suggerire la nostalgia per la vita letteraria degli anni Trenta, quando i valori dello "spirito" potevano essere difesi meglio di quanto non sia possibile fare oggi.

Le pochissime recensioni necessariamente risentono di tutto ciò. Intanto, perché capita che il testo valutato o comunque riassunto possa essere addotto a mero pretesto per un discorso più generale. Tipicamente questo è il caso di un intervento sempre di Bo, presente nell'ultimo numero (15) del 1955, *Dove va la gioventù francese?*, pp. 1-2, in cui è commentato un recente fascicolo (8, 1954) della rivista cattolica francese "Recherches et débats" dedicato al tema *La France va-t-elle perdre sa jeunesse?* Il nucleo concettuale risiede nell'osservazione secondo la quale il "disorientamento" dell'attuale società francese (ed evidentemente anche di quella italiana) "si spiega [...] con la mancanza di un verbo, di un maestro" (p. 1). E infatti il modello di giovane intellettuale che viene proposto da Bo è quello di un Pierre de Boisdeffre (destinato a divenire una figura istituzionale autorevole: storico della letteratura, cattolico gollista con simpatie lefebvrine, ambasciatore), il quale difende il bisogno di superare l'autonomia dell'estetico e di reintrodurre negli studi letterari la problematica etica, a partire dall'esempio di Maurice Barrès. Il testo recensito, nel saggio di Bo, diviene insomma pretesto per l'analisi corruciata di una società alla deriva: e le soluzioni sono tanto generiche quanto sbilanciate verso un moralismo di grana non particolarmente fine²⁴, che oltre tutto confligge con molti aspetti della "disponibilità" di Luzi.

Quasimodo, apparso nella "Fiera letteraria", 51, 19 dicembre 1954, che ora si legge alle pp. 283-293 di *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura e con introduzione di G. Finzi, prefazione di C. Bo, Mondadori, Milano 1996.

²⁴ Non dimentichiamo che siamo negli anni del caso Montesi, e il mo-

Da questo punto di vista, dal punto di vista cioè di una contraddizione interna a un mondo letterario (quello in senso lato ermetico) schierato sulla difensiva e tentato da valori regressivi, la prima recensione della “Chimera” dice troppo e troppo poco a un tempo. Nel n. 1, 1954, p. 4, Giacinto Spagnoletti si misura con i *Racconti romani* di Alberto Moravia, sulla scorta di un titolo fin troppo esplicito: *Moravia e il neo-realismo*. Dopo quello che abbiamo sin qui osservato, non ci stupisce l’obiezione del recensore, vale a dire che il nuovissimo realismo di Moravia radicalizza la prassi neorealista, nel senso che cancella definitivamente la figura dell’autore. L’autore infatti – viene argomentato – “si è fatto abilmente sostituire dall’attento collezionista di casi, dall’illustratore”. Nei “racconti trasandati e grigi” dell’ultimo Moravia si manifesta “una sottile e disarmante antiletterarietà” destinata a propiziare “un tipo unico di scrittore”. Uno Spagnoletti non particolarmente brillante finisce cioè per presentare come sintomo del primitivismo, diciamo, neo-neorealista proprio l’*impersonalità*, che era stata il contenuto programmatico nodale del naturalismo, fra Flaubert, Zola, Maupassant e Verga. Una prospettiva semplificante trasforma un mito del modernismo internazionale *statu nascenti* in un attacco da un lato all’“unicità” dello scrittore (e si pensi a certe affermazioni di Luzi e Bo, già osservate) e dall’altro alla letterarietà.

Dove invece la polemica di Spagnoletti fornisce uno spunto rivelatore prezioso è in una constatazione: ossia che i neorealisti strettamente intesi (quindi, Moravia è escluso) affondano le radici della propria scrittura nella “prosa d’arte e di memoria”. Affermazione che non suscita alcuna perplessità se si pensa a ciò che negli anni ha scritto su questi temi Romano Luperini, e che non è forse il caso di ricordare se non nella forma di un’autorevolissima sintesi²⁵. Ma credo che la confermi più eloquente di questa tesi sia

realismo di Bo non è privo di risonanze in questo senso. Del resto, nel saggio luziano più risentito, il già ricordato *Uno sguardo al presente della poesia* (n. 3, 1954) in modo leggermente vittimistico il “processo” agli ermetici viene paragonato appunto al “processo Montesi”.

²⁵ Cfr. R. Luperini, *Da un’ideologia della letteratura a una letteratura dell’ideologia*, in Id., *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981, II, pp. 406-411 e *passim*.



costituita dalla recensione di Parronchi a *Metello* di Vasco Pratolini, uscita nel n. 13 del 1955, pp. 3 e 8, con il titolo *Osservazioni su Metello*. Certo, ragioni vallecchiane spiegano alcuni aspetti della vicenda (un'anticipazione dell'opera era apparsa nella "Chimera", n. 4, 1954, p. 3, con il titolo *1873*): ed è evidente che l'editore del romanzo preme perché il "proprio" foglio ne parli, e ne parli bene. Nondimeno, anche a badare agli scambi epistolari fra recensito e recensore²⁶, è vero che siamo di fronte a una consonanza d'intenti, all'insegna dei valori dell'arte, dello stile e della letterarietà di tradizione toscano-fiorentina. Il ragionamento di Parronchi è semplicissimo, a ben guardare: *Metello* è un'opera riuscita al di là degli intenti ideologici dello scrittore; la vera letteratura è superiore all'ideologia, anche se non la contraddice, come appunto accade a Pratolini – le cui tesi politiche sono anzi sorrette dalla qualità della sua opera narrativa. Dunque, la critica marxista

dovrebbe avere il coraggio [...] di ammettere [...] che quando uno scrittore risulta ideologicamente utile [...] lo è *sempre suo malgrado*. Infatti quando, come in *Metello*, si dà il caso di un vero scrittore perfettamente convinto delle sue ragioni politiche, sostenute gagliardamente nella sua opera, ecco che quest'ultima, realizzandosi, oltrepassa l'ideologia con la rivelazione di un fermento umano più ricco e variamente interpretabile (p. 3).

Non solo: acutamente, Parronchi denuncia le origini localistiche e un po' provinciali dell'ispirazione pratoliniana, quando parla di un antintellettualismo derivante dal "clima semplicetto, dalla preistoria tutt'altro che aulica del bozzettismo e macchiaiolismo toscano" (p. 3). L'arte di *Metello* viene da lontano, e non può non denunciare origini cristiano-popolari; e perciò costituire il capolavoro di un'intera generazione ("la testimonianza più alta e più felice del messaggio di una generazione": sono le ultime parole, a p. 8). Dunque, volendo sintetizzare, l'arte concilia

²⁶ Cfr. le lettere di Parronchi a Pratolini del 1 e 6 gennaio 1955, in A. Parronchi, *Lettere a Vasco*, cit., pp. 254-256; e la risposta alla prima lettera da parte di Pratolini, in data 8 gennaio 1955, in *Lettere a Sandro*, cit., pp. 334-335.



ermetismo e neorealismo, disvelando al tempo stesso le origini ermetico-fiorentine e “generazionali” di un certo neorealismo.

Anche se su piani non coincidenti (il saggio di Parronchi, in molti punti, è esemplare e lungimirante; quello di Spagnoletti discretamente rozzo), i pezzi appena esaminati sono organici allo stile della “Chimera”, alle sue contraddizioni. Gli altri due che prenderemo in considerazione in parallelo esorbitano invece da questi confini, pur se – di nuovo – in modi differenti. In fondo, pochi problemi crea lo scritto di Oreste Macrì, *Indagini sul sentimento poetico delle nuove generazioni*, n. 1, 1954, p. 6. La sua caratteristica saliente è di *non* attenersi alle procedure dominanti nella “Chimera”. Discutendo certe posizioni caratteristiche di alcune giovani riviste (in particolare la romana “Montaggio”), Macrì fa infatti nomi e cognomi, definisce un canone ben preciso, e su basi “erudite” mette a fuoco una poetica dell’ermetismo dai contorni riconoscibili (nonché compatibile con quella parronchiana, assai meno con quella luziana): parla infatti di un “giusto medio della sua [dell’ermetismo] ricerca familiare e ‘italiana’”. Ma non sono i contenuti bensì la maniera di argomentare a fare specie: l’attacco alle cattive traduzioni dallo spagnolo realizzate in “Montaggio” comporta un confronto anche con i *dati* del testo e delle opere – secondo uno stile, ripeto, poco caratteristico della “Chimera”. È come se il pezzo di Macrì additasse tutto quello che la rivista avrebbe potuto essere, se avesse declinato il proprio culturalismo creaturale (o, nella versione di Betocchi, la propria creaturalità tradotta in cultura) in una chiave meno astratta.

Nondimeno, perfettamente (o quasi) dentro questi limiti, Mario Luzi ha potuto proporre una recensione-saggio (forse recensione-pretesto: tipi 3 o 4) capace di fare uso della letteratura in modo poco intellettualistico-ermetico, e per nulla creaturale. Mi riferisco a *Quesiti sul romanzo*, p. 1 del n. 13, 1955²⁷, che prende in considerazione un libro in effetti importante come *Kritische Essays zur europäischen Literatur* di Ernst Robert Curtius (1950), appena tradotto (1954) in francese con il titolo *Essais sur la littérature européenne*, dal parigino Grasset. L’interesse dell’intervento risiede nella dimensione transmediale che Luzi affronta con un

²⁷ Poi in M. Luzi, *Tutto in questione*, cit., pp. 57-60.

certo coraggio, prendendo di petto il problema della funzione e persino sopravvivenza del romanzo nella contemporaneità, in presenza di quello scomodo vicino che è il cinema. Tra parentesi, va ricordato che "La Chimera" pubblica un paio di pezzi sul cinema, uno di Parronchi, l'altro di un giovanissimo Raboni, che meriterebbero un'analisi specifica (Parronchi offre una lettura acuta, curiosamente storico-sociologica del cinema giapponese; Raboni riflette sul non inevitabile realismo del cinema)²⁸. È vero: Luzi resta fedele a se stesso nel momento in cui respinge la centralità di Balzac nella storia del romanzo moderno; ma il fatto decisivo – dal nostro punto di vista – è che affronta una serie di questioni di attualità, impostando il ragionamento in chiave utilmente controintuitiva. In particolare, è teorizzata una sorta di *dissimilazione* fra letteratura e cinema, per cui il secondo agisce sulla prima, ma *in absentia*, incoraggiando di fatto gli scrittori a lavorare fuori degli ambiti espressivi che il cinema ha occupato.

Il cinema delle origini ebbe un'orgogliosa gelosia dei propri attributi formali e ritmici e la cognizione di essi spinse non pochi artisti e scrittori a demandargli tutto ciò che fosse rappresentazione dinamica e a concentrarsi su ciò che il cinema non avrebbe saputo esprimere, le pure idee, i puri rapporti interiori, i puri spazi, i puri volumi.

Cinema e letteratura, nondimeno, si fanno concorrenza e si intrecciano in modo complesso:

Così oggi, per quanto ci disturbi che il cinema riproduca pedissequamente romanzi o che a sua volta il romanzo si serva di procedimenti cinematografici, si può immaginare una qualunque *fabula* che si possa trattare con mezzi e in modi diversi dall'una e dall'altra arte.

Con linguaggio e concetti inaspettatamente attuali (tra l'altro, *fabula* è impiegata nella stessa accezione che ha nei formalisti russi), Luzi di fatto parla di *transmedia* (o *crossmedia*) *storytelling*, e cioè riconosce la possibilità di inventare storie che si declinino

²⁸ Cfr. rispettivamente A. Parronchi, *Luci di un medioevo perenne*, n. 6, 1954, pp. 5-6; e G. Raboni, *Luoghi comuni sul cinema*, pp. 8-9 del n. 11-12, 1955.

diversamente in differenti media. Ma non solo: il confronto con Curtius e con la sua idea di una necessaria *couche* realistica per lo sviluppo del romanzo induce Luzi a giustificare, per lo meno entro certi limiti, il neorealismo (anche cinematografico) *italiano*. Insomma: una civiltà letteraria che non aveva adeguatamente sviluppato il realismo nel corso del XIX secolo è “condannata” a manifestarne, in ritardo, la forza espressiva. Luzi è solo in parte convinto di questa interpretazione, e tuttavia la espone con evidente apertura. Preso atto che è indispensabile “il richiamo a un compito di documentazione sociale che il romanzo ottocentesco italiano aveva appena incominciato ad assolvere”, afferma:

La giovane letteratura italiana risponde con una formula, il realismo, dalla vitalità perenne, si dice, la quale elimina ogni sospetto e residuo dei vecchi pregiudizi positivi. Per realismo, consapevole o non, la giovane letteratura italiana intende realismo socialista: si tratta d'una posizione piuttosto che di una condizione. Può essere una risposta ai quesiti di Curtius? e può risolvere le antinomie del nostro romanzo? La giovane narrativa italiana può rispondere anche con alcune opere di poesia che dimostrano, se non altro, la virtù di certi straordinari ricuperi e dimostrano insieme quanto sia arbitrario presagire in questo campo e attenersi a criteri troppo rigorosi.

Insomma, la prospettiva non solo italiana mette Luzi nella posizione giusta per riconoscere molte buone ragioni all'avversario neorealista. Il tema è decisivo. E infatti proprio un pensiero sovranazionale è ciò che garantisce la qualità di un'altra recensione: e cioè lo scritto doppio di Sergio Solmi, *Il mito di Rimbaud* e *Nuove ortodossie* (sovrattitolato *Lecture*), comparso alle pp. 1-2 del n. 6, 1954. È affrontato da un lato un libro di René Étiemble, *Le mythe de Rimbaud. Genèse du Mythe* (Paris, Gallimard, 1954) e dall'altra l'opera di Stephen Spender, *The Destructive Element*, uscito nel 1935 in prima edizione ma ristampato nel 1953 (Philadelphia, Saifer). Ed è in effetti curioso il percorso argomentativo. Solmi rimprovera al critico francese una sottovalutazione del valore *simbolista* (decadente e tardo-romantico) dell'opera rimbaldiana; e insieme rivendica l'estraneità italiana a un tipo di figura di intellettuale, secondo Spender molto diffusa nell'Europa d'inizio Novecento: quella dello scrittore capace di farsi uomo pubblico influente (Ye-

ats, Lawrence, Gide, Bernanos – per esempio). In Italia da decenni sarebbe invece valorizzata “una zona di dolente interiorità” (p. 2), ben separata dalle cose pubbliche. Insomma, Solmi usa le opere recensite per schizzare tipologie concettuali grazie alle quali per un verso sono praticate grandi categorie storiche e teoriche con ogni evidenza indispensabili, e per un altro è precisata la specificità – antidannunziana – di un’intera società letteraria, quella italiana del Novecento. Nel giro breve della recensione, sono agitati temi di portata – oggi diremmo – comparatistica.

5.

Il quotidiano fiorentino “Il Nuovo Corriere”, diretto da Romano Bilenchi, nell’estate 1952 realizza un’inchiesta che ha per tema “Le riviste di cultura e il nostro tempo”. Fra le risposte spiccano in particolare quelle di Pier Paolo Pasolini e di Franco Fortini. Se il primo, secondo uno *Zeitgeist* di cui abbiamo già esaminato molte prove, propugna senza mezze parole un ritorno alla “Voce”, al suo modo di “fare” rivista, il secondo si impegna in un discorso molto articolato. Si tratterebbe infatti, secondo Fortini (e in modo quasi sfacciatamente gramsciano), di progettare un giornale “organico” rigorosamente strutturato per argomenti e temi. Ma a noi interessa soprattutto uno dei corollari di questo progetto possibile, e cioè

[l’] abolizione della recensione sostituita con rapide, ragionate e apparentemente modeste informazioni bibliografiche da tutto il mondo affidate a rigorosi specialisti²⁹.

Abolire la recensione: appunto per sostituirla con qualcosa di simile al tipo 1, di cui abbiamo sopra parlato. E l’efficace realizzazione di un simile progetto affianca subito la non fortunata vicenda della “Chimera”: bibliograficamente molto attenta – come

²⁹ L’intervento di Fortini è del 24 giugno 1952, e ora si legge in F. Bagatti, O. Cecchi e G. van Straten (a cura di), *Autobiografia di un giornale. “Il Nuovo Corriere” di Firenze, 1947-1956*, prefazione di R. Bilenchi, Editori riuniti, Roma 1989, pp. 164-166: 165; quello di Pasolini a p. 169 (4 luglio 1952).

si diceva –, ricca di schede e precise segnalazioni sintetiche, la prima serie di “Officina” è di fatto priva di recensioni, più esattamente evita ogni specie di recensione-saggio. Nella seconda serie, quella destinata a durare pochissimo (solo due numeri nel 1959), la recensione classica viene restaurata un paio di volte, e in un caso per intervenire proprio sulla poesia di Luzi³⁰.

Insomma, bisogna chiedersi: quanto “La Chimera” precorre tempi nuovi – contraddicendo anche la tradizione vallecchiana di “Campo di Marte”³¹ – e quanto invece si limita a esaurire una formula editoriale ormai invecchiata, riducendone in modo preoccupante l’efficacia militante? Molti indizi che abbiamo esaminato argomentano questa seconda possibilità. E gli epistolari di Parronchi e Betocchi sono lì a documentare la difficoltà a trovare collaboratori come la causa più importante del faticoso decollo del periodico e della sua fine precoce³². È come se la società letteraria coeva – con le peraltro molto notevoli eccezioni di Romanò e Pasolini – cogliesse della “Chimera” solo i contenuti difensivi, la salvaguardia di un vecchio modo di concepire la letteratura. Tanto più che lo stesso Vallecchi non sostiene con eccessiva convinzione il suo prodotto; e – se avanziamo di qualche anno – lascia che Luzi cambi editore e ad esempio realizzi con Garzanti nel 1960 il volume complessivo delle sue poesie, *Il giusto della vita* (in conformità dunque al progetto cui Betocchi per conto proprio di Vallecchi l’aveva invitato almeno sette anni prima).

Eppure, qualche residuo c’è; una simile interpretazione non deve essere radicalizzata. Ad esempio, in anni molto vicini, 1952-1953, in un ambito avanguardistico peraltro assai marginale come quello del bollettino periodico milanese “Arte concreta”, l’artista e critico Albino Galvano interviene in modo molto acuto

³⁰ Cfr. Ferretti, “Officina”, cit., p. 39, nota 4. La recensione è quella di F. Leonetti, “Dell’immobilità del mutamento” (*Un verso di Luzi*), uscita nel n. 1 del 1959.

³¹ “Campo di Marte” conteneva infatti molte recensioni-saggio, e alle rassegne bibliografiche aveva affidato certe sue rubriche: ad esempio, *Cavalcavia*, sezione polemica (non sempre però “bibliografica”); e *Selva di Francia*, che presentava schede sulla letteratura francese.

³² Cfr. in particolare la lettera di Parronchi a Sereni del 6 gennaio 1955, in V. Sereni - A. Parronchi, *Un tacito mistero. Il carteggio (1941-1982)*, a cura di B. Colli e G. Raboni, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 275-276.



argomentando il *fil rouge* che collega astrattismo e concretismo alla tradizione simbolista, arrivando anche al recupero di D'Annunzio³³. Compie cioè un'operazione perfettamente conforme alle scelte teoriche di Luzi (e magari di Solmi). E poi non va sottovalutato il tentativo – proprio di Betocchi – di valorizzare, con disinvolta attenzione al presente, quanto di attuale l'ermetismo poteva ancora proporre, anche in polemica con le proposte ancestriane di *Quarta generazione*³⁴. Il fatto che, per qualche tempo, un poeta e intellettuale come Sereni, almeno ufficialmente ancestriano, sia stato più dalla parte della "Chimera" che da quella della linea lombarda, vorrà pur dire qualcosa³⁵.

Lo sguardo dall'alto di Luzi dovrebbe essere meglio contestualizzato, io credo, anche in considerazione dei valori che lo difendono da quel provincialismo con cui peraltro, assieme ai suoi sodali, ha il coraggio di misurarsi. Non si tratta di dar ragione alla *poesia* di Luzi e Betocchi (e Sereni, va da sé), e tanto meno a quella pur degnissima di Parronchi; anche se è vero che nel tempo lungo della storia certi valori poetici, e non altri, segneranno in profondità il secondo Novecento. Si tratta solo di invocare un elementare principio dialettico, di cogliere dentro i limiti di un'impresa editoriale non riuscitissima i segnali di altro, di una possibilità che la "Chimera" ha troppo flebilmente sostenuto. La possibilità, dico, di cortocircuitare fino in fondo il localismo ermetico-fiorentino e l'uropeismo, la letteratura nazionale di un paese arretrato e la *Weltliteratur*.

³³ Cfr. ad esempio, nel n. 12 di "Arte concreta" (15 febbraio 1953), l'intervento di Galvano intitolato *Asterischi*, alle pp. [71]-[72].

³⁴ Vittorio Sereni, ad esempio, manifesta scarsa simpatia per i poeti di *Quarta generazione* (in particolare Bodini ed Erba), da lui definiti "quarti generati" in una lettera a Mario Luzi del 16 aprile 1955: cfr. M. Luzi - V. Sereni, *Le pieghe della vita. Carteggio (1940-1982)*, a cura di F. D'Alessandro, Aragno, Torino 2017, p. 4.

³⁵ Bisogna ricordare l'importantissima lettera-saggio inviata da Vittorio Sereni a Luciano Anceschi nell'aprile 1952, che ora si legge in V. Sereni, *Carteggio con Luciano Anceschi, 1935-1982*, a cura di B. Carletti, prefazione di N. Lorenzini, Feltrinelli, Milano 2013, pp. 169-183. Vi cogliamo non solo il rifiuto di *Linea lombarda*, antologia che secondo Sereni lo avrebbe ancorato a una fase ormai superata dalla sua attività poetica, ma soprattutto la forte perplessità verso la poetica dell'oggetto come era stata formulata da Anceschi nell'introduzione al volume.





La Chimera

Mensile di letteratura e d'arte

Direzione e amministrazione:
Viale dei Mille, 90
Telefoni 57141, 57142, 57143, 57144

I manoscritti, i disegni, le fotografie
inviatici non si restituiscono
Tutti i diritti riservati

•
SI PUBBLICA OGNI MESE
•

Un numero lire 50

Abbonam. annuo: Italia, lire 500
Esteri, lire 1000

Versamenti sul c. c. p. 5/2433

VALLECCHI EDITORE
FIRENZE

Direttore responsabile: ENRICO VALLECCHI
Stampato negli Stabilimenti Tipolitografici
Vallecchi - Firenze

Fig. 1. Tamburino di gerenza della "Chimera".

2. La letteratura verso il postmoderno



Dario Boemia

Di cosa parliamo quando parliamo di recensioni
Il caso del giallo nei primi anni Settanta

È facile parlare di uno scrittore inserito in un discorso di cultura i cui termini ci sono noti. Si descrive quello scrittore accostandolo ad altri, per affinità o per contrasto, e gli si assegna la sua parte sullo scacchiere.

Guido Piovene

“La Stampa”, 15 marzo 1972

Ma è proprio certo che valga la pena di entrare nelle Storie della Letteratura? Stare chiusi là dentro, in quelle grandi affollatissime tombe, in quei tetri e superbi cenotafi, ammuccinati tutti insieme come ossa promiscue sotto il pavimento di una vecchia chiesa: ricordati in una riga o con due aggettivi distratti da un professore annoiato; abitare insieme a persone che da vivi, non inviteremmo mai a casa nostra... Molto meglio non entrarci affatto. Molto meglio essere letti, come accadrà a Fruttero e a Lucentini, nelle campagne lombarde e in Sicilia, sulle spiagge e sulle montagne della prossima estate, in treno o a letto, da decine di migliaia di occhi che vorranno disperatamente sapere chi ha ucciso l'architetto Lamberto Garrone con un fallo di pietra.

Pietro Citati

“Il Giorno”, 19 aprile 1972

1. Selezionare, descrivere e valutare

Per *recensione*, in questa sede, si intende quella forma di scrittura apparsa su fogli di varia periodicità a partire dalla seconda metà del Seicento¹ col fine di *selezionare, descrivere e valutare* le opere letterarie. Si tratta di uno di quei discorsi che formano ciò che si potrebbe definire *epitesto allografo pubblico*, vale a dire discorsi non autoriali che circolano insieme all'opera e ne influenzano la ricezione². Come spiega Spinazzola, il compito di recensori e articolisti letterari è quello di "selezionare i prodotti ritenuti degni d'esser sottoposti all'attenzione del pubblico: cioè, per meglio dire, dei loro pubblici"³. Tenendo sullo sfondo le considerazioni di Motta-Roth⁴, tratteremo la recensione come un genere fondato su convenzioni modulanti⁵, e quindi su un modello storico che diviene nel tempo e che ha trovato una prima definizione a partire dal Sei-Settecento.

La recensione letteraria, in quanto reazione giornalistica alla comparsa sul mercato di un prodotto editoriale (nel campo letterario *l'evento* non è la scrittura di un romanzo, di un racconto o di una poesia, ma la loro pubblicazione, con tutto ciò che essa porta con sé in termini paratestuali)⁶, dimostra, fin dalle sue origini, una natura duplice: da una parte, in quanto operazione fina-

¹ Cfr. R.P. McCutcheon, *The Beginning of Book-Reviewing in English Periodicals*, in "Publications of the Modern Language Association of America", 1922, pp. 691-706.

² L. Cardilli, *Literary Criticism as Quadratic Position-Taking in Cultural Production: Symbolic and Pragmatic Implications. The Pirandello-Tilgner Case*, in «Languages Cultures Mediation», vol. 4, n. 2, 2018, pp. 67-102 propone di considerare la critica letteraria *tout court* "epitesto allografo pubblico".

³ V. Spinazzola, *Lavoro letterario e valori critici*, in Id., *L'esperienza della lettura*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, p. 13.

⁴ Cfr. D. Motta-Roth, *Book Reviews and Disciplinary Discourse: Defining a Genre*, Proceedings of the TESOL 29th Annual Convention & Exposition, Long Beach 1995, pp. 385-386.

⁵ Cfr. J.M. Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche editrice, Parma 1992.

⁶ Secondo Lorenzo Cardilli, "Criticism is mainly regarded as a reaction to literary works, located as it is at the very last stage of the literary production chain" (L. Cardilli, *Literary Criticism as Quadratic Position-Taking in Cultural Production*, cit., p. 68).



lizzata all'interpretazione e alla valutazione di un'opera d'arte, si configura come un testo di critica letteraria e quindi si inserisce in una tradizione di scrittura che può esser fatta risalire a Platone e Aristotele⁷; dall'altra, invece, si presenta come un articolo di giornale. È quindi un genere ibrido, il risultato dell'incontro tra due forme di scrittura diverse, ognuna con le rispettive norme e convenzioni, ognuna con i suoi obiettivi e le sue finalità: la valutazione e le analisi tipiche della critica incontrano le dinamiche del mondo dell'informazione.

La recensione, nell'accezione allo stesso tempo *ambigua* e *chiara* in cui è riconosciuta oggi ("il critico letterario è ciò che tutti sanno chi sia", scrive Massimo Onofri⁸), costituisce uno dei generi fondamentali dell'informazione letteraria, quella branca dell'informazione periodica che dà notizia degli eventi letterari e che, così facendo, assolve la fondamentale "funzione di intermediazione tra opere, editoria e pubblico dei lettori"⁹. Ancora, secondo Geno Pampaloni, "nella sua essenza e nella sua sostanza la critica militante è la mediazione tra le sensibilità, la cultura, il gusto presenti nelle opere letterarie e il pubblico dei lettori"¹⁰.

Se l'evento per eccellenza nella Repubblica delle Lettere, lo si è accennato poco sopra, è la stampa (più tardi la pubblicazione) di un'opera, la recensione è una di quelle forme di scrittura che informa i lettori di questo avvenimento. Come correttamente fanno notare Ferretti e Guerriero, l'informazione letteraria, tuttavia, si serve anche di altre e diverse tipologie di articolo, quali la *scheda*, l'*intervento*, il *saggio*, la *rassegna*, l'*intervista*, il *servizio*, il *testo inedito* e il *necrologio*, tutte scritture che vivono gli stessi

⁷ Cfr. A. Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2015, p. 9.

⁸ M. Onofri, *Recensire. Istruzioni per l'uso*, Donzelli, Roma 2008, p. 9.

⁹ G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet. 1925-2009*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 7. P.K. Chong, *Inside the Critics' Circle. Book reviewing in Uncertain Times*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2020, p. 1 definisce le recensioni "market intermediaries", "third parties who mediate between producers (writers and publishers) and audiences (readers), and whose interventions shape how the objects under scrutiny (books) subsequently come to be valued".

¹⁰ A. Debenedetti, *Pampaloni, l'ultimo dei militanti*, in "Corriere della Sera", 3 maggio 1992.



spazi e, attraverso modalità diverse, scopi diversi, forme diverse, trattano gli stessi argomenti. La recensione, tuttavia, “ne è lo strumento maggiore”¹¹. Capire perché per dar notizia di una nuova pubblicazione è stata proposta ai lettori, ad esempio, una scheda, con una breve sinossi e una o due frasi di commento, invece che una recensione, un’intervista o un’anticipazione è determinante nella comprensione della politica culturale di un giornale. Si tratta ogni volta di scelte che forniscono giudizi di valore¹². La specificità dell’attività del recensore è quella di leggere un libro “allo scopo di darne conto a quanti possano esserne interessati”¹³. Nessuna delle altre forme di informazione letteraria svolge questo ruolo.

Il recensore si configura dunque come una guida per il lettore, che sempre più spesso si sente smarrito di fronte alla moltitudine di libri che affollano le librerie. Una considerazione ovvia ma necessaria, date certe ambiguità di fondo: dar conto di un libro non significa rinunciare alla militanza e tralasciare la valutazione; anzi, se il mondo editoriale è “il regno della prassi operativa, [...] obbediente alle sole leggi dell’utilità”¹⁴, la critica letteraria attraverso le sue competenze specialistiche e la sua massima consapevolezza estetica ha il dovere di tutelare i lettori-consumatori, che del resto sono lettori-consumatori dello stesso giornale su cui le recensioni vengono pubblicate.

In quanto articolo di giornale, inoltre, la recensione si rivela un genere di scrittura *a caldo*, una forma di critica letteraria

¹¹ G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria*, cit., p. 8.

¹² Accanto a queste forme, proprie dell’informazione letteraria, vi sono almeno altri due gruppi di forme di scrittura con cui la recensione convive da secoli: da una parte, vi sono le altre forme della critica letteraria, quali il *commento*, il *trattato*, il *saggio*, la *nota*, lo *studio* tecnico e filologico (Cfr. E. Zinato, *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2014 [2010], pp. 11-19); dall’altra, le altre forme di scrittura che trovano spazio nei quotidiani e nelle riviste, quali l’*editoriale*, il *commento*, l’*articolo di cronaca*. Questa ibridazione ha conseguenze importanti nella conformazione, nell’identità e nelle finalità della recensione quotidianista. Basti pensare all’influenza esercitata dal saggio sull’articolo di apertura della terza pagina fino ai primi anni Settanta o all’influenza esercitata dagli articoli di cronaca sulle recensioni di *detective stories*.

¹³ V. Spinazzola, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2001, pp. 29-30.

¹⁴ Id., *Lavoro letterario e valori critici*, cit., p. 14.

che intende agire nell'immediatezza della contemporaneità, non a lungo raggio. Del resto, eccetto le copie raccolte da alcune emeroteche particolarmente attente e quelle conservate nella biblioteca di qualche collezionista, in relazione al suo pubblico di riferimento (cioè quello che intende informarsi intorno al suo presente), la vita media di un quotidiano è di un giorno, quella di un settimanale una settimana, quella di un mensile un mese, e così via. Le copie acquistate, esaurita la loro funzione, vengono buttate. Quelle invendute, invece, sono mandate al macero. Certo, non mancano le eccezioni¹⁵: com'è noto, il riuso in ambito editoriale di testi apparsi in origine su quotidiani e riviste è prassi assai comune, diffusa è l'abitudine (ereditata dall'Ottocento inglese e francese) di raccogliere in volume articoli, racconti, romanzi d'appendice e, più di recente, recensioni.

Le recensioni, inoltre, possono anche entrare a far parte dell'apparato *peritestuale* di un volume. Emblematico, a questo proposito, è l'articolo che Natalia Ginzburg ha dedicato al primo dei due *Sillabari* di Goffredo Parise (Einaudi 1972)¹⁶. La recensione, nella quale la scrittrice rammenta lo stupore provato leggendo le storie alla loro prima apparizione sulla terza pagina del "Corriere della Sera", è stata ripresa, in forma di postfazione, nella seconda edizione del primo *Sillabario*, uscita nella mondadoriana Medusa nel 1982¹⁷. Trasportato in un'altra sede editoriale, il testo giornalistico assurge così a nuova vita. Questa, però, non è la norma. Alla grande maggioranza delle recensioni non

¹⁵ Si noti che in questa sede non si intende considerare l'utilizzo documentario che dei periodici fa il ricercatore, sia esso interessato all'economia o allo sport, alla storia politica o alla storia sociale, alle lettere o al teatro. Soprattutto per lo studioso di drammaturgia e per il critico d'arte, le cronache rappresentano spesso, almeno fino agli anni Settanta, l'unica traccia esistente di una performance artistica o di una mostra.

¹⁶ N. Ginzburg, *Sillabario n. 1*, in "La Stampa", 14 gennaio 1973.

¹⁷ Un altro tra i tantissimi esempi che è possibile chiamare in causa è rappresentato dalla recensione che Pietro Citati dedica alla postuma raccolta di racconti *Prima che tu dica "Pronto"* di Italo Calvino, apparsa per Mondadori nel 1993. La recensione di Citati, pubblicata in origine sul quotidiano "La Repubblica" il 29 settembre 1993 con il titolo *La terra stanca di Calvino*, nelle successive edizioni del volume assume il ruolo di postfazione.

tocca questa fortuna, e il potenziale di questi testi si esaurisce interamente nel ristretto arco di tempo concesso dalla giornata.

Bisogna tuttavia aggiungere che ciò è vero¹⁸ solo se il testo critico apparso su periodico è letto come un testo a sé stante, perfettamente autonomo. Il suo valore cambia notevolmente alla luce del contesto di pubblicazione. Secondo Matthew Philpotts, infatti, ogni testata adempie a quella funzione che Foucault chiama “funzione-autore”: il nome stesso del giornale funziona come costruzione discorsiva, raccogliendo e legittimando i testi di cui si compone¹⁹. Ogni articolo di giornale (recensione compresa) costituirebbe quindi una tappa del discorso del periodico. La recensione e tutti gli altri testi dell’informazione letteraria andrebbero a comporre nel loro insieme il discorso culturale della testata. Se è possibile considerare ogni giornale un’opera che non si dà mai una volta per tutte (come invece capita per la maggior parte dei prodotti editoriali non seriali), ogni recensione (così come ogni fascicolo e ogni articolo) si costituisce quale parte integrante del discorso del periodico (del discorso culturale in particolare).

2. Una questione di conflitti

Come affermano Ferretti e Guerriero, uno studio dell’informazione letteraria “non può non essere, almeno in termini essenziali, anche una storia della politica, della società e della cultura, del giornalismo, dell’editoria libraria e della letteratura stessa”²⁰. Si tratta quindi di studiare nel loro dinamismo storico le reti di relazioni che si instaurano tra campi che non cono-

¹⁸ In questa sede non si prende in considerazione l’altro tipo di prassi giornalistica che allunga la vita della recensione, vale a dire la rassegna stampa, ovvero, per quanto riguarda il mondo editoriale, la consuetudine condivisa da parte degli uffici stampa di raccogliere le recensioni riguardanti i volumi di una certa casa editrice.

¹⁹ Cfr. M. Philpotts, *Defining the Thick Journal: Periodical Codes and Common Habitus*, in “Journal of Victorian Culture Online”, 2013, < https://seeeps.princeton.edu/wp-content/uploads/sites/243/2015/03/mla2013_philpotts.pdf > (consultato il 15 marzo 2020).

²⁰ G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell’informazione letteraria*, cit., p. 7.

scono confini netti e che nelle pagine dei periodici prendono forma. Martin Conboy sostiene inoltre che il giornalismo “can be viewed as an intersection of many conflicting interests, some of which, at some points in history, have clearer priority than others”²¹. Come dimostra l’inchiesta di Ulderico Bernardi, quando la proprietà del “Corriere della Sera” passa al gruppo editoriale Rizzoli nel 1974, tra tutte le recensioni pubblicate, le opere prodotte dalla casa Rizzoli lievitano, passando dall’11-12 al 23,2 per cento²². Insomma, nel giornalismo, e quindi nell’informazione letteraria *tout court*, e quindi nel campo della recensione, i conflitti e gli attriti tra diversi discorsi e sfere di influenza sono numerosi e danno vita a situazioni controverse e spesso molto difficili da chiarire, eppure gravide di significazione. Alcuni di questi conflitti esulano la sfera dei valori letterari: è forse il caso quantomeno di notare che nello stretto spazio di una recensione sono solitamente tre gli editori coinvolti (l’editore del giornale, quello del libro recensito e l’eventuale editore, o gli editori, dei libri del recensore). Altri, invece, per quanto strettamente legati a fattori economici e commerciali, riguardano più propriamente il campo letterario.

Bourdieu sostiene che per definire il campo letterario vanno considerate tutte quelle categorie di agenti e di istituzioni che

partecipano al processo collettivo di produzione del valore o, più precisamente, della “credenza” nel valore dei prodotti culturali. Oltre al ruolo degli scrittori [...] occorre considerare quello svolto da critici, storici, editori, giornalisti, mecenati, lettori, professori, circoli, club, riviste, gruppi, cenacoli, accademie: in breve, tutti gli agenti e le istituzioni che contribuiscono a produrre a riprodurre i principi di classificazione e valutazione dei prodotti culturali.²³

²¹ M. Conboy, *Journalism. A Critical History*, Sage, London-Thousand Oaks-New Delhi 2004, p. 4.

²² Cfr. U. Bernardi, *Recensione e romanzo*, in “Ricerche sulla comunicazione. Quaderni semestrali dell’Istituto A. Gemelli”, a. I, n. 1, 1980, pp. 143-181, p. 172.

²³ A. Boschetti, *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu con un inedito e altri scritti*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 56-57.

Ecco, diverse delle figure appena elencate prendono la parola sui quotidiani per mezzo della recensione, per affermare la propria posizione nel sottocampo della critica quotidianista e partecipare al processo di valorizzazione. Secondo Vittorio Spinazzola, infatti, il vaglio della critica letteraria costituisce uno dei cinque momenti del processo che porta alla valorizzazione di un testo letterario²⁴:

Il primo trova espressione nel giudizio di pubblicabilità, che il testo deve ottenere da quei primissimi e particolarissimi lettori che sono i funzionari o consulenti degli apparati editoriali [...]. Il secondo momento, ancora preliminare, è sintetizzabile nell'impressione di leggibilità letteraria: all'atto del suo apparire, l'oggetto librario viene subito sottoposto a una valutazione sommaria dall'insieme complessivo del pubblico colto; le sue caratteristiche esterne più evidenti bastano per stabilire intuitivamente e concordemente se presenta i requisiti minimali di dignità espressiva necessari per esser ammessi al rango delle opere di letteratura [...]. Terzo stadio, il successo [...]. Punto quarto, la fama: quando è la cerchia dei lettori più addottrinati e autorevoli a concentrar l'attenzione su un libro, il suo successo si trasvaluta automaticamente da mero fatto quantitativo a qualitativo, aureolandosi di prestigio. [...] Ultimo traguardo, la sanzione di classicità consacrata nei programmi scolastici.²⁵

La critica in tutte le sue forme, è chiaro, costituisce un momento determinante del processo di affermazione di un'opera letteraria. Sarà il pubblico dotato di maggior competenza, e perciò dotato dei criteri di gusto più autorizzati e autorevoli, a determinare la fama di un'opera. Il successo delle vendite non può bastare; anzi, i libri che godono del successo commerciale, se non vengono scartati a priori, vengono vagliati con dubbio ed esacerbata severità²⁶. È in sede critica e recensoria che il dibattito si fa più serrato e acceso e gli scontri di posizione si costituiscono a un duplice livello: in primo luogo, nei termini di Bourdieu, tra *consacrati* di diverse fazioni, ovvero coloro che detengono una posizione di legittimità all'interno del campo letterario; in secon-

²⁴ Cfr. V. Spinazzola, *La valorizzazione del testo*, in Id., *L'esperienza della lettura*, Edizioni Unicopli, Milano 2010, pp. 137-170.

²⁵ Ivi, p. 146.

²⁶ Ivi, p. 162.



do luogo, tra consacrati e *pretendenti*, che tendono a emanciparsi dai margini del campo. Per i consacrati, d'altra parte, "le scelte di gusto del pubblico marginale non sono comunque ritenute argomento di riflessione"²⁷. I pretendenti, invece, dall'inizio del Novecento in poi sulle pagine dei quotidiani trovano lo spazio per far sentire la voce degli scrittori di cui scrivono e dei lettori a cui si rivolgono. Uno spazio periferico e ridotto, ma necessario al quotidiano per soddisfare le esigenze di un numero il più possibile ampio di lettori, i quali, acquistando il foglio, permettono alla testata di generare profitto. Questo aspetto è fondamentale: le recensioni apparse sui quotidiani rappresentarono per decenni, e per certi versi rappresentano tutt'oggi, l'unico luogo in cui la critica letteraria (anche grazie all'eterogeneità delle persone che hanno adempiuto questo incarico) abbia approcciato testi non istituzionali, generi non consacrati, senza presunzione, anzi, con partecipazione. Del resto, come scrive Vittorio Spinazzola con l'intento di definire il discrimine tra letteratura e paraletteratura, la differenza "prende corpo concreto solo attraverso l'applicazione di norme di gusto e di valore storicamente, socialmente, culturalmente determinate"²⁸.

3. *Un modello di mondo e la sua interpretazione*

Ma come si concretizzano queste dinamiche da un punto di vista semantico, nella fattualità del discorso recensorio?

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ "Certo, di volta in volta questa normativa presupporrà di assicurare al rango d'un sistema di canoni oggettivamente fondati e universalmente validi. Ma in realtà il loro destino è di variare nel tempo e nello spazio, secondo le varie modifiche che l'idea di paraletteratura, e assieme quella di letteratura, subiscono da una formazione di civiltà all'altra. È persino inutile ripercorrere la casistica delle opere innalzate dagli abissi dell'inestetico alle vette dell'artisticità, o viceversa, in conformità al cambiamento dei codici letterari invalsi. Conseguenza tautologica: paraletteratura è sempre e soltanto ciò che venga considerato tale, di contro a ciò che sia ritenuto pertinente all'istituzione letteraria. Siamo sull'orizzonte di un completo relativismo storicistico" (V. Spinazzola, *Letteratura, paraletteratura, arciletteratura*, in Id. [a cura di], *Pubblico* 1983. *Produzione letteraria e mercato culturale*, Milano Libri Edizioni, Milano 1983, p. 145).



Sulla scorta della teoria letteraria di Franco Brioschi, Lorenzo Cardilli ha mostrato di recente come la critica – dotata di una sua specifica testualità – comporti anch'essa implicazioni simboliche e pragmatiche²⁹. Le condizioni simboliche, sostiene, sono legate alla struttura semiotica del testo e, assumendo che ogni opera letteraria produca un modello di mondo, una recensione mira a descrivere, interpretare e valutare tale modello. Per questa ragione, spiega Cardilli, un testo critico ricorre ad alcuni dispositivi descrittivi ed ermeneutici che, scomponendo e ricomponendo il testo letterario, forniscono al lettore un giudizio estetico basato sull'interpretazione³⁰. Cinque sono le categorie in cui propone di suddividere i dispositivi che contribuiscono a costruire il discorso critico: (1) *selection*, (2) *interpretative description*, (3) *comparison*, (4) *framing* e (5) *explicit valorization*.

Il primo dispositivo, quello della *selection*³¹, si muove su almeno due piani: da una parte, un'opera deve essere scelta tra le tante ed essere ritenuta degna di divenire oggetto di critica; dall'altra, un testo critico fornisce sempre al lettore un'immagine parziale dell'opera. Cardilli, riprendendo *Extratextual Effects on the Evaluation of Narrative Texts* di Dixon, Bortolussi e Sopčák, spiega che la mera presenza o assenza di una recensione può essere inclusa tra le informazioni extratestuali che orientano la valutazione del lettore e che la recensione può condurre l'attenzione del lettore su particolari aspetti del testo, come personaggi o particolari scene³². Strettamente legato al primo è il secondo dispositivo, ovvero *interpretative description*: introducendo il testo, il critico fornisce ai lettori una propria interpretazione del testo e le informazioni che egli, in quanto critico, considera rilevanti per la comprensione/valuta-

²⁹ Cfr. L. Cardilli, *Literary Criticism as Quadratic Position-taking in Cultural Production*, cit.

³⁰ Ivi, p. 69.

³¹ In modo da evitare fraintendimenti, si è deciso di indicare con la denominazione inglese i dispositivi ermeneutici (*selection*, *interpretative description*, *comparison*, *framing*, *explicit valorization*) e con quella italiana le operazioni di cui è incaricata la recensione (*selezione*, *descrizione e valutazione*).

³² Cfr. P. Dixon, M. Bortolussi, P. Sopčák, *Extratextual Effects on the Evaluation of Narrative Texts*, in "Poetics", n. 48, 2015, pp. 42-54.

zione dell'opera letteraria. Facendo ciò, il critico può adottare il terzo dispositivo, quello della comparazione (*comparison*), instaurando gerarchie tra diverse parti del testo analizzato, tra l'opera in esame e le altre opere dell'autore, opere di altri autori oppure correnti letterarie. Fortemente connesso al terzo è il quarto dispositivo, quello del *framing*, che mira a collocare l'opera in un contesto, materiale o ideologico, definendo quindi una cornice attraverso connessioni intertestuali e presentando il testo in relazione a uno specifico ambiente fisico e concettuale. Il quinto dispositivo è relativo alla valorizzazione del testo (*explicit valorizati on statement*), contenuta in gran parte dei testi critici e delle recensioni che mirano ad assegnare un certo valore all'opera letteraria. Cardilli sottolinea il forte legame che intrattiene questo dispositivo con gli altri, quali la *comparison* e il *framing*. Naturalmente, si tratta di dispositivi ermeneutici che tendono a sovrapporsi e nella realtà del testo recensorio danno vita a differenti unità testuali.

4. I movimenti della recensione

I dispositivi ermeneutici forgi ano l'analisi, e quindi la recensione, vale a dire un testo coeso ed esauriente di critica letteraria destinato al pubblico allargato dei quotidiani e delle riviste. Nella proposta di Désirée Motta-Roth (la quale applica alla recensione accademica gli strumenti dell'analisi testuale), questo genere risulta articolato in una successione di *movimenti* ("moves") e di *passi* ("steps"): i primi sono intesi come tratti del discorso (per un'estensione di una o più frasi) che realizzano quella stessa e specifica funzione comunicativa con cui si identificano; i secondi quali più piccole unità funzionali³³. In una recensione, ad esempio, l'introduzione al testo, la sua descrizione, il confronto con materiali extratestuali e la formulazione di un giudizio rappresentano tappe diverse nello sviluppo del discorso critico. I dispositivi ermeneutici sono operazioni trasversali alle unità testuali e danno vita a movimenti e passi diversi. La *comparison*, ad

³³ Cfr. D. Motta-Roth, *Book Reviews and Disciplinary Discourse*, cit.

esempio, può dar luogo a confronti tra diverse parti del testo, a un confronto tra l'opera e i lavori precedenti dello stesso autore, può condurre a un confronto tra l'opera recensita e una tradizione. Anche il dispositivo della selezione è trasversale a tutto il discorso recensorio, dalla scelta di recensire o meno un testo (scelta che chiama in causa anche il dispositivo della *valorization*) alla scelta di quali parti del testo esporre e quali oscurare.

Ne risulta uno schema di movimenti e passi (vedi *tab. 1*) che, secondo Motta-Roth, in riferimento alle recensioni accademiche conserva nel tempo una sua continuità.

Move 1 - Introducing the book	
Step 1	Defining the general topic of the book
Step 2	Informing about potential readership
Step 3	Informing about the author
Step 4	Making topic generalizations
Step 5	Inserting book in the field
Move 2 - Outlining the book	
Step 6	Providing general view of the organization of the book
Step 7	Stating the topic of each chapter
Step 8	Citing extra-text material
Move 3 - Highlighting parts of the book	
Step 9	Providing focused evaluation
Move 4 - Providing closing evaluation of the book	
Step 10 A	Definitely recommending/disqualifying the book
Step 10 B	Recommending the book despite indicated shortcoming

Il modello presentato da Motta-Roth per lo studio delle recensioni accademiche, riproposto in seguito da Jalilifar e Tanavar con alcune integrazioni³⁴, necessita tuttavia di talune modifiche per poter essere applicato alla recensione letteraria (di romanzi in particolare). Innanzitutto, per l'eterogeneità e la varietà dei recensori (critici, scrittori, giornalisti, disegnatori), dei generi di libri trattati (romanzi d'intrattenimento, istituzionali, raccolte di racconti, poesie, saggi, memorie), dei luoghi di pubblicazione (quotidiani, riviste specialistiche, magazine) e quindi dei pubblici di riferimento (lettori con differenti competenze, gusti e interessi), la recensione letteraria presenta una struttura meno stabile della controparte accademica e ha assunto forme e declinazioni che, a parte in rarissimi casi, non è possibile ricondurre al modello ("pattern") proposto da Motta-Roth. Inoltre, la recensione letteraria ha dato forma a entità testuali con funzioni altre rispetto a quelle sopra indicate e quindi non riconducibili ai movimenti previsti. Innanzitutto, se il mestiere del recensore consiste nel selezionare, descrivere e valutare le opere letterarie, è importante notare che la recensione a volte non contiene un giudizio esplicito (ovvero il quarto movimento dello schema proposto da Motta-Roth). Si pensi ad esempio alla recensione *Che cosa leggeva il compagno Marx* di Enzo Golino, comparsa sul "Corriere letterario" del 21 gennaio 1979 e riguardante il saggio di Siegbert Salomon Praver intitolato *La biblioteca di Marx* (pubblicato da Garzanti). Si tratta di una delle tante recensioni puramente descrittive, consistenti nel riassunto dell'opera: in questo caso, non è messa in campo alcuna *explicit evaluation*; tuttavia, tramite la scelta di recensire suddetto titolo (*selection*), la rilevanza implicita dei dati comunicati attraverso il riassunto, nonché per mezzo del ritmo e delle forme della sinossi, il recensore segnala al lettore la sua opinione sul testo in esame. Le ricadute di tale modulazione del discorso recensorio sul piano testuale sono evidenti: recensioni di questo tipo si risolvono interamente nel secondo dei movimenti indicati da Motta-Roth, quello finalizza-

³⁴ A. Jalilifar, L. Tanavar, *In Search of the Generic Identity of the Book Review: A Chronological and Pragmatic Study*, in "Linguistik Online", vol. 72, n. 3, 2015, pp. 56-57.

to alla descrizione del libro, senza alcuna introduzione, analisi o formulazione di giudizio. Ancora, come analizzare, ad esempio, le recensioni a fumetti di Piccardo, nelle quali, nella maggior parte delle occorrenze, manca anche la sinossi e il discorso recensorio si costituisce del racconto dell'esperienza di lettura del critico? E la sopra citata recensione di Natalia Ginzburg del *Silabario n. 1* di Goffredo Parise, in cui diverse frasi vengono spese dalla scrittrice per illustrare l'effetto che la "contagiosa" scrittura parisiense aveva provocato nei suoi confronti? Chi recensisce, in questi casi, pone al centro non il libro, ma gli effetti provocati dall'opera sul lettore. Evidentemente si tratta di un movimento diverso da quelli finora rintracciati, un'unità testuale che in questa sede si propone di definire "reading experience". Si tratta di un modo alternativo al riassunto di descrivere il libro, in cui il fuoco della descrizione non è sul testo ma sull'effetto provocato da quel testo sul lettore-recensore.

Vale la pena chiarire che né i movimenti né i passi, per quanto sia possibile rintracciare alcuni schemi ricorrenti, siano da considerare nel rigoroso ordine in cui sono stati disposti da Motta-Roth. Come argomentano Jalilifar e Tanavar, anche le recensioni accademiche, sebbene per evidenti ragioni presentino una struttura più costante, non prevedono né la presenza di tutti i passi né la disposizione delle unità testuali in un ordine precedentemente stabilito. Detto ciò, è indubbio che, trattandosi di un genere, siano presenti delle costanti. Lo schema che verrà proposto in seguito è quindi da intendersi come presentazione prototipica degli elementi che possono costituire una recensione letteraria, disposti in un ordine che muove dalla presentazione dei tratti generali del libro e arriva alla valutazione, passando per la descrizione e l'analisi dell'opera.

Il primo e il quarto movimento sono senz'altro presenti sia nella recensione accademica che in quella letteraria. Ogni recensore, infatti, ha la necessità di introdurre il libro³⁵: ciò

³⁵ Si tenga conto che non di rado informazioni quali l'autore, il titolo, l'editore, il prezzo e le pagine sono spesso collocate in sede peritextuale (nel titolo, nell'occhiello, nel sommario o altrove). Nelle pagine letterarie dei principali quotidiani italiani degli anni Settanta queste informazioni vengono fraposte, ad esempio, tra il titolo e il testo. Si segnala che in questa sede

può essere fatto indicando l'argomento generale dell'opera (*Defining the general topic of the book*, step 1), figurando i lettori interessati (*Informing about potential readership*, step 2), fornendo alcuni dati relativi all'autore (*Informing about the author*, step 3) e inserendo il libro nel campo (*Inserting book in the field*, step 5). Lo step 4 (*Making topic generalizations*) risulta poco rilevante per la recensione non accademica. Si tratta di informazioni che mirano a fornire l'opera di un contesto materiale e concettuale e quindi riconducibili al quarto dispositivo, quello del *framing*. Il quinto passo, tuttavia, rappresenta un'operazione limite, in bilico tra il *framing* e la *comparison*, giacché l'incarico di indicare l'appartenenza di un'opera a un genere letterario (romanzo familiare, fantascienza, giallo...) determina un iniziale e determinante inserimento del testo nel campo, che non può prescindere da una seppur preliminare comparazione del nuovo prodotto editoriale con quanto il mondo già conosce.

Quello che Motta-Roth indica come quarto movimento, *Providing closing evaluation of the book*, è un altro elemento che senz'altro accomuna la recensione letteraria e quella accademica. Due sono gli step possibili secondo Motta-Roth: da una parte, il recensore può decidere di consigliare o sconsigliare il libro (*Definitely recommending/disqualifying the book*, step 1) o, dall'altra, consigliarlo con riserva, proponendo alcune avvertenze (*Recommending the book despite indicated shortcoming*, step 2). Quest'ultimo, a mo' di esempio, è il caso della recensione di Celestino su "Il Mondo" del romanzo *La donna della domenica* di Fruttero e Lucentini, nella quale sostanzialmente si dà merito agli autori di aver dato vita a un buon prodotto di intrattenimento, ma non a una grande opera letteraria³⁶. Jalilifar e Tanavar propongono un'articolazione più complessa di questo movimento – distinguendo tra *definitely recommending the book* (step 1), *recommending the book despite indicated*

si propone una lieve modifica al nome del primo movimento, in modo da omologarlo ai successivi che hanno forma di sostantivo: invece che con l'espressione *Introducing the book*, si farà riferimento al primo movimento con la forma *Introduction to the book*.

³⁶ Celestino, *Delitto a Torino*, in "Il Mondo", 5 maggio 1972.

shortcoming (step 2), *suggesting for further investigation* (step 3), *providing neutral summary-conclusion of the book* (step 4) e *disqualifying the book* (step 5) – ma la proposta di Motta-Roth risulta adeguata a definire le unità testuali dedicate alla formulazione del giudizio. Detto ciò, al di là del movimento dedicato, il più delle volte l'*explicit valorizaton*, in quanto dispositivo, pervade l'intera recensione.

Per quanto riguarda i movimenti centrali, vale a dire quelli a cui è affidata la funzione di descrivere e interpretare il libro e che occupano quantitativamente la maggior parte della recensione, sono racchiusi da Motta-Roth nel secondo (*Outlining the book*) e nel terzo movimento (*Highlighting parts of the book*). Il primo intende fornire una descrizione dell'organizzazione generale del libro (*Providing general view of the organization of the book*, step 6), enunciare l'argomento di ogni capitolo (*Stating the topic of each chapter*, step 7) e citare eventuali materiali collocati al di fuori del testo principale, quali tabelle, appendici, riferimenti e grafici (*Citing extra-text material*, step 8); il secondo, invece, mira a fornire valutazioni più circostanziate (*Providing focused evaluation*, step 9).

I testi che scaturiscono dalla pratica della critica su quotidiani e riviste, tuttavia, mettono in luce l'inadeguatezza di tale modello per lo studio della recensione letteraria. Due sono i movimenti in cui si intende suddividere in questa sede l'operazione di descrizione e interpretazione dell'opera da parte del recensore: *Description of the book* (Move 2) e *Analysis* (Move 3). Il secondo movimento, che nasce dalla *selection* e dalla *interpretative description*, può contenere due passi: il riassunto (*Summary*, step 1) e il racconto dell'esperienza di lettura (*Report of the reading experience*, step 2). Il riassunto, come afferma Massimo Onofri, costituisca o no il principale punto d'appoggio del recensore per il suo discorso, "vale, prima ancora che come presentazione onesta e scrupolosa dei materiali censiti, quale riappropriazione e riorganizzazione del senso, insomma come ritorno a un qualche ordine secondo la sintassi, diciamo così, democratica della critica"³⁷. In

³⁷ M. Onofri, *Recensire*, cit., pp. 32-33.

tal senso, “il riassunto diventa il primo e fondamentale atto dell’interpretazione critica: dai suoi indugi e dalle sue accelerazioni, dal taglio e dalla collocazione, dipenderà molto della qualità generale della recensione”³⁸. La descrizione dell’esperienza di lettura, invece, mette a fuoco non il libro ma l’effetto provocato dal libro sul lettore. Questo passo di più recente diffusione può non apparire, rimanere circoscritto oppure diventare preponderante (come avviene, ad esempio, nelle recensioni a fumetti di Marcello Piccardo³⁹).

Il terzo e cardinale movimento è quello dell’analisi (*Analysis*, move 3): per mezzo di strumenti vari e modalità d’indagine eterogenee, è possibile dar vita a un’analisi incentrata unicamente su un libro (*Focused analysis*, step 1), un’analisi comparata dell’opera con le altre opere dello stesso autore (*Comparison of the book with other books by other authors*, step 2) oppure con le opere precedentemente apparse e afferenti al campo in cui il libro recensito si inserisce (*Comparison of the book with other books of the field*, step 3). Fondamentale per la definizione del terzo movimento è il dispositivo della *comparison*: il critico può far ricorso a materiali extratestuali per meglio mettere a fuoco le caratteristiche dell’opera in esame, e quindi comparare questa alle altre opere precedentemente licenziate dal medesimo autore o collocarla nel solco di una tradizione.

Il risultato di questa ridefinizione del modello proposto da Motta-Roth è un pattern costituito di quattro movimenti, il primo suddiviso in quattro passi, il terzo in tre e il secondo e il quarto in due (qui riprodotto in *tab. 2*).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Delle recensioni di Marcello Piccardo, così come delle altre serie che formano il primo gruppo storico di recensioni a fumetti tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, mi sono occupato altrove. Cfr. D. Boemia, *La recensione letteraria a fumetti tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta in Italia*, in R. Boccali (a cura di), *Intrecci Mediali. Articolazioni dell’iconico*, Mimesis, Milano 2019, pp. 167-183.

Move 1	Step 1	Defining the general topic of the book
	Step 2	Informing about potential readership
	Step 3	Informing about the author
	Step 4	Insert the book in the field
Move 2	Step 1	Summary
	Step 2	Report of the reading experience
Move 3	Step 1	Focused analysis
	Step 2	Comparison of the book with other books by the same author
	Step 3	Comparison of the book with other books by other authors
Move 4	Step 1	Definitely recommending/disqualifying the book
	Step 2	Recommending the book despite indicated shortcoming

È ora finalmente possibile collegare le finalità della recensione, i dispositivi ermeneutici messi in atto dal critico letterario e i movimenti di cui si compone il testo recensorio. È stato postulato all'inizio, infatti, che la recensione mira a *selezionare, descrivere e valutare* le opere letterarie, sono state illustrate le cinque categorie in cui Cardilli ha raggruppato i dispositivi ermeneutici e descrittivi a disposizione del critico per l'interpretazione dell'opera ed è stato proposto un *idealtipico* modello della recensione letteraria, elaborato a partire da quello di Motta-Roth. La prima e l'ultima operazione di cui è incaricata la recensione, come mostra *tab. 3*, trovano una precisa corrispondenza con i rispettivi dispositivi:

<i>Selezione</i> (prima finalità della recensione)	<i>Selection</i> (primo dispositivo)	/
<i>Valutazione</i> (terza finalità della recensione)	<i>Explicit valorization</i> (quinto dispositivo)	<i>Providing focused evaluation of the book</i> (move 4)

Se alla *Selection*, tuttavia, non corrisponde alcun movimento particolare, trattandosi di un'operazione che sta a monte della descrizione e della valutazione⁴⁰, all'*explicit valorizati* on corrisponde il quarto movimento e i due passi di cui si compone, *Definitely recommending/disqualifying the book* e *Recommending the book despite indicated shortcoming*. L'operazione della descrizione, vale a dire la seconda operazione di cui è incaricata la recensione, è compiuta invece tramite l'utilizzo potenziale di tutti gli altri dispositivi ermeneutici (*interpretative description, comparison* e *framing*), ai quali corrispondono, nella fattualità del discorso recensorio, il primo, il secondo e il terzo movimento, secondo le corrispondenze e le analogie sopra indicate.

Quanto segue tenterà di dimostrare, attraverso lo studio delle recensioni di gialli apparse sui principali quotidiani italiani nei primi anni Settanta, come l'articolazione del discorso recensorio sia intrinsecamente legata alla conformazione del campo letterario, che ne determina la configurazione e la traiettoria. Del resto, come scrive Bourdieu, mai come nella contemporaneità la struttura stessa del campo "è stata così presente in ogni atto di produzione"⁴¹. In particolare, si proporrà un'analisi comparata delle recensioni del romanzo *La donna della domenica* di Carlo Fruttero e Franco Lucentini pubblicate sui due quotidiani più diffusi in quel frangente in Italia, vale a dire il "Corriere della Sera" e "La Stampa"⁴², nelle settimane successive all'apparizione del volume in libreria, avvenuta nel marzo del 1972.

5. *Il giallo nei primi anni Settanta sul "Corriere della Sera" e "La Stampa"*

Giovedì 3 agosto 1972 esce sul "Corriere della Sera" una recensione intitolata *Giallo ma bello*. Giuliano Gramigna, che ne è

⁴⁰ Oppure, al contrario, si potrebbe pensare che l'intero testo recensorio sia il risultato della *selection*.

⁴¹ P. Bourdieu, *Il mercato dei beni simbolici*, in Id., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano 2013 [1992], p. 229.

⁴² Cfr. P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino, Bologna 2006 [1996], p. 243.

l'autore, sembra voler avviare dalla pagina letteraria del più autorevole e diffuso quotidiano italiano un dialogo con un genere che, nonostante possa vantare ormai una storia quasi secolare⁴³, ancora stenta a trovare una collocazione legittima nel sistema letterario:

Ai patiti del poliziesco il nome di Ross Macdonald dice qualche cosa: con questo pseudonimo e con il nome vero di Kenneth Millar sono stati firmati parecchi romanzi gialli, stampati anche da noi e collocati finora nelle debite collane. Il fatto che questa recentissima avventura del poliziotto privato Lew Archer, "L'uomo sotterraneo", sia stata estrapolata da Mondadori dalle vecchie sedi e inserita negli "Scrittori italiani e stranieri", e qui la si proponga addirittura come il libro della settimana, è una semplice bizzarria o significa una promozione? Più giusto dire che è il riconoscimento dell'ovvia realtà che un buon romanzo poliziesco è un buon romanzo e basta; e che non si vede perché, biblicamente, le ipotetiche colpe dei "generi" (letterari) debbano ricadere sui figli.⁴⁴

Il pubblico a cui si rivolge, è chiaro, non è quello dei "patiti del giallo", vale a dire i tanti tantissimi lettori che di quel genere sono estimatori. Piuttosto, in posizione di apertura di pagina, guarda a coloro i cui bisogni estetici non vengono solitamente soddisfatti dalla lettura di romanzi di genere e che considerano il poliziesco un sottoprodotto letterario. L'orizzonte delle attese di Gramigna, benché gran lettore e recensore di gialli e di fantascienza⁴⁵, si allinea in questa sede a quello di un gruppo di lettori

⁴³ Per una storia del giallo si vedano R. Crovi (a cura di), *Buon sangue italiano. Delitti e detectives del thrilling nostrano*, Rusconi, Milano 1977; L. Rambelli, *Storia del giallo italiano*, Garzanti, Milano 1979; G. Petronio, *Il punto su: Il romanzo poliziesco*, Laterza, Roma-Bari 1985; B. Bini, *Il poliziesco*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III, Einaudi, Torino 1989, pp. 999-1026; M. Carloni, *L'Italia in Giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994; L. Crovi, *Delitti di carta nostra. Una storia del giallo italiano*, Edizioni Puntozero, Bologna 2000; L. Crovi, *Tutti i colori del giallo. Il giallo italiano da De Marchi a Scerbanenco a Camilleri*, Marsilio, Venezia 2002; M. Pistelli, *Un secolo in giallo. Storie del poliziesco italiano*, Donzelli, Roma 2006.

⁴⁴ G. Gramigna, *Giallo ma bello*, in "Corriere della Sera", 3 agosto 1972.

⁴⁵ Per un'analisi dell'attività critica di Giuliano Gramigna si rimanda a M. Bersani, *Giuliano Gramigna*, in Id. (a cura di), *La critica letteraria e il Corriere della Sera. 1945-1992*, Fondazione Corriere della Sera, Milano 2013,

con determinate competenze, con una definita esperienza di lettura alle spalle: la posizione nel campo acquisita dal romanzo per mezzo della firma (che è quella di un autore già noto per l'ampia schiera di romanzi polizieschi precedentemente editi), per quanto già rinegoziata a partire dalla collocazione editoriale, costringe il critico a giustificare la scelta dell'oggetto della propria analisi. Suddetta inclinazione apologetica della recensione non dipende tanto dalla posizione nel campo letterario di Giuliano Gramigna – il quale, anzi, avanza l'ipotesi che il poliziesco sia “uno degli ultimi strumenti romanzeschi che consenta ancora la costruzione di un mito insieme disperatamente contemporaneo e antico”⁴⁶ –, piuttosto, da quella della testata e dei suoi lettori di riferimento.

Emblematica, a tal riguardo, è la recensione del romanzo di Peter Handke *Prima del calcio di rigore* (Feltrinelli, 1971) redatta da Claudio Magris. *Calcio di rigore* è il titolo, “Un ‘giallo’ senza mistero” è l'occhiello. La recensione, dall'ascendenza fortemente centrifuga, si apre e si chiude con citazioni extratestuali: da una parte, il discorso prende il via con la presentazione del romanzo precedente di Handke, *L'ambulante*, in cui l'autore “rovesciava [...] la tecnica dell'analisi nell'analisi della tecnica”⁴⁷, dall'altra, invece, l'autore viene presentato come campione della “giovane e grande letteratura sperimentale austriaca”. Il valore letterario del genere viene subito arginato, segnalando già nell'occhiello l'assenza di uno dei suoi tratti distintivi (la suspense, il “sospetto”), inquadrando l'opera a partire dalla precedente del medesimo autore (Move 3, Step 2), in cui, lo si è visto, aveva già preso inizio il lavoro di scomposizione della forma poliziesca, chiudendo l'articolo con un focus sull'autore (Move 1, step 3), in cui viene a mancare qualsiasi riferimento al giallo⁴⁸. Di segno opposto è la

pp. 243-325 e G. Gramigna, *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, a cura di P. Di Stefano, Bruno Mondadori, Milano 2013.

⁴⁶ G. Gramigna, *Giallo ma bello*, cit.

⁴⁷ “In luogo dell'investigatore che analizza e coordina i fenomeni, Handke investigava e metteva allo scoperto le formule narrative ed i clichés usati dagli inventori o produttori di romanzi gialli” (C. Magris, *Calcio di rigore*, in “Corriere della Sera”, 30 aprile 1972).

⁴⁸ La parte centrale della recensione, dedicata al riassunto e alla *focused analysis*, segue in maniera ordinata l'articolazione del secondo movimento

recensione che Giovanni Arpino dedica su “La Stampa” al medesimo romanzo⁴⁹. L’opinione dello scrittore è che il romanzo, che la presentazione editoriale propone di ascrivere al giallo⁵⁰, non esibisce le caratteristiche del genere e che, nel corso della lettura, “l’interesse del lettore si affatichi remando attraverso pagine ferocemente puntate su un tavolino o una sedia o una maniglia”. Da una parte, l’opera viene elogiata per la capacità di rompere le regole del genere (Claudio Magris sul “Corriere”), dall’altra (Arpino sulla “Stampa”), quella medesima caratteristica ne decreta il fallimento⁵¹.

Ben diversa rispetto a quella apparsa sul “Corriere” è anche la rappresentazione che il quotidiano torinese propone del libro di MacDonald, trattato in una recensione doppia insieme al romanzo *Sul luogo del ricatto* dello statunitense Russell H. Greenan⁵². All’apologetica recensione di Gramigna corrisponde una recensione *doppia*, in cui il recensore non si preoccupa di rinegoziare il valore del genere, poiché considerato già degno di legittimità. La recensione doppia – che per sua natura fa spesso uso del dispositivo della *comparison*, proponendo un’analisi comparata di due testi per diverse ragioni affini – si apre con un’ampia, ragionata e argomentata definizione del campo, col fine di far emergere i caratteri originali che accomunano i due gialli e, allo stesso tem-

e del primo passo del terzo.

⁴⁹ G. Arpino, *Un’avanguardia che muore in feluca*, in “La Stampa”, 28 gennaio 1972.

⁵⁰ “Vorrebbe essere un ‘giallo’ e così è presentato, ma non ne riconosciamo i tratti se non nel color zabaglione della copertina: perché la vicenda non ha *suspence* né esito, un assassinio è sbrigato furbescamente nel contesto di una sola riga, ma la caccia al colpevole, i sussulti umani di questo stesso colpevole, non scattano, né si sciolgono secondo lumi romanzeschi o umani” (G. Arpino, *Un’avanguardia che muore in feluca*, cit.).

⁵¹ La posizione da cui i recensori si muovono nel campo letterario è radicalmente diversa: Claudio Magris, classe 1939, che avrebbe esordito come romanziere solo negli anni Ottanta, si era presentato nel campo come studioso di letteratura mitteleuropea e si è dedicato negli anni a un tenace lavoro di valorizzazione dei suoi autori; Giovanni Arpino (1927-1987), che era già allora un romanziere noto al grande pubblico e un appassionato cronista sportivo, dimostra un atteggiamento volutamente distaccato dal mondo culturale (Cfr. G. Piovene, *Randagio è l’eroe*, in “La Stampa”, 15 marzo 1972).

⁵² A. Debenedetti, *Con pistola e cervello*, in “La Stampa”, 11 agosto 1972.



po, li distinguono dalla tradizione (Move 2, Step 3), vale a dire quella capacità di coniugare la violenza della tradizione americana alla sofisticatezza dei gialli inglesi. Non c'è alcuna apologia del genere, anzi, le ambizioni letterarie di questo romanzo, di per sé "notevole", vengono giudicate "superflue", "trascinate come una inutile palla al piede". La recensione, che si sviluppa in seguito con una descrizione del romanzo (composta di: presentazione del protagonista, Lew Archer, e della trama, Move 2, Step 1) e un'analisi (questa volta focalizzata, Move 3, Step 1), non si preoccupa di rinegoziare il valore del genere, permettendo al critico di dedicare più spazio alla descrizione delle opere chiamate in causa, alla loro analisi e all'affascinante panoramica sul genere che apre l'articolo.

L'impressione che il "Corriere della Sera" tenda a marginalizzare il discorso sul giallo, infine, è rafforzata dalla pubblicazione tra il 1969 e il 1972 della rubrica mensile "Vedo giallo, vedo nero", inventata da Giovanni Grazzini⁵³ (allora caporedattore delle pagine culturali⁵⁴), curata da Alfredo Barberis⁵⁵ e dedicata alle *detective stories*, al thriller, alla fantapolitica. Solitamente collocata in taglio medio o basso e per estensione inferiore alla media degli altri articoli della pagina letteraria, ha la forma di un raccogliatore di brevi schede ed è segnalata dal nome della rubrica collocato sopra il titolo dell'articolo e affiancato da una vignetta raffigurante un uomo in piedi, di profilo, con le braccia tese lungo i fianchi e i lunghi capelli spinti indietro dal vento, così come la giacca: pare aver visto qualcosa di spaventoso. La prima scheda è quella che

⁵³ Testimonianza rilasciata da Alfredo Barberis all'autore.

⁵⁴ Giovanni Grazzini era subentrato alla guida delle pagine culturali all'improvvisa morte di Enrico Emanuelli nel 1967.

⁵⁵ Inventore insieme a Marcello Piccardo delle recensioni a fumetti comparse sul "Giorno" tra il 1962 e il 1963, quelle recensioni che mettevano in scena un personaggio che dichiarava in maniera programmatica di non avere pregiudizi, di essere attratto dai classici come dai romantici, dai moderni come dalla letteratura fantascientifica e apocalittica, sarebbe stato, tra le tante cose, direttore di "Millelibri. Il piacere di leggere" (1987-1993), rivista di informazione letteraria che avrebbe guardato con un occhio di riguardo al "lettore da metropolitana" (S.F., *Chiude "Millelibri"*, in "La Repubblica", 10 settembre 1993), un'attitudine che in fondo, superando i decenni e i cambiamenti di testata, attraversa tutta la carriera di giornalista culturale di Barberis.



ispira il titolo dell'articolo e dal punto di vista tipografico è redatta come un articolo tradizionale; le altre, invece, in genere due e redatte in corpo minore, sono anticipate da asterischi o altri segni grafici ad indicare una spartizione netta tra una scheda e l'altra.

Soprattutto nella prima scheda, nonostante l'esiguo spazio a disposizione, il recensore riesce a sviluppare il discorso in maniera puntuale e coerente, introducendo il libro, elaborando una breve sinossi e fornendo al lettore un rapido ma argomentato giudizio (quindi percorrendo con una certa regolarità il primo, il secondo e il quarto movimento). I romanzi vengono elogiati perché svelti, incalzanti, è lodato il testo "che non vuol far perdere tempo al lettore"⁵⁶, quello che "pare già la sceneggiatura di un film di successo"⁵⁷, oppure quello che sembra "la fedele trascrizione delle immagini d'un fotoromanzo"⁵⁸. È chiaro che Barberis intenda avviare un dialogo con chi guarda alla letteratura di genere con fascinazione, chiedendole divertimento, svago, evasione. L'operatore letterario, tirandosi fuori dalle lotte di campo, non tenta alcuna rinegoziazione e si rivolge a un gruppo di lettori che non si pongono problemi di legittimità e supremazia⁵⁹.

6. Le recensioni del romanzo di Carlo Fruttero e Franco Lucentini *La donna della domenica*

Ed è Alfredo Barberis⁶⁰ a recensire, seppur fuor di rubrica, *La donna della domenica* di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, pub-

⁵⁶ A. Barberis, *Il club del vizio*, in "Corriere della Sera", 28 maggio 1972.

⁵⁷ Id., *Eurobrivido*, in "Corriere della Sera", 4 maggio 1972.

⁵⁸ Id., *Il club del vizio*, cit..

⁵⁹ Non è un caso che, in un articolo pubblicato su "Linus" nel maggio 1972, Oreste del Buono affermi che "il giallo all'italiana è [...] nella maggior parte dei casi un giallo che non si riconosce per tale. È difficile che uno scrittore italiano non abbia, nell'avvicinarsi a una storia gialla, un certo sfoggio di condiscendenza quasi oltraggiosa, come a significare una degnazione e al contempo una superiorità a regole, schemi, pastoie e rituali. Un atteggiamento che si traduce spesso e volentieri in un non sussistere, tanto per cominciare, del delitto e dell'inchiesta relativa, in una manifestazione di presunzione" (O. Del Buono, *Gialli all'italiana*, in "Linus", maggio 1972).

⁶⁰ A. Barberis, *Un giallo in coppia*, in "Corriere della Sera", 20 aprile 1972.



blicato da Mondadori nel marzo 1972. Il romanzo viene acquistato decine di migliaia di volte in poche settimane (a giugno l'editore licenzia già la quarta edizione) e, come afferma Giacomo Micheletti, “sembra confutare *d'emblée* ogni necrologio del romanzo, ogni steccato tra letteratura colta e popolare, riaffermando le gioie del grande affresco di costume”⁶¹. Già dall'occhiello – “Scorrevolissimo e ricco di ‘suspence’ il nuovo romanzo poliziesco scritto da Carlo Fruttero e Franco Lucentini” –, la recensione di Barberis presenta il romanzo come un giallo di puro intrattenimento. Laddove, lo si dice nel testo e lo riprende Barberis nell'attacco, “Henry James è uno scrittore da spingere ‘come una bicicletta in salita’”, i due autori torinesi sono “due bici superleggere, con doppio cambio Campagnolo, gomme da corsa, fruscianti sempre in discesa”, insomma, “sanno farsi leggere meglio di certi mattatori del romanzo d'appendice ottocentesco: procedono per rapide sequenze, accumulano indizi su indizi e lasciano il lettore col gusto di sapere cosa accadrà addirittura nella riga successiva”. L'attacco si gioca su questa metafora (tutta volta a fornire al lettore una rappresentazione del romanzo incentrata sulla sua capacità di soddisfare egregiamente tutti i paradigmi del genere, quali la suspence, la disposizione degli indizi...) e su alcune informazioni intorno alla coppia di autori e al loro lavoro con la fantascienza (per altro, un altro genere in cerca di legittimazione)⁶². L'articolo prosegue con una sinossi, incentrata in particolare sui personaggi che popolano il romanzo (Move 2, Step 1), e si chiude con alcune considerazioni sull'ambientazione (una Torino “incisa con amore-odio”), sul rapporto dell'opera col genere, e un giudizio di lettura che riprende e per certi versi sviluppa quello incipitario: il lettore comune, chiude Barberis (che altrove, più tardi, avrebbe definito il romanzo di Fruttero e Lucentini il “più bel giallo dell'anno”⁶³),

⁶¹ G. Micheletti, *Fruttero & Lucentini*, in G. Alfano, F. de Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, Carocci, Roma 2018, pp. 283-297.

⁶² “[...] un binomio noto da anni agli appassionati di fantascienza (e Lucentini anche come raffinato solista nei ‘Gettoni’ vittoriniani...)” (A. Barberis, *Un giallo in coppia*, cit.).

⁶³ A. Barberis, *Protagonista un autobus*, in “Corriere della Sera”, 21 settembre 1972.



troverà in questo libro, “scritto col solo scopo di intrattenere, una trama insinuante e una continua occasione di divertimento” (Move 4, Step 1).

Due giorni dopo, sul “Corriere d’Informazione”, la ben nota edizione pomeridiana del quotidiano di via Solferino, Giuliano Gramigna torna sull’argomento⁶⁴. L’articolo figura come una delle puntate della rubrica mensile “Il segnagiallo”, una serie di articoli interamente dedicata alle *detective stories*, inaugurata nel gennaio 1968 e chiusasi proprio con la recensione del romanzo di Fruttero e Lucentini nel 1972⁶⁵. Nella puntata del novembre 1971, in apertura della recensione dedicata al romanzo *La perla dell’Imperatore* dell’olandese Robert van Gulik⁶⁶, Gramigna spiega chiaramente in base a quali criteri sia solito giudicare i gialli:

Anche se, in linea teorica, il numero delle trovate da mettere alla base di un romanzo poliziesco è tanto vasto da apparire infinito, in pratica le combinazioni funzionali sono contenute entro termini più ragionevoli e dunque soggette a esaurirsi. Le variabili, per le quali ogni buon autore si studia di scovare qualche cosa di inedito, riguardano *la qualità* o meglio lo statuto del colpevole, il *perché* ossia il movente e il *come* ossia la procedura delittuosa: imbroccare la novità su tutti e tre i *tableaux* è una bella prova di virtuosismo. D’altro canto certe vecchie trovate possono tornare all’onore del mondo e apparire fresche quando l’autore riesca a incastrarle così bene nel suo problemino narrativo da renderle insieme sorprendenti e naturali.⁶⁷

Parametri di valutazione, insomma, tutti inerenti alla costruzione romanzesca e alle convenzioni di genere. Nella recensione del romanzo di Fruttero e Lucentini, Gramigna, dopo aver fornito al lettore un profilo dei due autori (Move 1, Step 3), chiarisce che “si tratta di un giallo, sicché parlarne sotto

⁶⁴ G. Gramigna, *Delitto riuscito a due*, in “Corriere d’Informazione”, 22-23 aprile 1972.

⁶⁵ Da notare che la rubrica mensile di Gramigna corre quasi parallela a “Vedo giallo, vedo nero” di Barberis (che sarebbe nata nel 1969).

⁶⁶ G. Gramigna, *Quando il detective si veste da cinese*, in “Corriere d’Informazione”, 20 novembre 1971.

⁶⁷ *Ibidem*.



l'etichetta del *Segnagiallo* è categorialmente pertinente". Una considerazione non del tutto ovvia, se si pensa che Pietro Citati recensendo sul "Giorno" l'opera non fa alcuna allusione al genere⁶⁸. Gramigna intuisce che si tratta di "un poliziesco destinato a contentare un ventaglio più vasto di lettori che non i semplici affezionati del genere, e comunque un libro che sovrasta di un bel po' la produzione media, e anche buona, di questo tipo". Curiosamente, il recensore segnala come nel paratesto editoriale manchi la caratterizzazione di genere (si parla solo di "classico romanzo d'intreccio"), alludendo alla possibilità che la comunicazione abbia evitato l'etichetta per pudicizia, e cogliendo l'occasione per riaffermare la legittimità delle *detective stories*⁶⁹. In seguito, vengono spiegati quelli che, secondo Gramigna, sono i tre principali motivi di merito del romanzo: il primo, il fatto che gli autori abbiano scelto "la via più difficile per scrivere un romanzo poliziesco d'alto livello, quella cioè di non snobbare affatto, in partenza il genere"⁷⁰; il secondo, la virtuosa architettura romanzesca, che dilata e anima le convenzioni del giallo; il terzo è dato "dall'assoluta autenticità dell'atmosfera e dello sfondo". In chiusura, torna sulla questione del genere: "Vorrei credere che Fruttero e Lucentini non si sentano diminuiti dalla collocazione 'per generi' di questo loro libro, in vista del riconoscimento senza ambagi di una riuscita eccellente". C'è da rilevare che il riassunto (Move 2, Step 2), racchiuso nel primo dei tre meriti che Gramigna riconosce alla coppia

⁶⁸ P. Citati, *Un perfetto romanzo a 4 mani*, in "Il Giorno", 19 aprile 1972.

⁶⁹ "Risvolto e pubblicità editoriale parlano di un 'classico romanzo d'intreccio' e paiono pudicamente svincolare davanti alla qualifica di romanzo poliziesco. Non se ne vede la ragione. È appena necessario ribadire che non esistono, come anime reprobe *ab origine*, categorie letterarie condannate, e del resto, per mio conto, è molto più significativo produrre un eccellente romanzo 'giallo', ravvivando i moduli tipici, che aggiungere un mediocre romanzo senza qualifiche alla marea di *oggetti narrativi* che una inesauribile catena di montaggio pseudoculturale mette in circolazione come elettrodomestici" (G. Gramigna, *Delitto riuscito a due*, cit.).

⁷⁰ Per un'analisi del lavoro sui canoni del genere svolto nel romanzo da Fruttero e Lucentini si veda G. Canova, *Il romanzo-supermarket di Fruttero e Lucentini*, in V. Spinazzola (a cura di), *Il successo letterario*, Edizioni Unico- pli, Milano 1985, pp. 293-305.



di autori, perde l'indipendenza che gli riconosce Barberis e si mette a servizio dell'analisi (Move 2, Step 1), volta a dimostrare l'aderenza alle convenzioni di genere dell'intreccio, abilmente decostruito e rimontato secondo le esigenze del recensore. Barberis, che si rivolge agli appassionati del giallo, non ha la necessità né di dimostrare né di legittimare il rispetto da parte dell'opera dei canoni del genere, e quindi mira sostanzialmente a segnalare l'ottima fattura del giallo in esame, delineandone la trama⁷¹ e illustrando la galassia dei personaggi che popolano il romanzo⁷². Gramigna, invece, scompone e riscrive la trama in maniera puntuale, individuando nell'opera "i canoni del romanzo-enigma":

C'è, nel primo capitolo, un assassinio, come di dovere: l'architetto Lamberto Garrone, un professionista piuttosto viscido che ormai vive di espedienti, viene trovato morto con il cranio fracassato da un'arma singolare, un simulacro di pietra, simbolo della fecondità. Poco oltre la metà del libro, in obbedienza alla norma di imprimere un'ulteriore impennata al racconto, un giovanotto di abitudini particolari, legato a uno dei personaggi principali, Lello, è ucciso quasi allo stesso modo, perché era andato troppo vicino alla scoperta del

⁷¹ "Uno squallido architetto Garrone (si pensi subito all'ironia del nome, che è quello dell'eroe 'buono' del *Cuore*) viene scoperto nel suo studio-garçonnière torinese col cranio sfondato da un'arma insolita, un itifallo di pietra. Le indagini, condotte da un commissario siciliano simpaticamente anonimo e privo di folklore, coinvolgono diversi strati sociali e permettono a Fruttero e Lucentini di sciorinare un vistoso campionario di indiziati" (A. Barberis, *Un giallo in coppia*, cit.).

⁷² "C'è l'altoborghese Anna Carla, bella moglie annoiata di Vittorio, industriale ossessionato dagli affari e dalla propria salute, e amica fraterna di Massimo, un omosessuale serio, visto senza drammi o sberleffi, amico di Lello, l'impiegatuccio che sarà l'altra vittima del romanzo; ci sono l'americanista Bonetto, ghiotta caricatura di vacuo intellettuale, che vive certi grotteschi sogni proibiti alla Walter Mitty di Thurbers; le sorelle Tabusso, enigmatica l'una, uragano di chiacchiere la seconda; l'antiquario Vollero, che si vergogna a confessare d'essere un saltuario frequentatore del Balùn, il mercato delle pulci di Torino, teatro del secondo delitto; il corpulento Zavattaro, titolare della ditta che, sottobanco, fabbrica i maliziosi oggetti rituali; il viscido Regis, mistico del voyeurismo; e (siamo nella patria di Bersezio) la galleria dei travet; il geometra Bauchiero, tutto casa e cane; i banali coniugi Botta; la efficientissima Ripamonti, l'incorruttibile Triberti..." (A. Barberis, *Un giallo in coppia*, cit.).

colpevole. Scoperta alla quale giungono finalmente, nelle ultime pagine, due commissari di polizia, del tutto credibili, Santamaria e De Palma, sull'occasione di un indizio verbale, un travisamento linguistico (che è un piccolo gioco d'eleganza). Si dà sorpresa finale, secondo norma, ma non a spese della logica, e il movente, anche se si tratta di ricatto, non è banale.

Se il quotidiano di via Solferino dedica al romanzo di Fruttero e Lucentini un breve articolo di taglio rivolto soltanto agli appassionati e una recensione sul meno autorevole giornale del pomeriggio, "La Stampa", invece, tra fine aprile e inizio maggio informa i suoi lettori attraverso due articoli, entrambi in apertura della terza pagina: il primo è di Luigi Firpo e il secondo di Natalia Ginzburg. La lunga considerazione introduttiva di Firpo sullo stato del romanzo, davanti al quale "si ha l'impressione di starsene al circo ad assistere all'esercizio al trapezio d'un vecchio acrobata"⁷³, serve a elogiare per contrasto la buona qualità della pubblicazione di Fruttero e Lucentini:

Ben venga dunque questo grosso racconto di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La donna della domenica*, scritto a due mani senza un'incrinatura né un percepibile salto di stile, che si degusta pagina per pagina con complicità maliziosa e si vorrebbe poter leggere tutto d'un fiato, tanto si impossessa di noi con i suoi ironici sortilegi.⁷⁴

Sebbene in questo frangente non vengano citati esplicitamente testi o autori, è chiaro che la valutazione dell'opera, posta in apertura dell'articolo, nasca dalla comparazione del testo con la coeva narrativa italiana, velocemente dipinta a tinte fosche. Il rapido accenno alla "reading experience" ("si vorrebbe poter leggere [questo romanzo] tutto d'un fiato", Move 2, Step 2) serve a sostenere questo giudizio. La medesima preoccupazione (già condivisa da Gramigna con i suoi lettori) di veder sottovalutato il romanzo di Fruttero e Lucentini solo perché ascrivibile al genere giallo è manifestata da Luigi Firpo, che

⁷³ L. Firpo, *Giallo a Torino*, in "La Stampa", 25 aprile 1972.

⁷⁴ *Ibidem*.

poco dopo si premura di inserire il libro nel campo con più precisione (Move 3, Step 2):

Non vorrei che qualcuno lo guardasse con sufficienza o se ne sbrigasse alla brava, trattandolo da sottoprodotto di letteratura poliziesca. Certo, è la storia di due misteriosi delitti e il più simpatico dei tanti protagonisti è un commissario di polizia siciliano. In ogni caso non si tratta di “giallo” alla britannica, gremito di enigmatici sospetti e di angosce notturne, né di un “giallo” *made in Usa*, carico di esplosiva violenza e tutto risolto nell’azione: semmai si potrebbe richiamare Simenon e il suo lentissimo scavo psicologico tra velleità contuse e reticenze risentite, sullo sfondo di grigie città di provincia.⁷⁵

E più avanti, verso la conclusione:

Tante altre cose ci sarebbero da dire di questo libro così vivo d’intelligenza e così intriso d’ironia, che si vorrebbe poter leggere d’un fiato e che si depone col rammarico della fine, come di chi guarda il cielo nero dopo che l’ultimo fuoco d’artificio s’è spento: segno che è un romanzo vero e non solo un “giallo” di cui si legga frettolosamente l’ultima pagina tanto per sapere chi è l’assassino.

Un romanzo giallo che emerge dalla moltitudine di polizieschi che affollano le librerie. Interessante, a questo proposito, è l’interpretazione che Firpo propone della rielaborazione dell’artificio della suspense messo in campo dai due autori:

[...] l’artificio scontato della *suspense* tradizionale, cioè la moltiplicazione dei possibili indiziati attraverso illusori sospetti (fino a celare il vero colpevole sotto le spoglie più candide o insignificanti), qui si rende superfluo. Sono le cose in sé che offrono significati molteplici, non in quanto soggettivamente elusive, ma perché oggettivamente polimorfe.

Il resto della recensione, non a caso intitolata *Giallo a Torino*, è dedicato a una lunga analisi della rappresentazione di Torino (Move 2, Step 2), città in cui, del resto, ha sede “La Stampa” (per altro citata nel romanzo in numerosi punti), in cui è nato il recensore Luigi Firpo, vi è nato Carlo Fruttero, vi si è trasferito

⁷⁵ *Ibidem.*



Franco Lucentini e vi vivono molti lettori del quotidiano. Il radicamento alla città del romanzo, come dei due autori, senz'altro ha contribuito nella scelta di dedicare tanto spazio al volume.

Su quanto affermato da Firpo, Natalia Ginzburg confessa all'inizio dell'articolo *Hanno scritto per allegria* di non avere "nulla da controbattere", ma il romanzo l'ha stupita tanto che ha desiderato parlarne ugualmente⁷⁶. Come da sua abitudine, Ginzburg dedica largo spazio alla sua esperienza di lettura, alle sensazioni provate nell'arco di tempo trascorso da quando ha iniziato il romanzo a quando lo ha terminato (Move 2, Step 2):

Mentre lo leggevo, mi stupiva l'idea di avere in mano un romanzo dal quale mi riusciva difficile separarmi. Nel momento di uscire di casa, dovevo lottare contro la tentazione di portarmelo dietro e leggerlo camminando nella città. Siamo oggi così disabituati a una simile sensazione, che il provarla ci fa ridere di stupore. Inoltre mi rallegrava la sensazione che questo romanzo fosse affollato di persone che io conoscevo benissimo. Nello stesso tempo mi sembrava che non fossero proprio quelle che conoscevo io ma quasi, e il fatto che

⁷⁶ È interessante notare che sulla terza pagina dell'“Unità”, in un articolo di Giorgio De Maria intitolato *Come si crea un best-seller*, Luigi Firpo e Natalia Ginzburg vengono accusati di aver strumentalizzato il libro di Fruttero e Lucentini per portare avanti la loro battaglia contro gli scrittori “angosciati, antipatici, che ti annoiano con ‘Simboli onirici, oscure allegorie, paranoie deliranti, introspezioni psicanalitiche...” (G. De Maria, *Come si crea un best-seller*, in “L'Unità”, 22 maggio 1972). Alcuni giorni dopo, sull'“Unità” del 27 maggio, viene pubblicata una lettera di Natalia Ginzburg indirizzata a De Maria, in risposta all'articolo in cui sostanzialmente veniva accusata di aver elogiato *La donna della domenica* per “indirizzare il pubblico verso un tipo di narrativa futile, facile, commestibile e divertente” (N. Ginzburg, *Una lettera di Natalia Ginzburg*, in “L'Unità”, 27 maggio 1972). Tentando di spiegarsi meglio, Natalia Ginzburg sposta il problema sui binari dell'opposizione chiarezza/oscurità e spiega quello che chiede a un romanzo: “Chiedo a un romanzo di essere leggibile. Gli chiedo di lasciarmi nel ricordo qualcosa, una immagine, un luogo, qualche persona, qualche pensiero, qualcosa a cui io possa ritornare con la memoria. Sennò lo trovo tristissimo e inutile”. E chiude così: “Io non scrivo romanzi da molto tempo. Penso però che se scrivessi un romanzo vorrei che fosse chiaro, chiaro, chiaro. Penso che la gente abbia una necessità estrema di chiarezza, oggi come non mai. Penso che oggi sia immensamente più faticoso scrivere chiaro che scrivere oscuro. Penso che uno che scrive deve oggi per prima cosa non chiudere le imposte nella sua casa ma spalancarle”.



non fossero loro ma fossero *quasi* loro mi piaceva come a volte nelle poesie le assonanze ci seducono ancora di più delle rime.⁷⁷

Passa successivamente a un'analisi del rapporto tra voce narrante e personaggi, rintracciando nel testo una comicità rara in un panorama letterario che sembra sempre prendere forma dall'angoscia di chi scrive e, in base alla buona riuscita o meno del testo, può dar vita a romanzi lugubri (nei "libri brutti") oppure (in quelli "belli") trasformare l'angoscia in qualcosa di "strano e prezioso" ("essa è viva e vitale e dotata del potere di trascinarci al di là delle sue stesse sponde"). Il resto dell'articolo, vale a dire la maggior parte di questo, cerca di fare chiarezza tra i valori letterari (semplicità/complessità, scorrevolezza di lettura/oscurantismo, intrattenimento/qualità), con l'obiettivo di scongiurare il rischio che il romanzo di Fruttero e Lucentini venga valorizzato soltanto per la sua leggibilità:

Sul settimanale *Il Mondo* è uscita a proposito della *Donna della domenica* una piccola nota, firmata "Celestino". Essa loda questo romanzo e infine dice: "Insomma ce l'hanno messa tutta, sollecitati da un filo di buon gusto. Hanno fabbricato il libro per le vacanze, da leggersi in pace sotto l'ombrellone al mare o sdraiati in un bel prato in montagna. Speriamo che non spunti il critico a farci sopra una bella lezione di letteratura".

E invece quel critico è arrivato e si chiama Natalia Ginzburg:

La parola letteratura mi ha irritata perché è una parola odiosa. Bisognerebbe sotterrarla. Poi mi dà fastidio che di fronte a un romanzo che si riesce a leggere, vengano subito evocati ombrelloni e vacanze. Vorrei sapere quando e dove si devono leggere gli altri libri, quelli che non si riescono a leggere. Vorrei solo sapere quando e dove.

I termini del discorso paiono chiari: quello che la scrittrice intende sostenere è che la leggibilità non costituisce di per sé un di-

⁷⁷ N. Ginzburg, *Hanno scritto per allegria*, in "La Stampa", 7 maggio 1972.



svalore, come pare sostenere chi si occupa di romanzi. Per quanto l'accoglienza sia buona, il sentore è che ci si accinga a questo romanzo con "sufficienza, come se fosse una prostituta entrata in un salotto di nobili per errore". Secondo Natalia Ginzburg il problema è che si persevera nel considerare la letteratura "una signora illustre, ragguardevole, inavvicinabile e sommamente noiosa". Chiarito il primo punto, può passare al secondo: "*La donna della domenica* è un romanzo riuscito e felice al di là della rapidità con cui lo leggiamo"⁷⁸:

Una parte della curiosità con cui lo leggiamo è di natura rozza e viscerale, è la curiosità di sapere chi è l'assassino. Ma l'essenza della gioia con cui lo leggiamo è la gioia viva, corroborante e feconda di avvicinare e incontrare gente e luoghi, finalmente non cifre o spettri. Più ancora che non chiedermi chi fosse l'assassino, leggendo *La donna della domenica* mi chiedevo come facessero Fruttero e Lucentini a essere così allegri.

In cosa consista questa allegria già preannunciata dal titolo è spiegato nelle conclusioni:

La sensazione che essi in verità se ne infischino della loro storia, non per cinismo o per disprezzo ma per sbadataggine e per allegria, e la mescolanza di attenzione, scrupolo, precisione e noncuranza, è forse quello che mi è sembrato in questo romanzo di una allegria così viva e così misteriosa ed è ciò che qui ho soprattutto amato.

Insomma, questo romanzo – questo "prodotto di consumo", come lo definisce, seppur contrariata, Natalia Ginzburg – è fabbricato con l'abilità e la furbizia proprie del genere. Fruttero e Lucentini hanno costruito con grande precisione una storia che poi viene trattata con indifferenza, come se, nonostante gli sforzi, non fosse questo ciò che più conta per gli autori: "Nella loro grande abilità e furbizia, è nascosta una segreta e ilare indifferen-

⁷⁸ "Essendo noi circondati di romanzi illeggibili, essendo assediati nelle nostre case di romanzi che al solo guardarli suscitano pensieri lugubri, corriamo il rischio di far festa alla *Donna della domenica* per il solo fatto che lo leggiamo divorati dall'impazienza e insieme dal dispiacere di arrivare alla fine" (N. Ginzburg, *Hanno scritto per allegria*, cit.).



za. Essi costruiscono la loro storia con estrema precisione, ma intanto la prendono a calci nel camminare così come si prende a calci un barattolo vuoto”. È chiaro che l’analisi del testo (Move 3, Step 1) proceda di pari passo con la valorizzazione esplicita (Move 4, Step 1): i due movimenti si sovrappongono dando vita a un’argomentazione che non intende tanto discutere i meriti del testo, bensì si pone come obiettivo precipuo quello di negoziare il valore di tali meriti nel campo letterario. Il dispositivo della *comparison*, come in parte avviene anche nella recensione di Firpo, non pone il testo *a confronto* con le altre opere dei due autori o con una tradizione, ma con l’intero panorama letterario italiano dei primi anni Settanta.

7. Conclusioni

Definendo le relazioni tra domanda e offerta nel mercato dei beni simbolici, Pierre Bourdieu afferma:

L’omologia strutturale e funzionale tra lo spazio degli autori e lo spazio dei consumatori (e dei critici) e la corrispondenza tra la struttura sociale degli spazi di produzione e le strutture mentali che autori, critici e consumatori applicano ai loro prodotti (anch’essi organizzati secondo queste strutture) sono all’origine della *coincidenza* che si stabilisce tra le diverse categorie di opere offerte e le aspettative delle diverse categorie di pubblico. Coincidenza che sembra talmente miracolosa da apparire come il prodotto di un adattamento deliberato dell’offerta alla domanda. Se il calcolo cinico non è ovviamente assente, soprattutto al polo “commerciale”, non è necessario né sufficiente per produrre l’armonia che si può osservare tra i produttori e i consumatori di prodotti culturali. È così che i critici possono servire bene il loro pubblico: l’omologia tra la loro posizione all’interno del campo intellettuale e la posizione del loro pubblico è il fondamento di un’oggettiva connivenza [...] che fa sì che essi non difendano mai tanto sinceramente, quindi anche efficacemente, gli interessi della loro clientela come quando difendono i loro interessi contro gli avversari, i critici che occupano posizioni opposte alle loro nel campo di produzione.⁷⁹

⁷⁹ P. Bourdieu, *Il mercato dei beni simbolici*, cit., pp. 231-232.

L'armonico incontro tra produttori e consumatori e l'omologia tra la posizione di autori, critici e pubblico stanno alla base di un'efficace comunicazione letteraria. Questi incontri e questi equilibri danno e prendono forma nel testo della recensione. L'articolazione del campo letterario e il rispettivo posizionamento del critico e del giornale influenzano notevolmente i movimenti e i passi di cui andrà a comporsi il testo recensorio. L'ipotesi che in questa sede si intende sostenere è che la conformazione del campo letterario e la collocazione in questo spazio dell'opera recensita e del giornale abbiano evidenti ricadute sui dispositivi ermeneutici impiegati e, di conseguenza, sui movimenti della recensione⁸⁰. Se il compito del recensore è quello di selezionare, descrivere e valutare le opere letterarie, l'impostazione della recensione dipenderà dall'utilizzo che il critico – all'interno dei variegati limiti concessi dal luogo di pubblicazione⁸¹ – sceglierà di compiere dei dispositivi ermeneutici.

Sul "Corriere della Sera", infatti, alla luce del posizionamento della testata nel campo, al giallo vengono dedicati spazi selezionati, seriali, marginali (quali "Vedo giallo, vedo nero" di Barberis e sull'edizione pomeridiana "Il segnagiallo" di Gramigna) e gli viene riconosciuta dignità letteraria soltanto quando, non facendo leva sulla suspense, si distacca dai canoni, vale a dire in presenza di un'opera irrispettosa delle convenzioni di genere (ed è il caso di Handke recensito da Magris). Al poliziesco viene concesso poco spazio, viene trattato nelle posizioni meno autorevoli con brevi articoli rivolti a un pubblico di appassionati del genere, laddove l'articolo d'apertura, di norma, strizza l'occhio al lettore più colto e smalzato. Il "Corriere d'Informazione", "fratello minore del serio 'Corriere'"⁸², è invece testimone di una pluriennale negoziazione in corso: laddove Barberis, instaurando un discorso con l'appassionato del genere, elude il problema della legittimazione, Gramigna si preoccupa di dimostrare la grande libertà di espres-

⁸⁰ I "corrieristi" Magris, Gramigna e Barberis e il loro rapporto col giallo ricordano, tuttavia, che è possibile assumere diverse posizioni nel campo anche all'interno dello stesso periodico.

⁸¹ Il luogo di pubblicazione costringe lo scrivente a fare i conti con lo spazio a disposizione, il lettore di riferimento, la linea editoriale del giornale, etc.

⁸² P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, cit., p. 211.

sione concessa all'interno dei confini del genere, una possibilità che Magris, scrivendo di Handke, non accoglie, o quantomeno non lascia trapelare. Di queste dinamiche è risultato il testo stesso delle recensioni: ogni elemento della recensione di Barberis è volto a raccontare con leggerezza il carattere d'intrattenimento dell'opera di Fruttero e Lucentini, con l'uso di una metafora (quella della bicicletta) e dell'esemplificazione (quella dei personaggi); Gramigna, invece, non rappresenta l'opera, ma introduce, descrive e analizza: si concede il tempo di presentare gli autori, di ironizzare sulla spartizione dei meriti tra loro⁸³, di notare l'assenza della caratterizzazione di genere e, in seguito, di lodarlo per tre distinti motivi, il primo dei quali, lo si è visto, racchiude la sinossi.

Barberis, insomma, rinforza il quarto movimento (quello della valutazione) aprendo e chiudendo la sua recensione con un elogio dell'opera; presenta poi i due autori e inserisce l'opera nel campo *en passant*, per dedicare la parte centrale del testo al secondo movimento, quello rivolto alla descrizione. Gramigna segue molto più da vicino lo sviluppo prototipico della recensione, passando dal primo movimento al secondo, per poi unire il terzo e il quarto, dunque introducendo il libro e gli autori, presentando una sinossi dell'opera e quindi sovrapponendo, come spesso capita, l'analisi alla valutazione.

Ben diversa è la situazione sulla "Stampa", che al romanzo dedica due articoli di apertura in terza pagina, molto più omogenei rispetto a quelli del "Corriere" per presa di posizione nel campo e lettori di riferimento. Il testo di Fruttero e Lucentini viene elogiato per la sua costruzione, per la capacità di coinvolgimento, la facilità con cui diletta il lettore. Ciò che sul "Corriere" è in potenza su "La Stampa" si rivela in atto: il giallo si presenta quale possibile via di salvezza per la forma romanzo. È interessante tuttavia notare che la recensione di Natalia Ginzburg, per quanto positiva⁸⁴, nelle conclusioni arrivi a mettere in dubbio l'interesse

⁸³ "[...] Fruttero e Lucentini sono niente più e niente meno che Fruttero e Lucentini, forniti di un'intelligenza e di una personalità originali ed estremamente brillanti con la leggera frustrazione, per il lettore, di non sapere bene come ripartire le molte doti fra i due" (G. Gramigna, *Delitto riuscito a due*, cit.).

⁸⁴ A Natalia Ginzburg, così come a Luigi Firpo, va riconosciuto il me-



di Fruttero e Lucentini per l'intreccio, laddove la curiosità e la suspense, che dalla storia prendono le mosse e inevitabilmente vi ritornano, sono le due fonti primarie di interesse del giallo⁸⁵.

In conclusione, facendo riferimento ai movimenti di cui le quattro recensioni si compongono (vedi *tab.* 4), è possibile notare che tutte contengono una sinossi del romanzo (Move 2, Step 1)⁸⁶, includono un'analisi (Move 3, Step 1) e una valutazione esplicita dell'opera (Move 4, Step 1). Sul "Corriere" Barberis vuole esemplificare attraverso il riassunto quella ricchezza di trama e personaggi che, ad esempio, Gramigna sul "Corriere d'Informazione" e Citati sul "Giorno" descrivono⁸⁷. Sulla "Stampa", lo si è visto, il discorso sul romanzo di Fruttero e Lucentini è avviato da Firpo, il quale introduce l'opera in aperta opposizione all'austero panorama letterario italiano, per poi dedicare gran parte della sua recensione a un'analisi focalizzata e comparata dell'opera (Move 3, Step 1 e Step 3). Differente è il caso dei due scrittori: Gramigna scompone e ricomponde l'opera lottando per la legittimazione del genere, mentre la recensione di Ginzburg oscilla tra l'intima vena autobiografica della sua lettura letteraria⁸⁸ e la lotta a favore di

rito di aver rivelato subito nell'opera di Fruttero e Lucentini i tratti di un romanzo capace di unire all'intrattenimento una sua dignitosa compostezza, anticipando, in questo, come più avanti sarebbe stato rilevato, *Il nome della rosa* (Cfr. A. Asor Rosa, *Breve storia della letteratura italiana. L'Italia della Nazione*, Einaudi, Torino 2013, pp. 385-386; B. Bini, *Il poliziesco*, cit., pp. 1024-1025).

⁸⁵ Cfr. L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, cit., p. 192.

⁸⁶ A parte la recensione di Natalia Ginzburg, che dichiaratamente riprende un discorso avviato da Firpo sulla stessa testata.

⁸⁷ "[...] i personaggi sono moltissimi, non tutti indispensabili alla soluzione dell'enigma ma tutti utili alla narrazione" (G. Gramigna, *Delitto riuscito a due*, cit.); "[...] Fruttero e Lucentini disegnano con grande estro dei personaggi, che ognuno di noi ha incontrato una volta, come un malinconico commissario di polizia meridionale, una spiritosa e distratta capitalista del Nord, un piccolo esteta piemontese, ingegneri ferali, geometri col cane, 'voyeurs', vecchi avvocati, signore decadute, antiquarii..." (P. Citati, *Un perfetto romanzo a 4 mani*, cit.).

⁸⁸ Non è un caso che in un articolo sulla funzione della critica comparso qualche anno dopo sul "Corriere della Sera", Natalia Ginzburg avrebbe scritto di sentirsi "il contrario di un critico", "perché mescolata in ogni detrito quotidiano, e partecipe e complice di ogni oscurità e vizio circolante all'intorno". Confessa di non essere in grado, facendo critica, di riferire altro che sen-



un romanzo che può ancora rivelarsi “riuscito e felice”⁸⁹. Per legittimare un giudizio tanto positivo su un’opera così ampia, piacevole e leggibile, tuttavia, Natalia Ginzburg, come si è visto, ha la necessità di riprendere e sviluppare le critiche mosse da Firpo nei confronti della narrativa contemporanea.

		Barberis	Gramigna	Firpo	Ginzburg
Move 1	Step 1				
	Step 2				
	Step 3				
	Step 4				
Move 2	Step 1				
	Step 2				
Move 3	Step 1				
	Step 2				
	Step 3				
Move 4	Step 1				
	Step 2				

szazioni e impressioni (N. Ginzburg, *Come dev'essere un critico*, in “Corriere della Sera”, 25 marzo 1976).

⁸⁹ “La critica letteraria di Natalia Ginzburg risulta, come non di rado accade negli scrittori, apparentemente rapsodica, affidata ad articoli e recensioni ma anche a ricordi personali, rievocazioni soggettive o riflessioni, cui non è estranea una forma di scrittura quasi diaristica, talvolta pensata come una lettera all’autore e frequentemente – ma non sempre – vicina al ritratto biografico e al racconto” (A. Rondini, *Un attimo di felicità. La critica letteraria di Natalia Ginzburg*, in “Rivista di letteratura italiana”, a. XXIII, n. 3, 2005, p. 53).

Filippo Pennacchio
Attraverso campi di problemi
Le “pseudo-recensioni” di “Alfabeta”

1. Giugno 1987. In edicola esce il numero 97 di “Alfabeta”, che nel giro di un anno e mezzo chiuderà i battenti. Renato Barilli, sin dall’inizio uno dei più assidui collaboratori della rivista, recensisce tre libri da poco usciti in Italia. Si tratta della *Lingua perduta delle gru* di David Leavitt, di *Scimmie* di Susan Minot e di *Meno di zero* di Bret Easton Ellis: tre romanzi di giovani scrittori statunitensi solitamente identificati come “minimalisti”, e che Barilli tratta nel complesso tiepidamente, all’insegna dell’idea che rappresentino una sorta di “avanguardia moderata”, ovvero “normalizzata”, a cui peraltro potrebbero essere ricondotti anche certi “nostri [cioè italiani] ‘nuovi romanzieri’”¹.

Ma a colpire non è tanto il giudizio critico, quanto il fatto che al centro della pagina in cui è ospitata la recensione si trova un’immagine (qui riprodotta in *fig. 1*) a ben vedere inaspettata, sia rispetto al contenuto della recensione che al suo titolo².

¹ R. Barilli, *Leavitt, Minot, Easton Ellis*, in “Alfabeta”, n. 97, 1987, p. 5.

² Date le dimensioni della rivista – 37,5x42,2cm – è impossibile riprodurre la pagina in questione in modo che risulti leggibile.



Fig. 1 Fotografia riprodotta a p. 5 del n. 97 di “Alfabeta”.

Nell’immagine in questione non sono infatti rappresentati Leavitt, Minot e Ellis, come ci si potrebbe aspettare, ma quattro tenores sardi (più precisamente, si tratta dei Tenores di Bitti Remundu ’e Locu, fotografati da Fabrizio Garghetti in occasione dell’edizione 1987 di Milano-poesia).

Ora, è vero che nel giro di pochi anni le composizioni del quartetto avrebbero iniziato a circolare oltreconfine in quanto esempio paradigmatico di *world music*, ma è probabile che agli occhi del lettore l’immaginario urbano e in fondo già globalizzato alle spalle dei tre scrittori americani contraddicesse quello autenticamente folk di un gruppo iper-localizzato di tenores sardi. In altre parole, è probabile che il lettore restasse spiazzato di fronte a questa dissonanza verbovisiva, interrogandosi sui possibili legami fra l’“oggetto” della recensione e l’immagine che lo dovrebbe illustrare.

Gennaio 1980, nono numero della rivista – stavolta a nemmeno un anno dalla sua fondazione. Enrico Ghezzi, che a differenza di Barilli non collaborerà quasi più con “Alfabeta”³, firma una recensione intitolata *Ma l’amore sì*, in cui nell’arco di una

³ Oltre a questa, scriverà una sola altra recensione: E. Ghezzi, *Cinema a pezzi*, in “Alfabeta”, n. 19, 1980, n. 6-7.

pagina svolge un ragionamento che parte da alcune notizie di cronaca nera apparse sui quotidiani nazionali, prosegue discutendo di *Innamoramento e amore* di Francesco Alberoni, di cui è stroncato l'“illuminismo di bassa lega”, si aggancia al Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso* e a un film “maldestro e malscritto”, cioè *Il prato* dei fratelli Taviani, per poi tornare al punto di partenza, alla noia del lettore-spettatore i cui occhi si chiudono “leggendo il giornale della sera che dà il debito risalto all'ultimo squallido ‘delitto passionale’”⁴.

A colpire, in questo caso, al netto della tendenza che sarà poi tipica di Ghezzi a mescolare fra loro i contenuti più diversi, non è tanto l'assemblaggio di parole e immagini (benché a centro pagina – imperscrutabile – ci sia una fotografia scattata da Renate Ponsold a Marc Rothko e consorte), ma l'arditezza degli accostamenti testuali e la disinvoltura con cui i testi sono utilizzati per articolare una riflessione più ampia, che peraltro nelle ultime righe si fa del tutto criptica (Ghezzi allude a un film di Howard Hawks in cui appare un “mostro vegetale ‘da un altro mondo’” – verosimilmente, si tratta della *Cosa da un altro mondo*, del 1951 – e a delle voci che “non son mai infinite e poi chissà se riprendono”⁵).

Il punto, in questo caso come nel precedente, è che non siamo di fronte a un'eccezione, a un'anomalia compositiva o a una stravaganza argomentativa. Entrambi gli aspetti appena presi in esame si ritrovano in gran parte delle recensioni pubblicate su “Alfabeta”, di cui ho volutamente considerato due numeri “liminari”, a ridosso dell'inizio e della fine della sua storia⁶. In altre

⁴ Id., *Ma l'amore sì*, in “Alfabeta”, n. 9, 1980, p. 17.

⁵ *Ibid.*

⁶ La rivista fu pubblicata per centoquattordici numeri, da maggio 1979 a dicembre 1988. Per tutta la sua storia, il comitato di redazione (che a partire dal numero 12 si designerà come comitato di direzione, e poi semplicemente come direzione) sarà composto da Nanni Balestrini (che fino al numero 9 di gennaio 1980 svolge il ruolo di coordinatore), Omar Calabrese (dal numero 19), Maria Corti, Gino Di Maggio, Umberto Eco, Maurizio Ferraris e Carlo Formenti (entrambi dal numero 69), Francesco Leonetti, Antonio Porta, Pier Aldo Rovatti, Gianni Sassi, Mario Spinella, Paolo Volponi. Per una breve ricostruzione della storia della rivista, cfr. G. Lo Monaco, *Alfabeta*, in C. Pieralli, T. Spignoli, F. Iocca, G. Larocca, G. Lo Monaco (a cura di),

parole, si tratta di due aspetti tipici, o meglio, di due strategie, che da un lato contraddistinguono le recensioni di “Alfabeta” da quelle apparse negli stessi anni su altre riviste, e dall’altro invitano a interrogarsi sulla forma-recensione più in generale, sui suoi confini e sui loro possibili attraversamenti.

2. Per essere più precisi e meno impressionistici è necessario fare un passo indietro.

Per stessa ammissione dei suoi fondatori, “Alfabeta” nasce come rivista di recensioni, o meglio, di *pseudo-recensioni*. Se si prende in considerazione l’editoriale del primo numero⁷ – uno fra i pochi che apparvero sulla rivista – la cosa è detta chiaramente:

“Alfabeta” si presenta come giornale di recensioni. In senso lato: si recensiranno libri, ma anche articoli, documenti, film, eventi teatrali, mostre. Diciamo che il punto di partenza sarà sempre dato da qualcosa che in qualche modo circola e che il lettore può reperire; ma poi si parlerà anche di altro.⁸

Da subito è peraltro chiarito come questa intenzione si concretizzerà. “Specie recensendo libri – leggiamo –, si partirà da libri che consentono di parlare di altri libri”; e proprio per questo motivo “si avranno di solito recensioni multiple: discorsi itineranti attraverso libri (o altri eventi) diversi, ovvero attraverso campi di problemi”⁹.

Più ancora nello specifico, è detto che “una recensione *potrà* mettere insieme un romanzo, una serie di saggi critici e un manuale di biologia”, e che se ciò accadrà “sarà perché il collaboratore ritiene che da direzioni diverse del discorso culturale

Alle due sponde della cortina di ferro. Le culture del dissenso e la definizione dell'identità europea tra Italia, Francia e URSS (1956-1991), goWare, Firenze 2019 (edizione e-book). In questo articolo non prendo in considerazione “Alfabeta2”, inaugurata nel luglio 2010 come ideale prosecuzione della prima serie della rivista e chiusa a settembre 2019, dopo la morte di Balestrini: cfr. <<https://www.alfabeta2.it>> (ultima consultazione: 17 dicembre 2019).

⁷ Lo si può leggere integralmente nel *Secolo dei manifesti. Programmi delle riviste del Novecento*, a cura di G. Lupo, introduzione di G. Langella, Aragno, Torino 2006, pp. 547-550.

⁸ *Editoriale*, in “Alfabeta”, n. 1, 1979, p. 2.

⁹ *Ibid.*

emerge uno stesso problema, una linea di tendenza, e oggetto dell'articolo sarà proprio quel problema. [...]. Chiameremo allora le nostre pseudo-recensioni esperimenti di rilettura fatti tra i banchi di una libreria o di una biblioteca circolante”¹⁰.

Non è tutto. Sono fornite infatti alcune delucidazioni in merito alle ragioni di questa scelta. Anzitutto, si spiega che “i libri non vivono da soli, stabiliscono dei riferimenti, richiamano un tessuto intertestuale, parlano proprio perché fanno parlare accanto, dietro, davanti a loro altri testi”¹¹. E poi viene suggerito come questa impostazione sia pensata in funzione di un “lettore ideale” che appartiene alla “generazione che si vuole definire come postsesantottesca”; un lettore “giovane che sta cercando di orientarsi in un campo di parentele e opposizioni, alla ricerca di nuove chiavi di lettura”, e che vive in “un momento di letture disordinate e personali, in cui ciascuno si rimette a fare i conti col sapere”¹².

Sono diversi gli aspetti che colpiscono di queste righe, a cominciare dal ricorso a una serie di parole chiave del dibattito teorico dell'epoca. Si parla di “lettore ideale”, nello stesso anno in cui Eco pubblica *Lector in fabula*, e di intertestualità (non per caso, i libri di Julia Kristeva saranno puntualmente recensiti su “Alfabeta”); e risuona chiaramente l'idea post-strutturalista, ma già barthesiana, del primato dei discorsi sui testi. Del resto, proprio Roland Barthes, cui nelle stesse righe si allude parlando di “letture di desiderio, letture di godimento” alle quali “Alfabeta” contrapporrebbe “letture di necessità”¹³, sarà uno dei riferimenti costanti per i redattori e i collaboratori della rivista, nonostante la sua scomparsa a pochi mesi dalla pubblicazione del primo numero.

Ma a colpire è forse soprattutto il riferimento alla necessità di orientarsi in un orizzonte dominato dall'incertezza, e al fatto che ciò sia possibile solo collocandosi idealmente in una

¹⁰ *Ibid.* Leonetti ricorda che “L'idea prima della rivista era venuta a Balestrini e a Sassi dall'esempio della ‘New York Review of Books’: un grosso gruppo di intellettuali della città, con riunioni settimanali, per un giornale di critica su pacchetti di libri (i pacchetti, non le recensioni semplici, ma giunte, relazioni, riscoperte)” (*Le notti insieme a Maria Corti*, in M. Corti, *Scritture e immaginazione*, Manni, San Cesario di Lecce 2006, p. 173).

¹¹ *Editoriale*, in “Alfabeta”, n. 1, 1979, p. 2.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

biblioteca o in una libreria, non tanto agendo ma leggendo, anzi, soprattutto, rileggendo. “È come se una grande illusione di attività fresca e frenetica, che poteva liquidare il ‘già detto’ come inutile – si legge sempre nell’editoriale –, abbia lasciato il posto al bisogno di leggere o rileggere quanto era stato detto da coloro che non si ritenevano della propria parte”¹⁴. E se subito dopo sono gli stessi autori dell’editoriale (che non reca alcuna firma) a evocare, per esorcizzarlo, lo spettro del riflusso, sullo sfondo è possibile cogliere l’eco dei ragionamenti di Jean-François Lyotard, in particolare l’idea, poi destinata a diventare una sorta di *refrain*, circa il tramonto delle cosiddette grandi narrazioni. D’altra parte, proprio questa idea suonerà presto familiare ai lettori di “Alfabeta”, dato che *La condizione postmoderna*, pubblicato sempre nel 1979, verrà spesso citato sulle pagine della rivista, quasi si trattasse di un riferimento ineludibile per spiegare la produzione artistica, e non solo, del periodo.

Peraltro, come a ribadire il senso di incertezza, o forse proprio di precarietà, che presiedeva alla nascita della rivista, viene puntualizzato che la redazione non costituisce “un gruppo omogeneo”, essendo composta da personalità accomunate dal fatto di risiedere a Milano e di muoversi “in un ambito culturale ‘di sinistra’” – posto che “il problema, o almeno uno dei problemi” consisterebbe nel “sapere che cosa sia ancora una cultura di sinistra”¹⁵ –, ma tutte portatrici di idee diverse, spesso in contrasto fra loro¹⁶. Non è un caso, del resto, se i redattori si descrivono come “un ponte di San Luis Rey”¹⁷, alludendo all’omonimo romanzo del 1927 di Thornton Wilder in cui “un

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Carlo Formenti parla di “Un gruppo variegato, ricco di differenze generazionali, biografiche, culturali, ideologiche, ma accomunato dal gusto per l’eresia. [...] Teste diverse, tanto da produrre vivaci e continue discussioni all’interno della redazione, ma teste solidali nell’intenzione di coinvolgere, provocare, incalzare gli altrui punti di vista” (*Il dibattito politico. Introduzione*, in R. Bossaglia, M. Ferraris, C. Formenti, A. Longoni, C. Martignoni (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, premessa di M. Corti, Bompiani, Milano 2012, pp. 11-12).

¹⁷ *Editoriale*, in “Alfabeta”, n. 1, 1979, p. 2.



gruppo di persone, che pare non essere omogeneo, ma trovarsi casualmente su un ponte che crolla, risulta alla fine legato da misteriosi, imprevedibili rapporti”¹⁸.

E d'altronde va ricordato che all'indomani dell'uscita del primo numero Nanni Balestrini sarà costretto a fuggire oltralpe per evitare il carcere a seguito dei noti procedimenti giudiziari del 7 aprile 1979, tanto che già nel secondo numero i redattori si sentono costretti a ricorrere al “noi” per denunciare quanto accaduto a Balestrini e sottolineare come il fatto rappresenti “una minaccia che pesa sin dall'inizio sulla vita del nostro giornale, come se in qualche modo esso avesse ricevuto un primo invito al silenzio”¹⁹.

3. A fronte di questa situazione, l'editoriale del primo numero sembra indicare la necessità di non trincerarsi dietro ai testi, cercando al loro interno risposte univoche; e soprattutto sembra suggerire come la particolare forma-recensione a cui si allude sia uno strumento utile in questo senso, per provare a mettere i testi in dialogo fra loro e capire da quali tensioni sono attraversati.

Quasi a illustrare questa idea, subito dopo l'editoriale, o meglio, nella pagina a fianco, è collocata una recensione a firma di Eco in cui sono presi in esame quattro testi pubblicati l'anno precedente: *Leçon* di Barthes, non ancora tradotto in italiano, così come *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme* di Georges Duby, un'antologia di scritti di Foucault (*Foucault. Il potere e la parola*, a cura di Paolo Veronesi) e *La guerra e le armi nella storia d'Europa* di Michael Howard.

Non è semplice spiegare in che modo questi testi sono passati in rassegna e qual è il succo del ragionamento di Eco. In sintesi, dopo l'indicazione schematica degli estremi bibliografici di ciascun testo, la recensione – intitolata *La lingua, il potere, la forza*²⁰ – si apre con la discussione del libro di Barthes, di cui però Eco considera la sola prima parte, in quanto “pone [...]”

¹⁸ M. Corti, *Premessa*, in R. Bossaglia *et al.*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁹ *Editoriale*, in “Alfabeta”, n. 2, 1979, p. 2.

²⁰ Il titolo originale era *Balestre, scrittura, potere*. Ricavo questa informazione dalle bozze dattiloscritte dell'articolo, conservate, assieme ad altro materiale relativo ad “Alfabeta”, presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.



un problema di portata assai più vasta [delle altre], che va al di là e della letteratura e delle tecniche di indagine sulla letteratura, e tocca la questione del Potere”; una questione – spiega – “che attraversa anche gli altri libri esaminati”²¹, benché in modi diversi. Se infatti per Barthes il potere sarebbe inscritto nel linguaggio, o meglio nella sua “espressione obbligata: la lingua”, e dunque solo la scrittura, “giocando di e con le parole”, si configurerebbe come “attività liberatoria”²², Foucault enfatizzerebbe invece la natura instabile, diffusa e proteiforme del concetto stesso di potere.

Per chiarire questa idea, Eco cita ampiamente dalle opere di Foucault (ma senza rimandi precisi alle pagine del volume in cui sono antologizzate, e comunque senza dire nulla sul volume in questione), e poi, anche per contestare certi passaggi apodittici di Barthes, sceglie di “passare al terzo libro del suo pacchetto”, cioè quello di Duby, incentrato sulle dinamiche di potere dietro l’instaurazione degli Stati Generali ma in grado anche di fornire una chiave di lettura del presente più stretto (“il libro di Duby ci appare come potrebbe apparire a un lettore del tremila uno studio sui rapporti politici tra democrazia cristiana, Stati Uniti, partito comunista e confindustria”²³). Infine, a ulteriore supporto del discorso è introdotto il testo di Howard, ma “solo di scorcio, invitando il lettore a dilettersi per conto proprio con questo libro”²⁴. Segue una lunga chiusa, in cui riannodando i fili del suo ragionamento Eco chiarisce come la posizione di Foucault più di tutte consenta di “ripensare, con la nozione di potere, anche quella dell’iniziativa politica”, e di conseguenza di porre in risalto il fatto che “in questo nodo di problemi si disegnano nozioni nuove di potere, di forza, di rivolgimento violento e di riassetamento progressivo attraverso lenti spostamenti periferici, in un universo senza centro dove tutto è periferia e non c’è più il ‘cuore’ di nulla”²⁵.

²¹ U. Eco, *La lingua, il potere, la forza*, in “Alfabeta”, n. 1, 1979, p. 3.

²² *Ibid.* (corsivi nell’originale).

²³ *Ivi*, p. 4.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ivi*, p. 5.

Non è tanto il ragionamento in sé a interessarci, anche se evidentemente Eco va a toccare il vero nervo scoperto già rivelato dall'editoriale, cioè il fatto che all'altezza dei tardi anni Settanta i concetti stessi di potere e di contestazione stavano andando incontro a cambiamenti epocali. A interessarci è il modo in cui il ragionamento è sviluppato, come la recensione è impostata. Eco raggruppa una serie di testi che consentono di mettere in luce una particolare questione legata alla contemporaneità più stretta. Questo "pacchetto" viene poi "spacchettato" per argomentare intorno a tale questione; si parte da un testo, o meglio, da una sua parte, e da lì ci si collega agli altri testi. Nel farlo, tuttavia, non vengono fornite al lettore tutte le informazioni indispensabili per farsi un'idea chiara dei testi discussi; di questi ultimi possono essere citati ampi brani, ma li si può anche trattare di sfuggita, rimandando il lettore in libreria o in biblioteca. E non è nemmeno necessario che chi scrive formuli un giudizio esplicito su quanto sta recensendo.

Generalizzando molto, si può dire che tutte o quasi le recensioni apparse su "Alfabeta" funzionino così, che dal punto di vista dell'impostazione, anzi del principio che orienta il modo di lavorare dei recensori, si costruiscano a partire dalla discussione di pacchetti di testi e dal tentativo di utilizzare questi ultimi per articolare un ragionamento più ampio, che in qualche modo li trascende e punta a mettere in primo piano i problemi da essi sollevati.

Del resto, se si continua a sfogliare il primo numero si incontrano fra le altre una recensione in cui Leonetti estrae da uno "scaffale" ideale libri di Louis Althusser, Étienne Balibar e *Il pianeta irritabile* di Volponi per riflettere su "una situazione o periodo come oggi, in cui c'è un vuoto o mancanza di rivoluzione"²⁶, o un'altra in cui Giuliano Gramigna si concentra sì sulla *Parola innamorata* e su raccolte di Cesare Viviani, Domenico Ferla, Rubina Giorni, ma che si apre con una sorta di petizione di principio che è anche un invito a ripensare il concetto di confine testuale, o meglio macrotestuale, nella misura in cui si invita a "diffidare delle antologie: almeno come luoghi nei quali la poesia stia tasso-

²⁶ F. Leonetti, *In un vuoto di rivoluzione*, ivi, p. 8.

nomicamente allogata e generi i suoi effetti”²⁷. E a suggerire come i problemi sollevati da una recensione possano intersecarsi con quelli sollevati da altre, e come in qualche modo sia l’idea stessa di confine a essere problematizzata, sempre Gramigna (che sulla questione-antologia tornerà diversi numeri dopo²⁸) menziona *Poeti italiani del Novecento* di Pier Vincenzo Mengaldo, l’antologia di cui nello stesso numero si occupa Barilli in una recensione destinata a suscitare un serrato botta e risposta nelle “Lettere” del numero successivo. Analogamente, una recensione di Ugo Volli intitolata *I mondi impossibili della fantascienza* in cui sono presi in esame ben sette testi (fra cui *Il signore degli anelli* e *Il Silmarillion*) dialoga sin dal titolo con la recensione di Maria Corti su *Centuria (Gli infiniti possibili di Manganelli)*, ospitata nella pagina a fianco, ma in fondo anche con quella di Cesare Segre su una coppia di saggi di Cesare Cases. Se infatti Volli spiega che “per comprendere i meccanismi di un genere così ‘popolare’ e ‘di consumo’ come la fantascienza, lo studioso deve aggiungere ai suoi strumenti storici e filologici e sociologici e semiotici, tutti lustri e asettici, vecchi alambicchi e mortai alchemici: la Possibilità, la Realtà, il Tempo”²⁹, Segre argomenta intorno alla necessità da parte della critica letteraria di allargare i propri orizzonti, spiegando che le ragioni per cui la letteratura risulterebbe ormai “poco appetibile”, specie per i lettori giovani, sono legate alla tendenza a considerarla “come un’attività separata, un nobile *otium*”, mentre la semiotica, “Confrontandola magari col cinema o con i fumetti, collegandola con schemi antropologici e psicanalitici, rapportandola all’ambito dell’inventività verbale collettiva”, la ricondurrebbe “nel pieno delle attività umane”³⁰.

Nel complesso, le recensioni – tutte lunghe non meno di una pagina – si susseguono senza che si dia una gerarchia chiara. È come se ogni recensione ruotasse intorno a un particolare nodo discorsivo, al cui tentativo di scioglimento il lettore assiste prima di passare a un altro nodo e a un altro tentativo di scioglimento;

²⁷ G. Gramigna, *La lingua della giovane poesia*, ivi, p. 12.

²⁸ Cfr. Id., *Il “falso” antologico*, in “Alfabeta”, n. 12, 1980, pp. 15-16.

²⁹ U. Volli, *I mondi impossibili della fantascienza*, in “Alfabeta”, n. 1, 1979, p. 15.

³⁰ C. Segre, *Cases, la figlia del macellaio e la logotecnocrazia*, ivi, p. 18.

o come se, per riprendere le parole dell'editoriale, pagina dopo pagina il lettore attraversasse dei campi di problemi intorno a cui i testi si addensano.

A interrompere la continuità di questo percorso ci sono soltanto, come abbiamo già accennato, le immagini (ma a partire dal numero 45 ci saranno anche delle "Prove d'artista": intere pagine dedicate alla riproduzione di opere di artisti contemporanei), oltre a inserti pubblicitari e a testi di altra natura (brani tratti da libri di recente pubblicazione, poesie, canzoni, interviste) che tuttavia sono graficamente separati dal resto della rivista, incorniciati da un sottile tratto nero.

Ogni numero della rivista è di fatto costruito in questo modo. Per restare entro il primo anno di "Alfabeta", su una media di ventuno pagine, diciotto sono occupate da recensioni, mentre per il resto, a parte gli inserti testuali a cui si è appena fatto riferimento, c'è una sezione di "Lettere" (a partire dal secondo numero) e in chiusura di rivista (e sarà così fino al numero 98/99 di luglio-agosto 1987) una rubrica, "Giornale dei giornali", che dà conto di come sulla stampa vengono trattati i principali fatti di attualità politica, economica e sociale.

4. Su queste proporzioni e sulla loro variazione nel tempo dovremo tornare. Per il momento, vanno precisati alcuni aspetti.

Intanto, non tutte le recensioni apparse su "Alfabeta" possono essere ricondotte al modello abbozzato nel paragrafo precedente. Come vedremo meglio nelle prossime pagine, quasi da subito vengono pubblicate – e incluse in una sezione intitolata "Cfr." – recensioni stringate e formalmente più convenzionali di quelle appena viste. Nel resto della rivista, poi, possono esserci sia recensioni "singole", che ruotano intorno a un solo testo, sia recensioni che si presentano come confronti serrati fra due testi. Fra le più incisive, si possono ricordare, nel primo caso, quella di Angelo Guglielmi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino sul sesto numero della rivista, cui Calvino stesso risponderà due numeri dopo, e nel secondo caso quella di Gramigna sul numero 21 di febbraio 1981, in cui sono posti a confronto due testi a diverso titolo epocali pubblicati a breve distanza, e

cioè *Il nome della rosa* e *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico* di Tommaso Ottonieri.

In secondo luogo, va detto che nel caso delle recensioni multiple i pacchetti di testi possono essere composti in modi diversi. Alcune recensioni prendono infatti in considerazione più opere dello stesso autore, di fatto proponendo percorsi interni alla sua bibliografia. Così, sul numero 26/27 di luglio-agosto 1981 Guido Almansi passa in rassegna dodici testi di Luigi Malerba (fra gli autori italiani, uno dei più discussi sulle pagine di "Alfabeta"), collegando peraltro la tendenza dello scrittore alla decostruzione del personaggio a una raccolta di racconti dello statunitense Donald Barthelme, *Atti innaturali, pratiche innominabili*, e "agli omini di Saul Steinberg i quali inventano se stessi e cancellano se stessi con un frego della stessa penna"³¹. Oppure, sul numero 72 di maggio 1985 Francesco Muzzioli recensisce, di Calvino, le *Cosmicomiche* assieme a *Collezione di sabbia* e *Palomar*. Non diversamente succede con l'opera di critici e studiosi. Sul numero 9 di gennaio 1980 sono per esempio recensiti da Augusto Ponzio quattro testi di Michail Bachtin e quattro di Roland Barthes da Antonio Prete; sul 18 di ottobre 1980 Remo Faccani passa in rassegna una serie di testi di Jurij M. Lotman, e sul 41 di ottobre 1982 Giorgio Patrizi legge Maurice Blanchot attraverso *La traccia dell'altro* di Emmanuel Lévinas.

Altre recensioni raggruppano invece testi omogenei dal punto di vista formale, e talvolta possono presentarsi come delle specie di rassegne. È il caso, sul già ricordato numero 18, di una recensione di Niva Lorenzini a libri di poesia usciti nella primavera dello stesso anno, da *Blackout* di Balestrini a *Ora serrata retinae* di Valerio Magrelli, dalle *Meraviglie dell'acqua* di Maurizio Cucchi a *Passi passaggi* di Antonio Porta e a *Stracciafoglio* di Edoardo Sanguineti. E non diversamente, lo stesso Porta apre il numero 28 di settembre 1981 recensendo assieme il *Diario di un sognatore* di Malerba, *Il peso del mondo* di Handke, *Campo di battaglia* di Leonetti e *Il lanciatore di giavellotto* di Volponi, tutti appena usciti in libreria.

³¹ G. Almansi, *Malerba*, in "Alfabeta", n. 26/27, 1981, p. 21.



Tuttavia, a prevalere nettamente sono le recensioni nei cui pacchetti rientrano testi eterogenei. Gli esempi sono innumerevoli. Pescando qua e là negli anni, sul numero 8 Leonetti (fra i membri fondatori, uno di quelli che scriverà di più, e in modo più eclettico) incrocia *Descrizioni di descrizioni* di Pier Paolo Pasolini a un saggio di Franco Fortini (*Intellettuali e Nuova Sinistra*), a uno di Elio Vittorini (*La ragione conoscitiva*) e a un altro di Ludovico Geymonat (*Sul concetto di "crisi" della razionalità scientifica*) per indagare "alcuni elementi del processo in corso"³² (del processo storico-culturale, con ogni probabilità, cui i redattori di "Alfabeta" alludevano nell'editoriale di pochi mesi prima). Sul numero 37 di giugno 1982 Romano Luperini intreccia invece le *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin a una poesia di Andrea Zanzotto apparsa su due numeri precedenti della rivista e al finale dei *Malavoglia* (ma sono citati anche una poesia di Dino Campana e due saggi di Attilio Manganò e Gianni Scalia) per contrapporre "tempo della poesia" e "tempo dell'informatica"³³, mentre sul numero 22 di marzo 1981 Paolo Bertetto recensisce *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Il re del magazzino* di Porta e *Il mondo interno dell'esterno dell'interno* di Handke assieme alla *Vocazione interrotta* di Pierre Klossowski, e nel farlo sottolinea come tutti e quattro i testi consentano di riflettere sul fatto che "in un mondo in cui non esiste modello, il simulacro non è soltanto la copia di una copia, ma è anche la fine del reale"³⁴.

L'eterogeneità dei testi, peraltro, è spesso anche di natura mediale, nel senso che assieme possono essere recensiti libri, film, dischi e via dicendo. Sul numero 17 di settembre 1980 Carlo Formenti recensisce per esempio *Star Trek, 2001 Odissea nello spazio* e un romanzo fantascientifico di P.J. Farmer assieme ai *Lineamenti fondamentali della critica dell'economia politica* di Marx, a *Io, robot* di Isaac Asimov e al report di un

³² F. Leonetti, *Sperimentalismo "a tensione"*, in "Alfabeta", n. 8, 1979, p. 10.

³³ R. Luperini, *Tempo, poesia, informatica*, in "Alfabeta", n. 37, 1982, p. 28.

³⁴ P. Bertetto, *C'è qualcosa sulla carta*, in "Alfabeta", n. 37, 1982, marzo 1981, p. 10 (pp. 10-11).



seminario su informatica e società; quattro numeri dopo, in un articolo a quattro mani, Franco Bolelli e Sandro Lombardi comparano alcuni dischi di musica *ambient* ai contenuti di un numero del “National Geographic”, al catalogo di una mostra curata da Harald Szeeman e ad alcuni “interventi” della compagnia teatrale Magazzini Criminali, mentre Agostino Illuminati, sul numero 33 di febbraio 1982, recensisce il *Manoscritto trovato a Saragozza* di Jan Potocki assieme ai *Pensieri diversi* di Ludwig Wittgenstein e a una serie di *Lieder* di Schubert.

Le distinzioni appena proposte, tuttavia, non dovrebbero essere interpretate in modo rigido, anche perché dicono poco di come i testi che compongono ciascun pacchetto sono presi in esame e dello stile adottato dai singoli recensori, che può oscillare da un massimo di rigore analitico (le recensioni di Corti e Segre sono esemplari in questo senso) alla tendenza a divagare e ad avvicinare i testi da lontano (come fa per esempio Remo Pagnanelli, che sul numero 58 di marzo 1984 recensisce *Stella variabile* di Vittorio Sereni partendo dal ricordo di un passeggiata fatta anni prima assieme all'autore) fino alla più totale asistematicità (sul numero 49 di giugno 1983 – lo stesso in cui vengono pubblicate le postille al *Nome della rosa* – Gianni Toti recensisce una serie di volumi su cinema elettronico e videoarte parlando di un tempo “post-futur-tronico”, di “*mon(itor)umenti*” e della possibilità di “videodanzare nel presente”)³⁵.

Al limite, sempre generalizzando, si può dire che ad accomunare le recensioni pubblicate negli anni su “Alfabeta” sia proprio la tendenza a mettere in discussione alcune idee preconcepite associate alla forma-recensione, e soprattutto alcuni dei confini che solitamente si ritiene la delimitino. Non soltanto i confini disciplinari o mediali, ma anche i confini fra recensione e altri generi del discorso, in particolare quello fra recensione e saggio. In fondo, molte delle recensioni viste fin qui somigliano a dei brevi saggi, che mirano non tanto a “esaurire” una o più opere, ma a utilizzarle per svolgere un discorso più ampio. E d'altronde, proprio come un saggio, le recensioni in questione possono

³⁵ G. Toti, *Poetica elettronica*, in “Alfabeta”, n. 49, 1983, pp. 33-34.



essere suddivise in paragrafi, o concludersi con una bibliografia e una sezione di note.

Detto questo, è probabile che l'ibridismo discorsivo e l'eclettismo formale che caratterizza le recensioni di "Alfabeta" colpiscano tanto più se si confrontano queste ultime con le recensioni pubblicate negli stessi anni su altre riviste e giornali. Come del resto suggeriscono Giancarlo Ferretti e Stefano Guerriero, fra anni Settanta e Ottanta una serie di mutamenti sostanziali in campo editoriale (fra i quali va segnalata la crisi della rivista di impianto militante) fa sì che l'"informazione *libraria*" gradualmente inizi a soppiantare quella "*letteraria*"³⁶; e una spia (ma anche una conseguenza) di questo sbilanciamento sarebbe la tendenza della recensione ad assumere una forma più convenzionale e un'impostazione più "di servizio", tali da assecondare sia le esigenze di un pubblico più ampio di lettori, sia un mercato editoriale ora tarato su "logiche più commerciali e a breve scadenza"³⁷.

D'altra parte, anche le recensioni pubblicate su riviste che viceversa continueranno a mantenere viva un'autentica tensione critica sono molto distanti da quelle che appaiono su "Alfabeta". È per esempio significativo che il primo numero dell'"Indice dei Libri del Mese", in edicola nell'ottobre 1984, si apra con una lettera di Cases "ai recensori" in cui è tracciato una sorta di profilo del recensore ideale (che è però anche un vademecum per coloro che sulla rivista scriveranno) per certi aspetti agli antipodi di quello che possiamo immaginare alle spalle dei recensori di "Alfabeta". Al recensore ideale di Cases è raccomandato di scrivere tenendo a mente un lettore "generico", che a differenza di quello a cui si rivolgono i recensori di "Alfabeta" non vuole tanto (ri)leggere in modo critico ma soprattutto essere informato (il lettore "specialista" sarà invece importante "che non si vergogni di aver letto"); "La recensione – spiega poi Cases – può avere un tono saggistico ma non è un saggio", per cui "al massimo" ci potrà essere "qualche riferimento a fatti esterni universalmente noti"; e comunque,

³⁶ G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Feltrinelli, Milano 2010, p. 252 (corsivi nell'originale).

³⁷ *Ibid.*



visto che lo scopo del giornale è “quello di operare una selezione nell’attuale sovrabbondante produzione libraria”, “L’essenziale è che [...] l’esposizione del contenuto [...] abbia la centralità che gli spetta”³⁸.

Diversa, insomma, la funzione attribuita alla recensione (posto che anche sull’“Indice” troveranno spazio recensioni multiple; e posto che alcuni recensori scriveranno negli stessi anni per entrambe le riviste); e diverso è anche ciò che al suo autore è richiesto. In fondo, il recensore-medio di “Alfabeta” sembra agire libero da questo tipo di vincoli, o aggirarli in vario modo; e nel farlo è probabile che si avvicini a un altro recensore ideale e paradossalmente paradigmatico: quello di cui parlava Giorgio Manganelli grosso modo negli stessi anni in cui Cases scriveva la sua lettera-editoriale, cioè “colui che usa la recensione come un genere letterario con alcune regole capricciose” e che “Assomiglia al saggista, ma è più arbitrario; tende al tirannico; adopera il libro, non se ne occupa; non esige nemmeno che sia un libro importante”³⁹.

5. Ma lo specifico della forma-recensione di “Alfabeta” si lega anche, come si accennava in apertura, alla componente visiva, alle immagini che accompagnano le recensioni.

Ogni numero ospita immagini tratte da una serie fotografica, grafica o pittorica di artisti contemporanei (fra gli altri, Giovanni Giovannetti, Gianfranco Baruchello, Enzo Mari, Andrea Pazienza, Aaron Siskind); immagini che sono disposte – in configurazioni che variano da numero a numero – nell’arco di pagine di cui la rivista si compone e che vengono introdotte da un testo in cui sono spiegate le ragioni dietro alla loro scelta. Ed è significativo che questo testo sia collocato all’inizio di ogni numero, a svolgere la funzione che spetterebbe all’editoriale, e soprattutto che la rubrica in cui è ospitato, o meglio l’insegna sotto la quale il testo appare, cioè “Le immagini di questo numero”, sia la sola a durare per tutta la storia della rivista.

³⁸ C. Cases (c.c.), *E ai recensori*, in “L’Indice dei Libri del Mese”, n. 1, 1984, p. 3.

³⁹ G. Manganelli, *Ma non è una cosa seria* (1986), in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1994, p. 144.

Peraltro, a mettere in chiaro ciò che fino a quel punto era rimasto sottinteso, proprio sull'ultimo numero Aldo Colonetti spiega che “le immagini costituiscono un percorso saggistico, che, nella sua autonomia linguistica, non deve mai sovrapporsi all'itinerario verbale”⁴⁰ (ma in precedenza Calabrese aveva spiegato che le immagini di “Alfabeta” rappresentano “momenti di sperimentazione o di ricerca estetica”, e Porta aveva parlato di “una sorta di ‘poema fotografico’”⁴¹ a proposito delle fotografie di Carla Cerati scattate per l'edizione 1984 di Milano-poesia e riprodotte sul numero 62/63). In altri termini, parole e immagini viaggiano su due binari diversi e indipendenti, le une prescindono dalle altre.

Detto questo, non sono da sottovalutare due aspetti. Anzitutto, il fatto che nel loro insieme, cioè nella loro “orizzontalità”, le immagini possono contribuire a saldare fra loro i campi di problemi messi in rilievo dalle singole recensioni, come se le discontinuità generate negli scarti fra una recensione e l'altra fossero controbilanciate dalla “colonna-immagini”.

E poi andrebbe considerata la possibilità che parole e immagini entrino in dialogo, anche se spesso per contrasto, come abbiamo visto nell'esempio citato in apertura di articolo e come avviene anche in molti altri casi. Un solo altro esempio: sul numero 78 di novembre 1985, il design della pagina in cui è collocata una recensione di Mario Perniola a *Homo academicus* di Pierre Bourdieu sembra suggerire che un esemplare dell'*homo academicus* in questione sia riprodotto nell'immagine collocata poco sotto al titolo, che ritrae un uomo pensoso: ma l'uomo in questione è in realtà Pasolini, immortalato da Giovannetti durante il Festival dell'Unità di Firenze il 6 settembre 1975; Pasolini il cui volto verrà più volte riprodotto e variamente scomposto nel resto del numero (come è possibile vedere in *fig. 2*), in una sorta di sua esegesi e insieme decostruzione visiva.

⁴⁰ A. Colonetti, *Il sogno di una rivista senza paura*, in “Alfabeta”, n. 114, 1988, p. 2.

⁴¹ A. Porta, *Lo stile della poesia*, in “Alfabeta”, n. 62/63, 1984, p. 2.



Fig. 2 Pier Paolo Pasolini fotografato da Giovanni Giovannetti sul n. 78 di “Alfabeta”.

Né è da escludere che le immagini che intersecano una recensione possano illustrarne in qualche modo i contenuti, suggerendo possibili assonanze. Sul numero 12 di aprile 1980 il discorso portato avanti da Gabriella Caramore, incentrato sull’idea che il Novecento ruoti intorno al concetto di nostalgia (un’idea che Caramore esemplifica muovendosi fra scritti di Claudio Magris, Rainer Maria Rilke, Georg Trakl, Sigmund Freud e Theodor W. Adorno), sembra trovare una sorta di traduzione visiva nella patina onirica delle immagini futuriste che accompagnano la recensione, fra cui in particolare quella del *Violoncellista* di Anton Giulio Bragaglia. Così come è probabile che la “passività democristiana” e la stasi politica promossa dalla DC di cui discute Giuliano Busnelli nel numero 9 di gennaio 1980 si rispecchino nella fotografia di Giorgio Colombo (anch’essa riprodotta a centro pagina, e qui in *fig. 3*) in cui è mostrato uno spettatore immobile di fronte a un televisore parte di *Tv Buddha*, la celebre installazione di Nam June Paik. E così via.

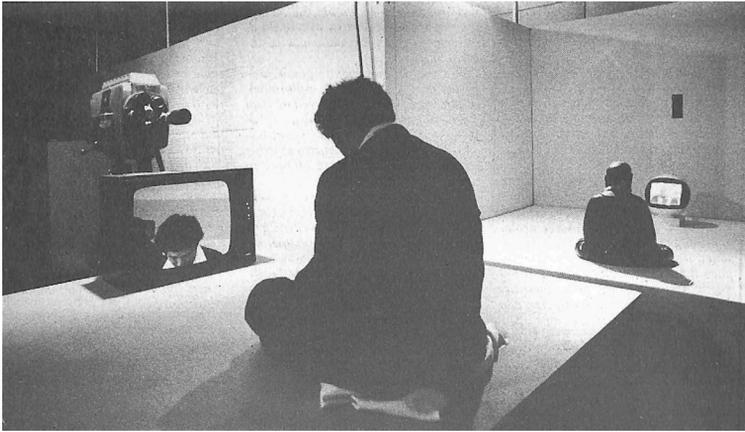


Fig. 3 *TV Buddha* di Nam June Paik, sul n. 9 di “Alfabetà”.

A ogni modo, le dinamiche appena descritte non dovrebbero più di tanto stupire, almeno se si tiene conto del modo di lavorare di Gianni Sassi, l’art director di “Alfabetà”, e dei progetti a cui prese parte: sia quelli più sotterranei e militanti (penso per esempio a quella “piccola rivista” che fu “Frankenstein”⁴²), sia quelli più commerciali (oltre ad avere curato la parte grafica di *house organ* di importanti gruppi industriali, a partire dagli anni Settanta Sassi si occupò di molte campagne pubblicitarie per eventi e manifestazioni culturali). Mi riferisco da un lato alla tendenza a giustapporre immagini (e immagini e parole) fra loro in apparente contraddizione, o a creare prodotti costituiti da elementi sulla carta incongrui, per quanto visivamente efficaci; una tendenza in senso lato surrealista (ma l’esperienza Fluxus, che Sassi contribuì a far conoscere in Italia, è da credere abbia giocato un ruolo importante sotto questo punto di

⁴² “Frankenstein” fu una rivista – pubblicata per soli tre numeri fra 1971 e 1973 – in cui le immagini giocano un ruolo importante rispetto al tentativo di ridiscutere i rapporti fra tecnologia, poesia e mercato, come recitava il sottotitolo della rivista. Sul concetto di “piccola rivista”, cfr. E. Stead, *Reconsidering “Little” versus “Big” Periodicals*, in “Journal of European Periodical Studies”, a. I, n. 2, 2016, pp. 1-17.

vista), anche se forse sarebbe più opportuno parlare, benché in un senso positivo, di una sorta di surrealismo di massa, sulla scorta di quanto scriveva Franco Fortini appena due anni prima della nascita della rivista, a indicare come le pratiche surrealiste fossero state assorbite dalla cultura ufficiale e integrate in una logica di mercato, e come di conseguenza il loro potenziale straniante fosse stato edulcorato⁴³.

Dall'altro lato, e più in generale, mi riferisco alla tendenza a suggerire effetti di senso attraverso l'accostamento di materiali eterogenei, come se l'operazione di montaggio e più in generale di *mise en page*, di assemblaggio dei vari elementi alla base della rivista, imponesse un ulteriore strato di significazione e in qualche modo invitasse il lettore a mettersi in gioco. In effetti, sempre Colonetti spiegava come "Alfabeta" si fosse retta sin dall'inizio su tre "autori": un art director che è anche "un intellettuale militante", una direzione che ne condivide il progetto, "e soprattutto un pubblico che si senta direttamente coinvolto, pur dialetticamente, dalle proposte culturali"⁴⁴. Il che suggerisce certo l'importanza di Sassi nell'economia complessiva del progetto, la sua funzione – diciamo – "registica", ma allo stesso tempo indica come la cooperazione del lettore fosse un elemento indispensabile, come per "funzionare" "Alfabeta" pretendesse un lettore attento, sensibile agli effetti di senso che l'accostamento di parole e immagini può produrre.

6. Ho detto, prima, che ogni numero di "Alfabeta" è costruito *almeno inizialmente* a partire dall'accostamento di più recensioni, che occupano la pressoché totalità delle pagine di ogni numero. La precisazione è necessaria perché nel tempo questa impostazione subisce alcune variazioni che alterano gli equilibri della rivista. Metaforicamente parlando, si può dire che il flusso delle recensioni incontri nel corso degli anni sempre più ostacoli.

⁴³ F. Fortini, *Introduzione*, in F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti 1977 [1959], pp. 5-26.

⁴⁴ A. Colonetti, *op. cit.*, p. 2.

Senza contare gli articoli in cui si prende esplicitamente posizione su fatti di attualità, e tralasciando i dibattiti che periodicamente vengono proposti e a cui partecipano redattori e collaboratori, con il passare degli anni iniziano ad apparire rubriche vere e proprie. A partire dal numero 10 viene per esempio introdotta una sezione di “Testi” in cui confluiscono brani narrativi, riflessioni e interviste. C’è poi, a partire dal numero 21, “Blackout”, uno spazio in cui sono raccolti “interventi, documenti, informazioni che per varie ragioni (politiche, giuridiche, di mercato) subiscono una forma di silenzio stampa”⁴⁵, e dal numero 44 di gennaio 1983 anche una serie di spazi in cui alcuni collaboratori segnalano ciò che da un punto di vista culturale sta avvenendo nelle città straniere da cui scrivono.

Particolarmente significativa è però soprattutto la rubrica “Cfr.”, inaugurata con il numero 19 di novembre-dicembre 1980. Qui si parla di “una nuova rubrica di brevi interventi critici al servizio del lettore. Un filo di Arianna nel labirinto della produzione, un tratto di dadi che non vuole abolire l’azzardo”⁴⁶; ma più esplicitamente, a partire dal numero 71 di aprile 1985 se ne parlerà come della “sola serie di recensioni in senso proprio”, che raccoglie “le scelte di lettura dei direttori e collaboratori frequenti del giornale”⁴⁷. In altre parole, alle pseudo-recensioni si affiancano recensioni più tradizionali: più brevi, relative a un solo testo, e contenenti tutte le informazioni necessarie a farsene un’idea.

Peraltro, soprattutto fino a quando, proprio con il numero 71, i redattori dichiarano apertamente di non fidarsi più “della sistematica delle varie discipline”⁴⁸, la rubrica (o una sua parte più o meno estesa) presenta talvolta come sottotitolo “Bibliografia analitica” e consiste unicamente nella segnalazione di una serie di titoli – ciascuno dei quali è descritto sinteticamente – relativi a un particolare ambito di studi.

⁴⁵ Così si legge nel numero in questione; la rubrica avrà tuttavia vita breve: già dal numero 34 di marzo 1982 scomparirà.

⁴⁶ “Cfr.”, in “Alfabeta”, n. 19, 1980, p. 12.

⁴⁷ “Cfr.”, in “Alfabeta”, n. 71, 1985, p. 12 (corsivo nell’originale).

⁴⁸ *Ibid.*

Per esempio, sul numero 44 (il primo in cui “Cfr.” assume in parte una natura “bibliografica” e in cui si spiega che la rassegna proposta “è un semplice promemoria, condotto sui libri ricevuti in redazione”⁴⁹) sono passati in rassegna testi di “Saggistica italiana” e di “Saggisti di altri paesi”, nel 47 una serie di “Biografie e autobiografie”, nel 57 libri di cinema usciti nel 1983. E in tutti questi casi, come in molti altri, si rinuncia a una vera e propria lettura critica per limitarsi o a redigere schede in cui viene descritto in modo molto stringato il contenuto dei testi, o (ma molto più raramente) a fornire rapide impressioni di lettura. Così, se Maurizio Ferraris può segnalare *La trasparenza e l'ostacolo* di Jean Starobinski scrivendo che si tratta di “Un saggio su Jean-Jacques Rousseau e sul suo tentativo di giungere a una ‘trasparenza’ (teorica e di scrittura), al di là delle ideologie sociali”⁵⁰, Marisa Fiumanò e Antonello Sciacchitano presentano il *Seminario XX* di Lacan appena tradotto da Einaudi utilizzando un tono volutamente poco “scientifico” e riferendosi unicamente alle loro impressioni rispetto al testo originale (o meglio, alla *sua* impressione, visto che la scheda è redatta “in prima persona”): “Non fate come me – si chiude la scheda –. Non fatevi affascinare dalla santa Teresa del Bernini nella copertina Seuil. Leggete l’edizione Einaudi. Potreste trovare qualcosa che mi è sfuggito. Qualche altro vizio. Ditemelo, poi”⁵¹.

Evidentemente, siamo agli antipodi delle recensioni che occupano il resto della rivista, e non solo per una mera questione di spazi e lunghezze. Di fatto, si può dire che a poco meno di due anni dal primo numero le recensioni si sdoppiano: da un lato, le recensioni brevi o brevissime (ma che non per questo rinunciano ad affrontare criticamente i testi presi in esame, i quali sono del resto in linea con quelli recensiti nel resto della rivista); dall’altro, le pseudo-recensioni, che nel tempo perderanno tuttavia terreno rispetto alle prime, e il cui peso nel complesso della rivista tenderà a ridimensionarsi sensibilmente. Se infatti “Cfr.” occupa

⁴⁹ “Cfr.”, in “Alfabeta”, n. 44, 1983, p. 30.

⁵⁰ Ivi, p. 31.

⁵¹ “Cfr.” in “Alfabeta”, n. 55, 1983, p. 32.

inizialmente uno spazio piuttosto limitato (al massimo due pagine), separato peraltro in modo netto, almeno in termini visivi, dal resto della rivista, negli anni il numero di pagine di cui la rubrica è composta aumenterà, finché con il numero 101 di ottobre 1987 quest'ultima si trasformerà in una macrorubrica che al suo interno ne conterrà altre, una delle quali intitolata esplicitamente "Recensioni".

Ma a quest'altezza sono in effetti le stesse pseudo-recensioni a essersi contratte. Fino in ultimo continueranno a essere pubblicate, ma in modo sempre più discontinuo, tant'è che proprio sul numero 101 non ne apparirà alcuna. D'altra parte, a partire da questo numero "Alfabeta" subisce un *restyling* oltre che grafico anche editoriale, che fra le altre cose comporta la raccolta delle pseudo-recensioni in un'altra macrorubrica intitolata "Pacchetti di Alfabeta", dove è dunque esplicitato sin dal titolo ciò che prima era sottinteso, vale a dire la natura multipla delle recensioni che la compongono (ma che tali possono anche non essere: nella sezione sono infatti incluse anche recensioni singole). Tutto il contrario, insomma, di ciò che accadeva nei primi numeri. Se lì a essere separato graficamente dal resto della rivista era tutto ciò che esulava dalle pseudo-recensioni, le quali del resto, come abbiamo visto, occupavano la quasi totalità di ogni numero, ora sono queste ultime a occupare uno spazio limitato e a essere "cortinate", ridotte a rubrica fra le altre.

7. Ora, nel complesso si potrebbe leggere nell'espansione della rubrica "Cfr." e nell'eclissi parallela delle pseudo-recensioni il sintomo di una progressiva normalizzazione di "Alfabeta", e insieme un indizio del passaggio, come scrivono Ferretti e Guerriero, "dal confronto e dal dibattito serrato" alla "semplice giustapposizione di punti di vista diversi"⁵². Anche se forse per valutare entrambe queste ipotesi il discorso andrebbe allargato, tenendo conto della possibilità che con gli anni si siano affievolite le esigenze che avevano portato ad adottare il particolare tipo di forma-recensione

⁵² G.C. Ferretti, S. Guerriero, *op. cit.*, p. 304.

descritto in queste pagine. Non vanno trascurate, intendo dire, le circostanze in cui “Alfabeta” era nata. Non solo le circostanze più strettamente politiche, ma anche quelle in senso più ampio sociali e culturali, legate alla fine di quella che Balestrini stesso, assieme a Primo Moroni, e proprio nell’anno in cui la rivista cessava le pubblicazioni, avrebbe battezzato l’“orda d’oro”: quell’“enorme e profonda esperienza collettiva” che per un decennio, dal 1968 al 1977, aveva “scavato fino alle fondamenta i pilastri apparentemente immutabili della società italiana”⁵³. Nata nel momento in cui quell’insieme di esperienze si stava esaurendo, “Alfabeta” accettava l’impossibilità di leggere il presente tramite schemi interpretativi già dati o ricorrendo a forme e strumenti assertivi. L’assenza pressoché totale di veri e propri editoriali potrebbe essere letta in questo senso, come una scelta funzionale a non imbrigliare ideologicamente i molti discorsi che sulle sue pagine si susseguivano; la stessa scelta “di ricorrere al libro come filtro preposto alla mediazione con la realtà” andava probabilmente in questa direzione, assecondando il tentativo di “allontanare dal campo dell’operazione culturale i fantasmi appena svaniti della contestazione politica”⁵⁴.

D’altro canto, è probabile che tramite le sue recensioni “Alfabeta” non si sia limitata a dare conto dello spiazzamento in senso lato generazionale avvertito nel momento in cui era stata fondata, ma a esso abbia anche cercato di reagire, mettendo da parte ogni nostalgia per quei *grands récits* che nel frattempo si stavano definitivamente liquefacendo e provando a fotografare uno scenario in rapido mutamento, in cui nuovi

⁵³ N. Balestrini, P. Moroni, *L’orda d’oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, a cura di S. Bianchi, Feltrinelli, Milano 1997 [1988], p. 13.

⁵⁴ F. Bortolotto, D. Paone, *Una crepa nel sistema. Dalla crisi di “Quindici” alla ricostruzione di “Alfabeta”*, in F. Bortolotto, E. Fuochi, D. Paone, F. Parodi (a cura di), *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, Pendragon, Bologna 2018, p. 203. Nel saggio in questione è argomentato come ciò non abbia impedito ad “Alfabeta” di portare avanti coerentemente un ben preciso progetto politico e culturale. Più in generale, nel saggio si ragiona intorno alla sostanziale continuità fra “Alfabeta” e “Quindici”, la rivista fondata da Balestrini nel 1967.

riferimenti, nuove sensibilità, nuove parole d'ordine si stavano imponendo e intersecando, senza che ancora fosse chiaro dove avrebbero portato. Solo in ambito letterario, nel giro di pochi mesi erano stati pubblicati o sarebbero stati pubblicati *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Il nome della rosa*, *Altri libertini*, ma anche *La parola innamorata*, *Blackout*, *Centuria*, *Un uomo*: opere che in modi diversi avrebbero segnato il decennio a venire, costringendo a prendere atto di una frattura, e dell'impossibilità di ricostituire ciò che era venuto prima.

Parlare di un passaggio da avanguardia a postmoderno sarebbe riduttivo e semplicistico, anche se sfogliando le pagine di "Alfabeta" è forse possibile cogliere una sovrapposizione fra i due discorsi: fra l'affievolirsi di una logica (e di una passione) avanguardistica e l'affermarsi di una sensibilità (ma forse, anche in questo caso, di una passione) postmoderna, per quanto "fredda" la si sia poi descritta. In fondo, non andrebbe dimenticato che "Alfabeta" è stata sì una delle sedi principali in cui si è sviluppato il dibattito teorico, e in particolare filosofico, sul postmoderno⁵⁵, ma a ben vedere è stata soprattutto una specie di laboratorio del postmoderno applicato, nella misura in cui sulle sue pagine ha preso corpo la tendenza a spaziare lungo tutto l'arco del campo culturale, e a farlo all'insegna di un eclettismo che tendeva ad abolire la distanza fra prodotti "alti" e prodotti "popolari", *mainstream* e di nicchia, nel contesto sia delle singole recensioni sia dei numeri nel loro complesso, per cui nello stesso giro di pagine – esemplifico dal numero 5, di settembre 1979 – poteva trovare spazio una recensione di Eco ad alcuni albi dei Puffi, una di Gramigna a tre romanzi di Germano Lombardi e una di Bolelli su dischi di Anthony Braxton, Brian Eno e David Tudor, filtrati ancora una volta tramite Lyotard (quello, stavolta, di *A partire da Marx e Freud*).

Probabilmente, nel corso degli anni Ottanta lo scenario che inizialmente aveva fatto da sfondo ad "Alfabeta" si stabilizzerà, i suoi contorni diventeranno più nitidi, e dunque

⁵⁵ Su questo aspetto, cfr. M. Jensen, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Franco Cesati, Firenze 2002.

l'esigenza che aveva motivato la scelta della particolare forma-recensione praticata nei primi numeri verrà meno: posto che sulle sue pagine non si rinuncerà mai a una lettura critica del presente, militante nel senso più autentico del termine.

O forse, più semplicemente, lo spazio sempre minore occupato dalle pseudo-recensioni indica che il "ciclo di esistenza" della rivista sta giungendo al termine⁵⁶. Fondata a ridosso del 1977, "Alfabeta" chiuderà alle soglie del 1989, e dunque di un'altra serie di eventi epocali, di un'altra svolta verso direzioni difficili da intuire. È significativo, del resto, che a chiudere la rivista siano due poesie, rispettivamente di Ottonieri e di Porta, ciascuna a suo modo emblematica: la prima – *Il mondo delle merendine* – che sembra anticipare un'estetica latamente *pulp*, alludendo a un immaginario pubblicitario che di lì a breve sarebbe penetrato sottopelle e più in generale alla progressiva mediatizzazione delle esperienze individuali e collettive; la seconda – *Il tempo della povertà* – che sembra viceversa indicare una postura nello stesso tempo più ritratta (si allude a una poesia "senza invenzioni luccicanti, / senza fuochi d'artificio, / senza sacrificio, né meretricio") e fiduciosa nella possibilità che come un "pesce guizzante / fuori dallo specchio"⁵⁷ la poesia possa sopravvivere in un tempo apparentemente ostile.

Ma questa, come la precedente, è soltanto un'ipotesi, su cui bisognerebbe riflettere più a fondo tenendo conto di altre variabili, soprattutto in relazione a quanto negli stessi anni stava accadendo nel campo delle riviste.

Per il momento, è forse possibile affermare con un minimo di cognizione di causa che la particolare forma-recensione adottata da "Alfabeta" – assiduamente praticata negli anni iniziali, e poi con minore continuità in quelli finali – sia stata anzitutto una risposta simbolica, ovvero uno strumento elaborato in nome di un'esigenza conoscitiva, per provare a orientarsi entro uno scenario in divenire; uno strumento

⁵⁶ M. Corti, "Alfabeta" e "Il ponte di San Luis Rey", in Id., *Dialogo in pubblico. Intervista di Cristina Nesi*, Rizzoli, Milano 1995, p. 157.

⁵⁷ A. Porta, *Il tempo della povertà*, in "Alfabeta", n. 114, 1988, p. 38.

che non mirava ad addomesticare i testi ma che al contrario cercava di aprirli: di farli dialogare fra loro, e con ciò che era intorno a loro.



Edoardo Zuccato

Le recensioni su alcune riviste italiane di poesia
dagli anni Novanta a oggi

Le recensioni offrono materiali utili per esaminare lo stato della critica della poesia contemporanea, poiché permettono di osservare le procedure di selezione, analisi e proto-canonizzazione dei testi e degli autori. La mole di pagine prodotte nell'arco di tempo considerato in questo articolo è enorme, come si può immaginare. Tra le tante riviste di poesia contemporanea ne ho selezionate alcune che mi sono parse esemplari per diversi motivi: in alcuni casi, per i dichiarati obbiettivi di rinnovamento della scrittura poetica tramite una critica radicale del pregresso novecentesco; in altri casi, come esempi di modalità recensorie largamente diffuse. La campionatura cerca anche di offrire qualche spunto di riflessione sulle conseguenze del passaggio dal cartaceo al digitale, ambiente in cui oggi opera la maggior parte delle riviste di poesia contemporanea.

La prima rivista che vorrei esaminare è una delle più battagliere apparse in questo trentennio, l'“Annuario” diretto da Giorgio Manacorda, poi in collaborazione con Paolo Febbraro, per l'editore Castelvecchi. Pubblicata con cadenza annuale (un format poco diffuso), la rivista propone in apertura un editoriale, seguito da saggi, sulla poesia contemporanea ma anche su classici moderni, o da articoli di taglio tematico, o da testi in prosa di carattere non critico. Segue a questo punto quello che ci interessa, un'ampia sezione di recensioni, collocate in ordine alfabetico e della lunghezza fissa di una pagina, indipendente-

mente dal nome dell'autore e dalla dimensione del libro. Ad esempio, il *Meridiano* delle poesie di Giovanni Giudici è recensito in una pagina, lo stesso spazio dedicato altrove a una plaquette¹. La scelta della dimensione fissa e breve condiziona in modo rilevante le recensioni, che non possono diffondersi nella descrizione dei contenuti del libro, e costringono il recensore a un giudizio sintetico.

Alcuni recensori sono collaboratori esterni, che non sempre seguono la "linea" della rivista. In questi casi, in genere, le recensioni risultano piuttosto neutre, cioè non stroncano i libri (come fanno invece a volte gli annuaristi della redazione), ma neppure si lanciano in analisi troppo personali. Il contenuto tende a essere descrittivo, con un giudizio di fondo blandamente positivo. Per completezza va aggiunto che alla fine di ogni volume dell'"Annuario" c'è spesso una sezione di traduzioni, e una di recensioni di poeti stranieri usciti in traduzione italiana.

Tornando alla sezione di apertura, i saggi, e soprattutto gli editoriali, sono spesso scritti come una serie di recensioni di libri "esemplari", sia perché ammirevoli sia perché deprecabili, componendo un discorso critico articolato sull'annata e le tendenze generali della poesia italiana a partire da casi concreti. Vi sono anche saggi più teorici, in cui i libri o gli autori vengono solo citati per illustrare un discorso critico generale. Per gli scopi della nostra indagine, va rilevato che a volte con la forma recensione si "gioca". È il caso dell'Editoriale di Paolo Febbraro di "Poesia 2005", che si intitola *Tre diverse recensioni all'antologia Mondadori di Cucchi e Giovanardi*. Come un esercizio di stile alla Queneau, seguono tre versioni che dicono quasi la stessa cosa. La prima, *Notarile*, ha il taglio dell'apoforisma satirico:

Nel 1978, la casa editrice Mondadori sita in Milano pubblicava per le cure di Pier Vincenzo Mengaldo un'antologia della poesia italiana del Novecento, che dedicava ventisei pagine al proprio direttore editoriale in carica, Vittorio Sereni. Sereni aveva all'epoca sessantacinque anni, ed era unanimemente considerato uno dei maestri della poesia italiana contemporanea.

¹ G. Manacorda (a cura di), "Poesia 2000. Annuario critico", Castelvichi, Roma 2001, pp. 142-3. Recensione di Matteo Marchesini.

Nel 2004, la casa editrice Mondadori sita in Milano pubblicava per le cure di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi la seconda edizione dell'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento*, che dedica tredici pagine al proprio direttore editoriale in carica, Antonio Riccardi, e venti a uno dei due curatori, Maurizio Cucchi. Riccardi, che ha quarantadue anni, e Cucchi, che ne ha cinquantanove, non sono unanimemente considerati dei maestri della poesia contemporanea.²

La seconda versione, *Critico-letteraria*, articola la posizione di Febbraro rispetto all'antologia Cucchi-Giovanardi secondo i canonici modi argomentativi della recensione. Perciò è molto più lunga, cinque pagine contro mezza della versione precedente. Nell'ultima, *Malinconica, con voto finale*, Febbraro ammette di aver scritto le pagine precedenti "per un automatismo vetero-novecentesco secondo cui un'antologia di poesia è un fatto culturale rilevante che va affrontato con le armi della critica". Secondo lui, questa antologia, come quella curata da Franco Loi e Davide Rondoni per Garzanti, è al di là della critica. Febbraro afferma di aver dato più spazio alla Cucchi-Giovanardi per l'editore da cui è uscita, che gli garantisce "capacità di penetrazione presso il pubblico potenziale di critici e poeti". "Il dovere del critico, davanti a una simile fattispecie, è stabilire con esattezza se tutto ciò risponde a categorie della storia del gusto, oppure soltanto alla storia della casa editrice Mondadori. Sembra poco, ma questi sono i tempi"³. Questa parte dell'editoriale è seguita da recensioni (cioè commenti critici) su altre antologie, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica, Sotto la superficie* e *Poeti nel limbo*, e da una sezione su poesia e cattolicesimo, Luzi senatore a vita, Raboni, e infine *I libri del 2004*, ovvero i più rilevanti di quell'anno secondo Febbraro.

Febbraro ritiene che ci sia un massimo di distanza fra grande editoria e riviste, nel senso che la prima non usa più le seconde come bacino di selezione, ma sceglie da sé. C'è quindi l'auspicio di cercare nelle riviste un minimo comun denominatore, anche passando "dalle recensioni 'a pioggia' a una più ampia e mirata

² P. Febbraro, *Editoriale*, in G. Manacorda (a cura di), "Poesia 2005. Annuario", Castelvechi, Roma 2005, p. 5.

³ P. Febbraro, "Poesia 2005", cit., pp. 9-10.

attività saggistica, capace di individuare davvero, e non solo di registrare con indulgenza. Diminuire le pagine e precisarle. Dialogare di più”⁴.

Sappiamo che negli anni successivi è successo esattamente il contrario, ovvero si è verificato l’allargamento di un’attività recensoria sempre più sfocata, informativa e promozionale. Lo avvertiva già allora Febbraro, notando che le vecchie “‘Il verri’, ‘La clessidra’ o ‘La Mosca di Milano’ sembrano schiacciate fra Mondadori, Einaudi e il sito web di Nazione Indiana.” Di contro, la funzione di vaglio svolta un tempo dalle riviste militanti sembra a Febbraro che sia stata rilevata dalle antologie di poesia contemporanea, le quali, tuttavia, presentano i problemi visti in precedenza⁵. Non è un caso che, seguendo questi auspici, negli ultimi “Annuari”, compreso quello del 2006, le recensioni siano diventate più lunghe, in media tre-quattro pagine, e meno numerose.

L’“Annuario” di Manacorda e Febbraro è una delle pochissime riviste che in questi decenni ha regolarmente pubblicato stroncature accanto a elogi critici. La *ratio* dominante altrove sembra essere stata questa: ci sono molti, troppi libri e lo spazio critico per valutarli è poco. Meglio quindi scegliere quelli meritori, ovviamente secondo il gusto di ciascun critico, e ignorare gli altri. Resta il dubbio se i testi ignorati da ciascuna rivista lo siano perché ritenuti davvero pessimi, o se in alcuni casi fossero invece degni di interesse, magari non di primissimo piano, ma comunque non disprezzabili.

“Punto. Almanacco della poesia italiana”, diretto da Mauro Ferrari, Gabriela Fantato, Giancarlo Pontiggia, Salvatore Ritrovato, è uscito a partire dal 2011 riprendendo la struttura dell’“Annuario” di Manacorda e Febbraro, con alcune modifiche significative. Dal mio punto di vista, in particolare, è l’unico caso a me noto in cui la sezione delle recensioni sia collocata in apertura del volume, come elemento qualificante per fare il punto sulla poesia di un determinato anno. Si tratta di una sezione molto

⁴ P. Febbraro, G. Manacorda (a cura di), “Poesia 2006. Annuario”, Castelveccchi, Roma 2006, p. 7.

⁵ Ivi, pp. 8 e 10.

estesa, ad esempio nel n. 1 (2011) di 72 pagine, dedicate a poesia e saggistica. La lunghezza delle recensioni è standardizzata a una pagina, sul modello iniziale dell'“Annuario” romano. Benché i contributi siano di qualità diseguale, la direzione complessiva è simile a quella delle reti informatiche: un allargamento quantitativo del panorama, esaminato con un taglio critico per lo più orientato alla descrizione, spesso elogiativa. Solo in alcuni casi il giudizio appare più articolato, con le sfumature e le problematizzazioni che ci si aspetta da una lettura matura. A questa ampia parte iniziale seguono varie sezioni con interviste, saggi su autori recenti, testi inediti e traduzioni. Diciamo che “Punto” ha riportato il battagliero “Annuario” romano nell'alveo di pratiche recensorie più comuni e diffuse.

Sulle recensioni un atteggiamento antitetico a quello di “Punto” lo troviamo in “La Mosca di Milano”, uscita dal 1998 sotto la direzione di Gabriela Fantato e Annalisa Manstretta. “La Mosca” è una delle pochissime riviste che, almeno inizialmente, non ha previsto uno spazio per le recensioni. Le prime compaiono sul n. 5, poche e non collocate alla fine del fascicolo, come avviene di solito, ma in mezzo. Nel n. 6 (maggio 2000), ad esempio, le recensioni sono raccolte nella rubrica “Macroscopio” e descritte subito sotto il titolo recensito come “Note su...” seguito dal nome del recensore⁶. I pezzi vogliono così presentarsi come una forma intermedia fra l'articolo e la recensione. Questa sezione è seguita, sempre dal n. 6, dalle “Segnalazioni”, brevi recensioni di dieci-quindici righe⁷. In accordo con gli obbiettivi della rivista, dedicata agli intrecci fra poesia, arti, filosofia e antropologia, vengono recensiti testi di prosa, critica e narrativa. Sempre nel n. 6 appare anche una nota critica sulla traduzione italiana di Ted Hughes, mentre nel n. 7 vi è una recensione cinematografica⁸. Nei numeri successivi, tuttavia, diventano più rare queste incursioni fuori della poesia, alla quale viene dedicato quasi per intero lo spazio recensorio.

⁶ “La Mosca di Milano”, n. 6, dicembre 1999-maggio 2000, pp. 32 e ss.

⁷ Ivi, pp. 45 e ss.

⁸ Ivi, pp. 77 ss.; “La Mosca di Milano”, n. 7, aprile 2001, pp. 54 e ss.

Note critiche compaiono anche in altre rubriche, ad esempio “Disappunti e poesie”, in cui la recensione si allunga in un articolo⁹. Dal n. 7 le “Segnalazioni” diventano un po’ più lunghe, avvicinandosi alla dimensione delle recensioni, che nel frattempo hanno preso una misura standard più contenuta. Dal n. 8, nella sezione “Macroscopio” le recensioni non vengono più presentate nella forma “Note su...”, ma con la dicitura abituale: titolo del libro seguito dalla recensione e dal nome del critico a fine recensione. Le recensioni sono anche più numerose che in precedenza, tanto che nel n. 9 tengono un terzo delle pagine. I libri recensiti includono opere di poeti affermati, in genere quelli a cui la rivista ha dedicato più attenzione anche attraverso interviste e saggi, e opere di autori più giovani. I recensori sono per lo più parte della redazione, con alcuni apporti esterni.

Considerando l’insieme del lavoro, si può dire che come rivista “La Mosca di Milano” abbia avuto un atteggiamento insolito verso le recensioni. Nei primi numeri le ha escluse dal proprio orizzonte, per poi includerle dal n. 5, tentando però di rinnovare la forma. Nel giro di qualche numero si registra un ritorno alle modalità canoniche della recensione su rivista di poesia contemporanea, sia per la quantità che per la lunghezza dei singoli pezzi, segno che la recensione, come forma, possiede una stabilità e forse dei limiti intrinseci non facili da alterare.

Una rivista che ha funto da laboratorio e punto di incontro per molti poeti nati negli anni Settanta è “Atelier”, diretta da Giuliano Ladolfi e Marco Merlin e pubblicata a partire dal 1996. A differenza della “Mosca di Milano”, “Atelier” si è dedicata stabilmente e diffusamente alle recensioni, lasciando libertà di misura, da una a diverse pagine, a differenza di alcuni casi visti in precedenza. La rivista si apre in genere con un’ampia sezione di saggi, seguiti da poesie inedite e, nella parte finale, da recensioni. A volte, però, alcuni saggi della prima sezione, spesso dedicata alla rilettura dei classici del Novecento, non sono altro che recensioni molto estese, ad esempio l’articolo di Merlin su *Il profitto domestico* di Antonio Riccardi¹⁰. Occasionalmente,

⁹ Ivi, pp. 82-88.

¹⁰ “Atelier”, a. II, n. 6, giugno 1997, pp. 42-50.

tuttavia, anche alcune recensioni della sezione conclusiva sono molto più lunghe delle altre¹¹. Quella della lunghezza non è solo questione di articolazione dell'analisi e del giudizio critico, che pure, per essere degni di tale nome, non possono essere contenuti in spazi troppo ristretti. Il mero fatto che su un libro si scriva molto implica che il recensore lo ritenga meritevole di attenzione particolare. La lunghezza della recensione è a suo modo parte del giudizio.

Con il tempo "Atelier" ha allargato la platea dei recensori. Una parte delle recensioni sono sempre state scritte da componenti della redazione, fra cui in particolare Merlin e Ladolfi, soprattutto all'inizio. Vi è stata nel corso degli anni anche un'estensione dei generi: oltre alla poesia, si è dato spazio ai romanzi e alla critica, utilizzando anche contributi esterni. Un esempio di come sguardo critico e ambizioni si siano allargate in parallelo è il numero dedicato nel 2003 alla giovane poesia europea, con una scelta di alcuni autori stranieri contemporanei¹². I contatti all'estero servono per far circolare, tramite scambio, le proprie poesie. Attraverso internet i poeti della generazione successiva a quella di "Atelier" hanno cominciato a farlo subito, in parallelo alla circolazione italiana dei loro primi testi.

Proprio l'impatto del digitale ha spinto Andrea Temporelli (pseudonimo che Merlin di solito usa per pubblicare i suoi versi) a scrivere in un Editoriale del 2011 che "una rivista letteraria propone un modello ormai anacronistico di confronto ideale e operativo" rispetto ai nuovi contenitori di blog e webzine¹³. Per lui esistono correnti anche nel nuovo contesto, ma sono più deboli. Merlin osserva che l'"Annuario" di Manacorda, chiuso in quel periodo, è stato sostituito da "Punto": la provincia che supplisce alla mancanza dei grandi centri, ma con un cambio di paradigma. Non più selezione drastica, ma "tentativo di fotografare in modo completo e imparziale la poesia nostrana", come se fosse possibile. Così siamo "paralizzati dall'eccesso di

¹¹ Ad esempio, la recensione di M. Merlin su Marco Munaro, in "Atelier", a. VII, n. 28, dicembre 2002, pp. 104-9.

¹² "Atelier", a. VIII, n. 30, giugno 2003.

¹³ "Atelier", a. XVI, n. 64, dicembre 2011, p. 5.

informazioni”¹⁴. Più che altro, è una rinuncia all’atto critico, che è scelta motivata. Perciò si è deciso di continuare con “Atelier” su carta, rifondando però la redazione, aggiungendo rubriche su narrativa e teatro, rinnovando e rendendo più agili altre sezioni¹⁵. Dunque, malgrado la versione cartacea di “Atelier” sia stata conservata per mantenere più dibattito, lavoro comune e selezione, è stata comunque costretta ad andare in direzione di un allargamento delle maglie del discorso.

È significativo che poco tempo dopo sia stata inaugurata una versione online della rivista, che non è un riversamento in digitale di quella su carta, ma un periodico largamente autonomo. Dal punto di vista delle recensioni, la più vecchia risale al 6 agosto 2014, una recensione parziale che rimanda a quella integrale nella versione su carta¹⁶. Che all’inizio non si sapesse bene come utilizzare il nuovo strumento è evidente dal fatto che le prime recensioni online sono prese di peso dalla carta¹⁷. Fino al settembre 2016 vi sono poche recensioni (circa una decina), per lo più di titoli di autori già affermati o pubblicati da grosse case editrici. Poi il quadro cambia, allargandosi a temi e autori meno noti.

Oggi sulla Home del sito si possono leggere poesie inedite, con nome dell’autore e foto. La cadenza è un autore nuovo, italiano o straniero, ogni tre-quattro giorni. Su carta la cadenza era due o tre autori ogni tre mesi. Nella sezione Critica è inclusa la sottosezione Recensioni. La cadenza è irregolare ma piuttosto frequente: diverse recensioni ogni mese, quindi molte di più che nella versione a stampa. E più lunghe, anche se pure a stampa le recensioni erano spesso ampie. Ce ne sono anche di brevi, più o meno una cartella di lunghezza, la quale non sembra dipendere da criteri evidenti. Online vengono spesso citati testi per esteso, sia di autori italiani che stranieri in caso di traduzioni. I testi

¹⁴ Ivi, p. 6.

¹⁵ Ivi, p. 7.

¹⁶ “Francesco Ianone legge *Cos’è il rosso* (Firenze, Edizioni della Meridiana, 2013) di Bernardo Pacini”, seguito dalla dicitura: “La versione integrale può essere letta nella rivista Atelier, nr. 73, Marzo 2014”.

¹⁷ Ad esempio Giovanna Rosadini su Chandra Livia Candiani, *La bambina pugile*, in “Atelier” online, 5 novembre 2014.

vengono a volte messi in fondo alla recensione, dopo la firma, per esemplificare quanto detto e offrire un assaggio al lettore.

Come prevedibile, vengono recensiti tutti i libri di Ladolfi editore, collegato a “Atelier”. Spazio viene concesso anche a libri e plaquette di piccoli editori, come Lietocolle, InternoPoesia, Il leggìo, Giulio Perrone, Decomporre edizioni, Manni, Samuele editore, Mobydick, Transeuropa, Campanotto, Aragno, Marcos y Marcos. Poco spazio viene riservato alle grosse case editrici, e senza dare loro troppa importanza, come al contrario, in genere, avveniva su carta: ad esempio, *Chilometri da casa* di Nicola Vitale ha una breve cartella di recensione di Eleonora Rimolo (12 giugno 2018). Un'altra pratica che si nota è che i recensori sono spesso anche recensiti. La platea dei recensori appare allargata oltre la redazione più di quanto si facesse su carta.

Online appare a volte una serie di recensioni su un singolo tema. Ad esempio, nell'ottobre 2018 sono uscite diverse brevi recensioni legate a *Prato pagano*, in occasione del seminario-convegno “Prato pagano. Il futuro nell'antico” e della mostra “Prato pagano e la poesia degli anni Ottanta”¹⁸. È altamente improbabile che su carta si potesse dare tutto questo spazio a un singolo evento. Altrettanto si può dire dello spazio concesso online alle recensioni di libri di critica, spesso di editori minori, su figure non sempre di primo piano, ad esempio una lunghissima recensione di Marco Beck su Vincenzo Guarracino, *Tutto o niente. Analisi critica dell'opera di Curzia Ferrari* (19 febbraio 2018).

L'allargamento della platea dei recensori come pure della tipologia e della quantità di libri recensiti ha una deriva che si coglie in più di un punto. Fra i tanti esempi possibili ho scelto la recensione di Carlo Picca a Vincenzo Latrofa, *Canzoni del tempo*, riportata per esteso in Appendice al presente articolo. La recensione appare un condensato di luoghi comuni sulla lirica,

¹⁸ C'è l'annuncio del convegno, seguito da testi di Beppe Salvia e Pietro Tripodo in *Prato pagano*, “Una poesia da ‘Prato pagano. Almanacco di prosa e poesia’, n. 3, aprile 1981” (si tratta di un testo di Valerio Magrelli con una nota critica), “I quaderni di ‘Prato pagano’” (con testi di vari), “‘Prato pagano’: breve intervista a Gabriella Sica”, e “‘Prato pagano’. Il futuro nell'antico”.

espressi con un' enfasi elogiativa e una serie di riferimenti sproporzionati rispetto a testi poetici che non sembrano giustificarli. Per fortuna, non sempre i risultati sono così sottoboschivi. Lo spazio più ampio della rete permette di dare conto di libri validi di autori e editori più deflati, che magari non avrebbero avuto riscontri critici formulati in modo competente. Come esempio di questo "lato buono" della rete si veda in Appendice la recensione di Luca Martini a *Venezia* di Pasquale Di Palma.

In sintesi, la direzione complessiva presa dalla recensione negli ultimi trent'anni è quella tipica delle reti informatiche, ovvero un allargamento quantitativo del panorama, esaminato con un taglio critico sempre orientato alla descrizione, spesso elogiativa, evitando in genere problematizzazioni eccessive o stroncature, che sono ricomparse molto di rado malgrado l'aumento dello spazio disponibile. Segno che la selezione e il dibattito critico dipendono solo in parte dallo spazio editoriale, contrariamente a quanto si sente spesso ripetere. Ovviamente, questo giudizio sul panorama complessivo non vuole negare che esistono in rete diversi siti su cui viene sviluppato un discorso critico complesso e ben argomentato, come ad esempio "Le parole e le cose", "Nazione indiana", "Critica impura", "Doppiozero" e altri. Tuttavia, la loro voce va cercata in un coro di natura più chiassosa e superficiale che tende a sommergerle. Mi riferisco non solo ad altre riviste e blog, ma soprattutto ai *social*, i quali sono inondati di giudizi effimeri e lapidari, in genere privi anche di una parvenza di argomentazione critica, che con toni grossolani e non di rado urlati esaltano o distruggono un libro. È il fenomeno già discusso da vari osservatori, per cui sui *social* ognuno, oltre che un lettore, è anche un critico, con la conseguente messa in discussione del ruolo del critico di professione. Escludendo le riviste più sofisticate, negli ambienti digitali della rete domina questo dualismo: da un lato una neutralità di stampo promozionale sui siti che si occupano variamente di letteratura; dall'altro una faziosità amatoriale che escludendo le vie di mezzo trova tutto o meraviglioso o orrendo, secondo modalità, anche qui, di stampo pubblicitario invece che critico-ragionative.

Questa evoluzione favorita dalla tecnologia ha palesato una delle finalità primarie non dichiarate della recensione: quella di

strumento di scambio dentro il mondo letterario, il quale è una micro economia di baratti e *do ut des*. La recensione, anche quando non è un atto critico di qualità, si configura come un favore che implica una restituzione. In assenza di criteri critici ed estetici condivisi attraverso i quali formulare giudizi di valore, la fama si conquista attraverso la visibilità. È un criterio essenzialmente commerciale e pubblicitario. Da qui l'importanza, mai grande quanto oggi, della capacità di pressione pubblicitaria dei gruppi in cui gli scrittori si riuniscono, gruppi che si formano a volte attorno a linee di poetica, come ai vecchi tempi, ma più spesso attorno a case editrici, giornali, riviste, premi, festival, singoli individui esposti mediaticamente che producono uno strascico di cortigiani. La recensione è uno degli strumenti per "far girare" un nome e produrre consenso sul valore di ciò che scrive. È uno dei tasselli del sistema puramente quantitativo di pubbliche relazioni oggi necessario, pur se non sufficiente, a rendere "importante" un autore. Il ruolo della qualità estetica in tutto questo è in costante diminuzione da decenni e, in ogni caso, marginale.



Appendice

Vincenzo Latrofa, *Canzoni del tempo*, una lettura di Carlo Picca, in “Atelier” online, 19 febbraio 2018.

“E del tempo fu sospeso il corso”
Dino Campana

Questo verso accoglie il lettore entrando nel mondo poetico di Vincenzo Latrofa e delle sue *Canzoni del Tempo*, di questa sua raccolta che ha il sapore malinconico di chi sa più degli altri e ne conosce le beffe, perché a volte essere avanti equivale ad essere solo.

*Il passato reca con sé
Un sentimento segreto
Che invita alla redenzione:
Per tutto è sotto il cielo una stagione
Ora sono oppresso
Dalla fatica di dimenticare*

*Sbatto le mie ali
Contro una gabbia che chiamano vita
Io amai la vita
Perché cercai l'amore
Ma per amore della vita
Mi tocca patire la fame
Dell'anima*

La poesia è un'illuminazione, che si rende inconfondibile rispetto ad altri stati d'animo. La puoi per questo definire intuizione, quasi divinatoria, al punto che persino lo stesso poeta si meraviglia di tali illuminazioni che riporta scrivendole in uno stato rapsodico.

Un'illuminazione è quanto di più lontano dalla costruzione poetica, tutt'al più il poeta può far uso del gioco poetico, perché le rime, le assonanze, le consonanze, la metrica e quant'altro non sono che giochi che non la devono costipare quell'illuminazione, ma permetterle di trovare la sonorità migliore per esprimersi.

E il verso libero leopardiano è il tratto distintivo di quest'opera. Latrofa è fin troppo esperto di metrica e retoriche poetiche ma le adopera in modo asciutto e comunicativo. Il poeta come la poesia la cogli subito, si differenzia, non è schematica ma con i suoi versi veggenti irrompe nell'animo di chi ascolta.

*Alla spietata ingiustizia del mondo
La mediocrità e l'anonimato
Sono l'unica scelta
Chi provando a essere diverso
Sfida le leggi vuote dell'amore
Riceve la miseria
Di essere punito
Ciò che a me ti unisce
È il crollo delle speranze effimere
Che in te riponevi
Senza lasciare traccia
Non c'è altro che l'amore
Ma inseguendo la gloria
Hai deciso di morire per vivere
Un'oscurità che è stata la tua condanna
Quale angoscia allora è più atroce
Morire o essere vivi?*

Viviamo un contesto socio economico ben lontano dalla poesia, se mi permettete siamo nella prosa più banale, nello schematico, nel consumo, nel virtuale, o come direbbe qualcuno nell'età artificiale. Troppe informazioni fanno perdere la presenza di quelle importanti, le spostano, talvolta le sostituiscono e siamo fatti così della sostanza di cui sono fatti i cartelli giornalistici e pubblicitari anziché della *sostanza dei sogni*. Per questo è molto bello e interessante imbattersi in questo lavoro del Latrofa che raccoglie sue liriche composte dal 2009 al 2015.

*Molte cose ha da dire il lungo
Trascorrere del tempo
Sulla sorte umana
Cogli qual è il ritmo che governa
I mortali: il tempo*

*È sinusoidale tendenzialmente
Un determinismo inevitabile
E l'eternità non è che il rapporto
Della variabile con la costante
Il tempo è come una clessidra
Che si rovescia sempre su stessa
E gli uomini granelli di sabbia
Eternamente nuovi*

I poeti, quelli veri, sono da sempre una generazione di precari, di inadatti. Ma oggi ancor di più. “Nessuno ti richiede più poesia!” “È passato il tuo tempo di poeta” scriveva Pasolini e come dargli torto. Pochi leggono poesia e se pensiamo alla città e ai suoi simboli come luogo di realizzazione delle potenzialità creative ci si ritrova quasi tutti ad essere esseri alienati.

La vita vera, quelle delle intuizioni, delle visioni, delle emozioni, è ai margini, e un vero poeta deve per forza sentirsi marginale, non inglobato in questo contesto di plastica e opporvisi con tutta la sua diversità. Ci vuole coraggio certo, del momento presente, compassione per la propria storia, nomadismo atletico, fratellanza profondamente e radicalmente rivoluzionaria. Da questa condizione esistenziale possono nascere anche oggi le poesie. Credo che mai come oggi ci sarebbe bisogno di poeti veggenti e di poesia come illuminazione, e per questi motivi siamo ben lieti di quest'opera di Latrofa, di poterla leggere e di poter sapere che un poeta cerca di essere presente e sveglio e di credere nell'epifania della parola, perché la poesia libera riconnettendoci con la parte migliore di sé e costruisce ponti unici...

Ho teso corde da campanile a campanile; ghirlande da finestra a finestra; catene d'oro da stella a stella, e danzo. A. Rimbaud

Bari, 8 Giugno 2017

Carlo Picca

Docente in Lettere, Scrittore e Libraio

Pasquale Di Palmo, *Venezia* (Unicopli), lettura di Luca Martini, “Atelier” online, 29 dicembre 2017.

Su Venezia si è scritto moltissimo, ed è dir poco. Esistono guide di tutti i tipi, racconti di viaggio che si perdono nei secoli, diari vari ed eventuali, acutissimi memoir, e tonnellate di libri che ibridano su sfondo lagunare racconto e vita vissuta. Poi c'è *Fondamenta degli Incurabili* (ieri Consorzio Venezia Nuova, oggi Adelphi), del grande

poeta di San Pietroburgo Iosif Brodskij, personale ed erratico ritratto scritto sull'acqua di una città d'acqua, saggio sull'esistenza di un luogo incantato, avventura acuminata e barocca nelle ragioni del cuore e nel tempo; tempo che per Brodskij se ha una sembianza ha quella appunto dell'acqua.

Venezia di Pasquale Di Palma (editore Unicopli, collana Le Città Letterarie), scrittore, poeta e saggista nato una cinquantina di anni fa al Lido di Venezia, riparte da Iosif Brodskij, o Joseph Brodsky, all'americana, e da una recente passeggiata che l'autore compie nell'isola dei morti di San Michele, cimitero dove si trovano le spoglie dell'esule di San Pietroburgo accanto a celebrità assortite e mal assortite; vicino a Brodskij è per esempio sepolto un poeta che certo non gli poteva essere congeniale, né in alcun modo sodale, Ezra Pound, altro veneziano ad honorem.

Nel ricostruire il rapporto tra Brodskij e la città dell'acqua lo scrittore del Lido pone e svela le sue personali "fondamenta". Tra storia e aneddotica, in 51 capitoli più o meno lunghi, ripassa il suo rapporto personale e culturale con Venezia. I primi capitoli seguono e reinventano la storia di Iosif di cui troviamo l'irrequietezza geniale e molte tracce, raccolte come un detective negli anni dal fan Di Palma, pronto a ritrovare alle Fondamenta Nuove ex libris fantasma disegnati proprio da Iosif, o lesto a braccarlo all'Hotel Londra per avere firmata una copia di *Fermata nel deserto*. Ma intanto si ricapitolano pagina dopo pagina frammenti di storia della città, utili, inutili, sempre illuminanti.

Mano mano che il libro procede Di Palma abbandona la pista brodskijana, che rimarrà sotto traccia, per un ritratto tout court della Serenissima. Personaggi veneziani noti e meno noti come Neri Pozza o Carletto della Corte, Carlo Cardazzo o Giovanna Bemporad, sfilano colti tutti in un raggio di luce della laguna; l'avventura artistica bruciante del pittore Tancredi Parmeggiani si mescola a quella "in minore" del poeta Diego Valeri, sapientemente modulata sul vento che soffia a un passo dalle Zattere (Di Palma ci porta per mano proprio per i pochi metri imperdibili della Calle del Vento); la vicenda delle spoglie trafugate in anni recenti e in modo grottesco di Santa Lucia si confonde con le peripezie di Peggy Guggenheim, di sua figlia Pegeen o dei suoi cagnolini, la Venezia di Marcel Proust (turista nel 1900 e innamorato dell'arte elegante di Mariano Fortuny) lascia il posto alla spiaggia di Tadzio, estrema sponda della morente Venedig di Thomas Mann; da rileggere qui i commenti (mai scontati) di Brodskij sullo scrittore tedesco e sul film del nostro Visconti.

Ogni volta il capitolo si conclude un attimo prima che possiamo tributare l'applauso a Di Palmo, che scrive in modo essenziale, piano e preciso, con l'accortezza di un poeta vero che disdegna i virtuosismi.

E per forza scrive così. Di Palmo Venezia ce l'ha nelle ossa, nel sangue e nel cuore, come racconta la sua storia personale che parte nel sestiere popolare di Castello, ed è il tema di un confronto e di una riflessione durati una vita; perché Venezia, la meravigliosa città decaduta a Luna Park, stimola da sempre la riflessione e non solo quella nell'acqua ferma dei suoi canali. Per cui queste pagine sono più di un agile libro, come *Fondamenta degli Incurabili* erano più di un libro per Iosif Brodskij: sono il regalo al lettore di una visione del mondo visto attraverso una lente d'ingrandimento magnifica. Ma potete fare anche finta che questa di Di Palmo sia una semplice guida di viaggio. Ognuno dei 51 capitoli vi porterà a scoprire qualcosa di Venezia e vi farà vedere con occhi diversi dalla solita guida una Madonna del Bellini (andate per esempio con Di Palmo a San Francesco della Vigna e uscite poi all'aperto sulla via lastricata di tombe del chiostro) o i Bellini dell'Harry's Bar dove un tempo sedette Hemingway. E se dovete trovare un capitolo speciale, cercatene uno assurdo e lunare, un piccolo e magistrale racconto a sé, dove il protagonista è un altro poeta ancora, un argentino stanco, un certo Borges.



3.
La recensione cinematografica e musicale:
tre studi di caso



Stefano Locati

“Una poetica ed eroica ispirazione”:

La ricezione sulla stampa italiana dei primi film giapponesi presentati alla Mostra del cinema di Venezia (1937-1939)

1. “La difficoltà più inquietante”: il rompicapo del cinema giapponese

La vittoria del Leone d’Oro di *Rashomon* (id./*Rashōmon*, 1950) di Kurosawa Akira¹ alla Mostra Internazionale d’Arte Cinematografica di Venezia nel 1951 segna tradizionalmente l’inizio della storia del cinema giapponese in Occidente². Non è

¹ I nomi giapponesi presenti nel testo sono riportati secondo l’uso di quel paese, prima cognome e poi nome. Per il titolo dei film, la prima volta che compare è riportato il titolo italiano, ove presente, con tra parentesi quello internazionale inglese e la traslitterazione del titolo originale; per le citazioni successive, è riportato il solo titolo italiano. Il presente saggio sviluppa una parte dell’intervento tenuto alla conferenza *Reframing Film Festivals. Histories, Economies, Cultures*, svoltosi all’Università Ca’ Foscari di Venezia l’11 e 12 febbraio 2020.

² Donald Richie scrive ad esempio che “una serie di circostanze fortuite” portarono *Rashomon* “a diventare il film giapponese più conosciuto mai realizzato” (D. Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1970, p. 79); allo stesso modo, Yoshimoto Mitsuhiro scrive che *Rashomon* è “probabilmente il film giapponese meglio conosciuto al di fuori del Giappone” (M. Yoshimoto, *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham 2000, p. 182); Stephen Prince commenta che il film, dopo la proiezione a Venezia, “aveva elettrizzato la cultura cinefila internazionale” (S. Prince, *The Warrior’s Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, Princeton University Press, Princeton 1991, p.10). Per approfondire l’importanza seminale del film, si rimanda a D. Richie (a cura di), *Rashōmon. Akira Kurosawa Director*, Rutgers University Press, New Brunswick 1987, M. Dalla Gassa, *Kurosawa Akira. Rashōmon*,

naturalmente il primo film giapponese a essere proiettato in un paese occidentale, ma è sicuramente quello che per primo colpisce l'immaginario collettivo e spinge critici, cinefili e pubblico a interessarsi e interrogarsi sulla storia del cinema giapponese. Flavia Paulon, nei suoi appunti storici sulla Mostra, scrive:

[I]l 1951 rimarrà famoso soprattutto per la scoperta del cinema giapponese, o meglio di un certo tipo di cinema giapponese. Infatti si pensava generalmente, e non solo in Italia, che l'industria giapponese – come quella indiana – producesse un gran numero di film di poco merito e di interesse puramente locale. E per quanto in Giappone si fosse cominciato a fare film sin dal 1904, quasi ai primordi della cinematografia, ben pochi se ne erano visti in Occidente. Fu il Leone d'Oro vinto a Venezia da "Rasho Mon" di Akira Kurosawa a risvegliare l'interesse. Da allora si parlerà molto del cinema giapponese che comparirà ripetutamente a Venezia. Questo film dominò la Mostra e dette quel colpo d'ala di cui aveva tanto bisogno.³

Il rapporto del cinema giapponese con l'Europa e gli Stati Uniti è anteriore, ma il clamore suscitato da *Rashomon* nasconde quanto lo ha preceduto, quasi a farlo sembrare realmente il primo contatto⁴. In realtà, nel periodo tra le due guerre mondiali, ci sono state altre prime volte, anche se il cinema giapponese era

Lindau, Torino 2012 e P. Anderer, *Kurosawa's Rashomon: A Vanished City, a Lost Brother, and the Voice Inside His Iconic Films*, Pegasus Book, New York-London 2016.

³ F. Paulon, *La dogaresa contestata. La favolosa storia della Mostra di Venezia: dalle regine alla contestazione*, Trevisanstamp, Mestre 1971, p. 71. Cfr. anche: G.M. Smith, *Critical Reception of Rashomon in the West*, in "Asian Cinema", a. XIII, n. 2, 2002, pp. 115-128; R. van Es, *Persistent Ambiguity and Moral Responsibility in Rashomon*, in K. Stoehr (a cura di), *Film and Knowledge: Essays on the Integration of Images and Ideas*, McFarland, London-New York 2002, pp. 102-119; A. Horvat, *Rashomon Perceived: The Challenge of Forging a Transnationally Shared View of Kurosawa's Legacy*, in B. Davis, R. Anderson, J. Walls (a cura di), *Rashomon Effects. Kurosawa, Rashomon and Their Legacies*, Routledge, London 2015, pp. 43-54.

⁴ Persino Ugo Casiraghi, tra i più attenti osservatori del cinema non occidentale nell'Italia del dopoguerra, nella sua recensione a *Rashomon* dopo la prima veneziana, commenta che del cinema giapponese "in Italia non si sa molto", pur ricordando che "due o tre film di guerra furono proiettati anche da noi"; U. Casiraghi, *Nel tempio di Rashomon: un complesso dramma giallo*, in "L'Unità", 24 agosto 1951, p. 3.



allora ancora un oggetto misterioso e sconosciuto: proprio per questo diventa però interessante indagare le reazioni della critica cinematografica italiana a quelle prime visioni⁵.

Sul fronte europeo, il regista Kinugasa Teinosuke si era impegnato in prima persona in un viaggio in Europa, nel 1928, attraversando in particolare Germania e Francia, per presentare il suo film modernista in costume *Crossroads* (conosciuto anche come *Under the Shadows of Yoshiwara/Jūjūro*, 1928)⁶: l'opera viene proiettata durante eventi speciali, ma non ha una regolare distribuzione. In Germania, la casa di distribuzione giapponese Tōwa tenta la distribuzione di *Eien no kokoro* (tr. lett. Cuore eterno, 1928) di Sasaki Kōjirō, con scarso successo, mentre dal 1932 viene distribuito *Nippon* (id.), un film che unisce tre diverse pellicole del periodo muto, due film in costume e uno ad ambientazione moderna: al montaggio contribuiscono Carl Koch per la versione tedesca e poi Claude Faurère per quella francese⁷. Dal lato opposto dell'oceano, negli Stati Uniti, il primo film giapponese a venir distribuito nelle sale è *Wife! Be Like a Rose!* (*Tsuma yo bara no yau ni*, 1935) di Naruse Mikio⁸.

⁵ Come nota Alberto Pezzotta: "Le recensioni come testimonianze vanno analizzate non solo per quello che dicono del film, ma anche per quello che rivelano della cultura di un'epoca e dei gruppi cui aspirano di dare voce" (A. Pezzotta, *La critica cinematografica. Nuova edizione*, Carocci, Roma 2018, p. 130).

⁶ Cfr. W.O. Gardner, *New Perceptions: Kinugasa Teinosuke's Films and Japanese Modernism*, in "Cinema Journal", vol. 43, n. 3, 2004, pp. 59-78.

⁷ I tre film rimontati in versione breve sono *Tenpei jidai kaito Samimaro* (*The Time of the Tempei Shamimaro*) di Koishi Eichi, *Kagaribi* (*Torches*) di Hoshi Tetsuroku e *Daitokai rodoshaben* (*The Life of Workers in the Big City*) di Ushihara Kiyohiko. La versione tedesca contiene tutti e tre, mentre quella francese solo il primo e l'ultimo, cfr. <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/ed_precedenti/screenings_recordit.php?ID=4781> (consultato il 27 febbraio 2020). È Carl Koch stesso a raccontare del fascino che la versione originale di *Kagaribi* ha esercitato su di lui. Il film è proiettato a Berlino con l'ausilio di un *benshi*, il narratore che accompagnava le proiezioni di film muti nelle sale giapponesi. Koch scrive di come riceva l'incarico di montare insieme alcune pellicole giapponesi significative per adattare ai gusti del pubblico europeo; cfr. C. Koch, *Japanese Cinema*, in "Close Up", a. VIII, n. 4, dicembre 1931, pp. 296-299.

⁸ Cfr. C. Russell, *The Cinema of Naruse Mikio. Women and Japanese Modernity*, Duke University Press, Durham 2008.



In Italia, l'unico timido tentativo di distribuzione di un film giapponese nei cinema si deve all'Istituto Luce, che all'inizio del 1933 mostra un film in costume risalente al periodo del muto, titolandolo *La campana della patria*⁹. Il film sarebbe ambientato all'inizio dell'Ottocento e richiamerebbe un episodio di guerra. In una recensione apparsa su "Cine-Convegno", supplemento mensile della rivista "Il Convegno", il film è presentato semplicemente come "film giapponese", a differenza di tutti gli altri titoli recensiti, per cui è riportato almeno il nome del regista¹⁰. L'anonimo recensore esprime un parere cautamente positivo sull'opera. Descrive la narrazione come avente il "carattere di un romanzo guerresco popolare, persino con propositi didattici", prosegue dicendo che i personaggi sono caratterizzati visivamente a seconda del ruolo che rivestono (l'eroe "sfolgorantemente bello", l'antagonista "intollerabilmente brutto"), e conclude:

Tutto questo potrebbe parere puerile se non risultasse pieno di freschezza e d'incanto, e se non fosse sempre presente una finezza, un'abilità e un'eleganza sorprendente. Così tutto assume per noi, il carattere di una sorta di favola, che pur traverso la sua raffinatezza stilistica, ci dà il senso e la misura dei sentimenti essenziali, che sono il fondamento di un popolo.¹¹

Al film è dunque riconosciuta un'ingenuità di fondo, che lo caratterizza come qualcosa di scollegato dalla realtà, ma anche un sapore esotico che non può che affascinare un pubblico lontano come quello italiano. L'aspetto più interessante di questa recen-

⁹ Cfr. "Bianco e nero", a. III, n. 9, 1935, p. 35 n. 1. Al momento non è ancora stato possibile individuare di quale film di preciso si tratti, essendo noto solo il titolo italiano: la ricerca in questo senso è ancora in atto. Potrebbe trattarsi di una riedizione dell'omnibus *Nippon*, nella versione con i soli film in costume, ma vi sono delle incongruenze nelle descrizioni della storia, rispetto a quella pellicola. Il titolo *La campana della patria* non è presente nella pubblicazione mensile ufficiale "Elenco delle pellicole cinematografiche approvate dal Ministero dell'Interno", in cui sono riportati i visti di censura e i tagli apportati a tutte le pellicole in uscita in Italia, per gli anni 1932 e 1933: questo potrebbe indicare che si sia trattato solo di proiezioni speciali e non di una distribuzione regolare.

¹⁰ "Cine-Convegno", a. I, n. 1, 1933, p. 24.

¹¹ *Ibidem*.

sione, che mostra quanto il cinema giapponese fosse una dimensione completamente sconosciuta, impossibile da contestualizzare, è però l'incipit: "In questo film la difficoltà più inquietante, è di distinguere gli uomini dalle donne, tanto gli uni e le altre sono pettinati con capricciosa dovizia!"¹². Il film affascina, ma confonde totalmente lo spettatore, impossibilitato a distinguere addirittura gli uomini dalle donne, per via di acconciature aliene alla nostra realtà.

Il caso di *La campana della patria* è emblematico dello spaesamento e della cautela che causa la visione di un film non occidentale proveniente da un paese che non era ancora presente sulla cartina del cinema internazionale riconosciuto. Non si può dire che questa cautela fosse riservata a tutta la cultura giapponese: al contrario, era da diversi decenni che l'arte e la cultura giapponese attraevano e affascinarono gli intellettuali e il pubblico occidentali, tanto da aprire dibattiti ed esercitare influenze profonde sulla stessa produzione artistica e letteraria locale¹³. La produzione culturale giapponese era ricercata, studiata e largamente popolarizzata, per quanto ancora con riferimenti parziali e da una prospettiva di esotismo, che alla luce dei *cultural studies* e degli studi postcoloniali è senza dubbio da leggere come "orientalismo"¹⁴. Il cinema, arte ancora giovane e incerta – associata soprattutto ai centri occidentali di produzione avanzata – non rientrava nel novero di questi scambi. Eppure il rapporto con il Giappone raggiunge in epoca fascista un "periodo di

¹² *Ibidem*.

¹³ Ci si riferisce in particolar modo al *japonisme*, o "giapponismo", corrente di scambi, traduzioni e travisamenti che caratterizza la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con quell'intrico di richiami e rimandi tra diverse scuole e correnti artistiche e letterarie, sia in Occidente che in Giappone. In proposito, si vedano ad esempio S. Wichmann, *Giapponismo. Oriente – Europa: contatti nell'arte del XIX e XX secolo*, Fabbri, Milano 1981, e F. Arzeni, *L'immagine e il segno. Il giapponismo nella cultura europea tra Ottocento e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1987. Sui rapporti e gli scambi nello specifico con l'Italia, si vedano invece ad esempio A. Tamburello (a cura di), *Italia-Giappone 450 anni*, 2 voll., Isiao-IUO, Roma-Napoli 2003, e R. Caroli (a cura di), *1868. Italia Giappone: intrecci culturali*, Cafoscarina, Venezia 2008.

¹⁴ Cfr. E.W. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 2013 [1978].

massima vicinanza geopolitica”¹⁵, che si traduce anche in un’attenzione del regime verso la cultura giapponese. Gli scambi tra Italia e Giappone raggiungono in epoca fascista una quarta fase, dopo i rapporti “pre-moderni”, quelli di “avvio al giapponismo moderno”, del “giapponismo moderno”, ossia un “giapponismo fascista” che vede una “breve fase di massima vicinanza ideologica, militare, politica e culturale” e una “convergenza contro la Società delle Nazioni e l’Occidente anglofono”¹⁶. Nonostante questa attenzione, il cinema proveniente dal Giappone (come da tutto il resto dell’Asia orientale) è ancora una terra incognita, priva di coordinate utili a identificarlo e quindi comprenderlo fino in fondo.

Il luogo in cui i critici e i cinefili italiani possono iniziare a sperimentare l’alterità del cinema giapponese non è la sala, ma la nascente Mostra internazionale d’arte cinematografica di Venezia. La prima opera proveniente dal Giappone qui presentata è un cortometraggio documentario, *Nippon* (id.) di Rokusha Osamu, proiettato nel 1934 durante la seconda edizione del festival (1-20 agosto 1934). I primi lungometraggi a soggetto presentati riguardano però la quinta, sesta e settima edizione, dal 1937 al 1939, prima delle cosiddette “edizioni di guerra” del festival, che riducono enormemente l’apporto internazionale e sono interamente governate da logiche di contingimento bellico, interrompendo definitivamente il clima di cooperazione internazionale che d’altra parte si era già andato affievolendo a partire dal 1938, con i primi dissidi tra gli organizzatori del festival, gli Stati Uniti e la Francia¹⁷. In queste tre edizioni sono presentati in tutto sette lungometraggi di provenienza giapponese, con un progressivo aumento del numero di selezionati ogni anno.

¹⁵ T. Miyake, *Il Giappone made in Italy. Civiltà, nazione, razza nell’orientalismo italiano*, in M. Cestari, G. Coci, D. Moro, A. Specchio (a cura di), *Orizzonti giapponesi. Ricerche, idee, prospettive*, Aracne, Roma 2018, p. 610.

¹⁶ Ivi, pp. 612-613.

¹⁷ Cfr. E. G. Laura, 1939: *L’ultima Mostra di pace*, in “Bianco e nero”, a. LXX, n. 1, 2009, pp. 27-39, C. Cosulich, *Venezia: le “mostre di guerra”*, in E.G. Laura (a cura di), *Storia del cinema italiano 1940-1944*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 469-477.

Durante la quinta edizione (10 agosto-3 settembre 1937) viene proiettato *Luna sulle rovine* (*Moon Over the Ruins/Kōjō no tsuki*, 1937) di Sasaki Keisuke. La sesta edizione (8-31 agosto 1938) vede la partecipazione di *La pattuglia* (*Five Scouts/Gonin no sekkōhei*, 1938) di Tasaka Tomotaka e *Fanciulli nel turbine* (*Children in the Wind/Kaze no naka no kodomo*, 1937) di Shimizu Hiroshi. Infine, la settima edizione (8 agosto-1 settembre 1939) presenta ben quattro film: *La terra* (*Earth/Tsuchi*, 1939) di Uchida Tomu, *Fratello e sorella* (*A Brother and His Younger Sister/Ani to sono imoto*, 1939) di Shimazu Yasujirō, *La marina giapponese sbarca a Sciangai* (*Shanghai Landing Party/Shanhai rikusentai*, 1939) di Kumagai Hisatora e *Figli della luce* (*Children of the Light/Taiyō no ko*, 1938) di Abe Yutaka. Sette film sono un campione molto ristretto, rispetto alla sterminata produzione annuale giapponese dell'epoca, ma avrebbero potuto essere sufficienti a dare una prima idea delle potenzialità del cinema giapponese. Come si vedrà, però, nonostante un clima positivo intorno a queste pellicole, la stampa italiana non ne è particolarmente segnata: i film non lasciano un'impressione duratura – al contrario di quanto succederà nel dopoguerra con *Rashomon*.

2. "Aumentare l'interesse mondiale per la nostra produzione": il delegato giapponese

I sette film giapponesi proiettati tra il 1937 e il 1939 furono scelti dalla parte giapponese come rappresentativi della propria industria. All'epoca infatti gli organizzatori della Mostra si appoggiavano a istituzioni e associazioni di categoria di ciascun paese per comporre il programma e chiudere la selezione internazionale:

L'archetipo della Mostra del cinema di Venezia [...] forniva una risposta che sarebbe sopravvissuta alla crisi. La mostra combinava "internazionale" e "nazionale" invitando le nazioni a partecipare a una vetrina internazionale dove potevano presentare una selezione dei loro film migliori dell'anno. Il festival era stato creato come uno spazio nuovo in cui la lingua non era un ostacolo, ma era invece considerato un "vantaggio" non problematico nella competizione

culturale tra i paesi produttori di film. Nel contesto della vetrina per i cinema nazionali, i film sonori contribuirono attivamente al riconoscimento culturale del festival. Lavorando esplicitamente con i sentimenti nazionalistici che dividevano le nazioni europee del tempo e simultaneamente approcciando la necessaria dimensione internazionale dell'industria cinematografica, i festival di cinema internazionale divennero istantaneamente un fattore culturale importante.¹⁸

A sottolineare questo paradossale intreccio di nazionalismo e internazionalismo che è proprio della Mostra fin dalle origini, a partire dalla sesta edizione, nel 1938, i film sono accompagnati da un delegato ufficiale per ogni paese, che entra anche a far parte della giuria che dovrà assegnare i premi per i film in concorso¹⁹: per il Giappone viene inviato Satō Junzō, un diplomatico di professione già di stanza in Europa dagli anni precedenti.

Al fine di fornire un contesto a quanto critici e pubblico avrebbero visto, Satō cerca di diffondere alcune nozioni di base intorno all'industria cinematografica giapponese. Su quotidiani e riviste italiane compaiono alcuni articoli, presentati in forma di intervista o di interventi diretti del delegato, in cui Satō illustra quelle che secondo lui sono le caratteristiche peculiari del cinema giapponese, al contempo fornendo le coordinate del

¹⁸ M. de Valck, *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2007, p. 24.

¹⁹ L'idea di festival che la Mostra del cinema di Venezia persegue è in quegli anni in costante e vorticoso evoluzione: è un argomento, questo, già molto indagato e dibattuto, per cui si rimanda almeno a F. Bono, *La Mostra del cinema di Venezia: nascita e sviluppo nell'anteguerra (1932-1939)*, in "Storia Contemporanea", 1991, n. 3, pp. 513-549; Direzione della Mostra del cinema (a cura di), *Vent'anni di cinema a Venezia*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952; A. Aprà, G. Ghigi, P. Pistagnesi (a cura di), *Cinquant'anni di cinema a Venezia*, La Biennale di Venezia, Venezia 1982; A. Baldi (a cura di), *Mostra del Cinema, 1932. Tra modernità e tradizione*, La Biennale di Venezia, Venezia 2007; G. Ghigi (a cura di), *Venezia 1932. Il cinema diventa arte*, La Biennale di Venezia, Venezia 1992; O. Caldiron (a cura di), *Storia del cinema italiano 1934-1939*, Marsilio, Venezia 2006; G.P. Brunetta (a cura di), *Cinestori della Biennale*, Marsilio, Venezia 1996. Per la ricostruzione dell'organizzazione materiale delle Mostre degli anni Trenta, si veda inoltre R. Triolo, *Per una storia della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica: revisione e studio della Serie Cinema conservata presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia*, Università di Padova, Padova 2011 [tesi di dottorato].

senso della partecipazione giapponese alla Mostra. Satō era un diplomatico, non un addetto ai lavori, quindi il quadro estremamente sintetico che tratteggia ha una valenza più politica che storico-estetica. Ciononostante, le sue parole sono estremamente interessanti, perché sono tra i primissimi tentativi di una presentazione storica dell'industria cinematografica giapponese in una lingua occidentale.

Sulla rivista mondana illustrata "Gran Mondo" compare ad esempio un articolo insolitamente dettagliato che fa il punto su quanto era conosciuto in Italia del cinema giapponese: "Il Film Giapponese è, per evidenti ragioni, quasi sconosciuto ai pubblici italiani, all'infuori di qualche saggio presentato alla Mostra di Venezia [...]"²⁰. Per rimediare a questa lacuna, viene introdotto Satō, presentato come "direttore per l'Europa della Società per le relazioni culturali di Tokio", nonché delegato ufficiale per il Giappone alla Mostra²¹. Nell'intervista che segue, Satō compone una sua personale storia del cinema giapponese, la cui nascita colloca poco prima del conflitto russo-giapponese (8 febbraio 1904-5 settembre 1905), "dove trovò campo ideale per affermarsi sotto forma di documentario ritraente la visione ampia e complessa di un popolo in armi"²². Nella ricostruzione di Satō dunque la nascita del cinema in Giappone coinciderebbe con lo sforzo bellico e il primo impeto di quell'afflato imperialista che poi sfocerà, decenni dopo, nell'invasione della Manciuria, la guerra in Cina e il secondo tragico conflitto mondiale. In questo senso, il cinema si sarebbe diffuso come grancassa di presentazione dello sforzo bellico. Il film a soggetto, in questa visione, arriverebbe solo in un secondo momento:

In principio si procedeva abbastanza sommariamente: la macchina da presa si limitava a ritrarre certe rappresentazioni teatrali così come venivano date al pubblico, per poi riprodurle sugli schermi. Solo in seguito si provvide a dotare la cinematografia di studi e di artisti propri svincolandosi dal teatro. La guerra mondiale, che ha moltiplicato

²⁰ Viator, *Alla Mostra di Venezia: Il film giapponese*, in "Gran Mondo", a. XIII, nn. 8-9, 1938, p. 10.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

nel nostro paese le risorse dell'industria e dei traffici ha anche incrementato straordinariamente la cinematografia. Attualmente, la produzione è affidata alla industria privata, però sotto il controllo di un Ufficio speciale del Ministero degli Interni che ne vaglia la qualità.²³

L'intento politico di Satō è abbastanza trasparente: lo sviluppo del cinema in Giappone è costantemente legato all'impeto bellico e imperialista. Se in un primo momento la messa in scena era basilare, e si limitava a riprendere con un'inquadratura fissa una rappresentazione teatrale, grazie agli investimenti conseguenti alla guerra questa situazione poté evolversi. Alla domanda su quale sia la natura peculiare della cinematografia giapponese, Satō risponde snocciolando tre aggettivi, "artistica, morale e patriottica"²⁴, reiterando che i film sono dedicati "all'educazione, alla cultura e al diletto delle folle giapponesi"²⁵. Il cinema è dunque nuovamente inserito in un discorso di costruzione identitaria nazionale, la cui finalità sarebbe raccontare l'inarrestabile avanzata nella modernità del popolo giapponese. Il cinema ha una natura morale e patriottica con un diretto intento didattico-educativo sulle masse. In questo passaggio Satō sottolinea anche come i film non fossero pensati per l'esportazione, ma per il solo mercato interno, marcando indirettamente il carattere di novità della presenza giapponese a Venezia. Nelle parole di Satō, i film a soggetto erano raramente serviti da trame originali, ma si preferiva affidarsi ad adattamenti da teatro e letteratura, di modo che la loro popolarità fosse già in qualche modo testata. La panoramica si conclude con l'attestazione del successo dell'industria cinematografica locale: "Bisogna riconoscere che ormai il cinematografo è divenuto in Giappone una passione universale: lanciamo sul mercato un mezzo migliaio di film all'anno e le nostre sale di spettacolo hanno una media annuale di duecento milioni di presenze"²⁶. I dati, che però non vengono commentati dall'autore dell'articolo, collocavano il Giappone tra i maggiori produttori e consumatori di film al mondo.

²³ *Ibidem.*

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Ivi, p. 11.

²⁶ *Ibidem.*

L'intervista di Satō, parola per parola, compare anche in altri periodici del tempo, segno che molto probabilmente si basava su una conferenza o un comunicato stampa, diffuso grazie all'ufficio stampa della Mostra. A parte un'introduzione discorsiva differente, le stesse risposte presenti su "Gran Mondo" si possono ad esempio leggere sul quotidiano "Il Resto del Carlino" del 16 agosto, mentre alcune considerazioni finali sono riprese testualmente dal quotidiano "Giornale d'Italia" del 17 agosto²⁷.

Un discorso più ampio sul cinema giapponese è invece offerto da un articolo pubblicato sul settimanale di spettacolo illustrato "Film", firmato da Satō Junzō stesso. Qui il delegato giapponese ha modo di approfondire il suo ragionamento e offrire una versione leggermente diversa: "La storia della cinematografia giapponese ha origini quanto altro mai remote. Stupisce, per lo più, il constatare che il cinema giapponese, oggi poco affermato in Europa e quasi del tutto sconosciuto, inizi la sua carriera già prima dell'avvento del 1900"²⁸. Satō colloca l'arrivo del cinema in Giappone nel 1896, ma descrive in modo negativo i primi tentativi locali, ribadendo che si trattava di semplici prove a inquadratura fissa, con la macchina da presa posta frontalmente davanti al palco del teatro *kabuki*, "il teatro classico giapponese". Per il delegato, si tratterebbe di tentativi "di scarso interesse, privi di qualsiasi elemento artistico, improntati ad un'estrema puerilità di concetti, in generale intesi come esperimenti, e non accettati dalla massa"²⁹. Scartate queste prime prove, bisogna aspettare l'apertura del primo studio cinematografico a Tokyo nel 1904 e a Kyoto nel 1905 perché il cinema inizi a ingranare. Per Satō però l'evento più importante avviene qualche anno dopo, nel 1912, "anno in cui il 'Nikkatsu', la prima grande società cinematografica nazionale, organizza il suo primo trust con un capitale di 10 milioni di

²⁷ Cfr. E.F. Palmieri, *Il film giapponese. Carattere e struttura*, in "Il Resto del Carlino", 16 agosto 1938, p. 3, e F. Sarazani, *Simpatiche dichiarazioni del delegato giapponese sulla Mostra del cinema*, in "Giornale d'Italia", 17 agosto 1938, p. 3.

²⁸ J. Sato, *Storia ed aspetti del cinematografo giapponese*, in "Film", a. I, n. 29, 13 agosto 1938, p. 3.

²⁹ *Ibidem*.

yen”³⁰. Il cinema acquisterebbe caratteristiche riconoscibili e meritevoli, dunque, solo quando diventa un’impresa di portata compiutamente nazionale.

L’articolo prosegue poi introducendo una suddivisione fondamentale: gli studio che operano a Kyoto sono noti per produrre film storici, in costume, mentre quelli di Tokyo sono specializzati in film ad ambientazione moderna, spesso tratti da romanzi e racconti di scrittori moderni. Una prima età dell’oro è individuata negli anni a cavallo con la prima guerra mondiale, dopo la quale molti registi e tecnici giapponesi sono inviati negli Stati Uniti perché possano apprendere le tecniche di messa in scena più all’avanguardia. Un evento traumatico è però individuato nel terremoto del settembre del 1923, che sconvolge anche l’attività cinematografica³¹. Satō argomenta che il cinema muto avesse poi avuto modo di progredire verso le massime vette artistiche, fino al 1931, a livelli che il cinema sonoro non avrebbe raggiunto. Il delegato introduce inoltre una seconda distinzione, oltre a quella tra gli studio di Tokyo e Kyoto, riguardante la contrapposizione tra film di stampo marxista e quelli di stampo nazionalista, sottolineando il potere propagandistico del cinema. Torna poi sui due principali generi cinematografici, “il ‘Gendai Geki’, film di vita contemporanea tratta da elementi borghesi e modernizzanti, e il ‘Jdai Geki’ [sic], film prettamente storico e attenentesi alla più rigorosa tradizione”³².

³⁰ *Ibidem.*

³¹ Satō fa qui riferimento al grande terremoto del Kantō del 1° settembre 1923, che causò centinaia di migliaia di vittime. L’articolo attribuisce erroneamente i danni maggiori alla città di Kyoto, sostenendo che gli studio presenti in quella città non si fossero ancora ripresi dopo la tragedia. In realtà i danni principali riguardarono la città di Tokyo e i loro studio. È impensabile che un giapponese potesse sbagliare a riportare un dato così sensibile e ancora tanto vivo nella memoria collettiva, ragione per cui è molto probabile che l’articolo, che pure porta la firma di Satō, sia in realtà stato scritto da un anonimo redattore che ha fatto confusione con gli appunti. Un altro elemento che porta a questa conclusione è quando successivamente il delegato parlerebbe dei “Ken Geki” (*kengeki*, lett. “opere di spada”) come di film “sportivi nei quali era magnificato lo sport più popolare giapponese: la scherma” (*Ibidem*); i *kengeki* sono in realtà film storici in costume con una predominanza di duelli all’arma bianca e azione.

³² *Ibidem.*

Nel corso dell'articolo, Satō cita diversi titoli, in un'approssimativa traduzione italiana, facendo anche riferimento a qualche regista importante, come Uchida Tomu, individuato come apripista della corrente riformista dei "film di tendenza comunista". Il delegato racconta del passaggio al sonoro e cita il gran numero di film prodotti ogni anno: "Il mercato nazionale ne è saturo; in Giappone si produce un notevolissimo numero di film profondamente locali che hanno solo riferimento con il costume, la psicologia e la vita del nostro popolo, e che sul mercato internazionale non potrebbero avere un largo smercio"³³. Secondo questa lettura, nella prospettiva dell'esportazione verso altri paesi, ci sarebbe una larga fetta di film prodotti in Giappone che non sarebbero adatti ai mercati esteri: non è fuori luogo pensare che Satō si riferisca in particolare ai film storici, troppo legati alle tradizioni locali per poter essere apprezzati da altri popoli. Tanto più che poi cita, come esempi di film di nuovo modello, pensati invece per un pubblico globale, titoli come il già citato *Wife! Be a Rose!*. Il delegato esprime qui un preconetto molto diffuso nell'industria cinematografica giapponese del tempo, per cui negli altri paesi, e in Occidente in particolare, sarebbe stato possibile proporre solo film ad ambientazione contemporanea, più vicini allo stile di vita occidentale. Non è un caso che i sette film presentati a Venezia e proposti autonomamente dalla parte giapponese siano tutti ad ambientazione contemporanea e che *Rashomon*, nel dopoguerra, un film invece in costume, arrivi a Venezia con le perplessità della sua casa di distribuzione, Daiei, e del suo patrono, Nagata Masaichi, che non credeva una tale scelta potesse avere successo³⁴.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Il processo di selezione di *Rashomon* all'edizione del 1951 è stato lungamente dibattuto: la versione più accreditata vede una consulente del festival, Giuliana Stramigioli, all'epoca di stanza in Giappone come direttrice dell'ufficio di Tokyo della società Italiafilm, vedere il film e insistere per una sua selezione, nonostante i dubbi di Nagata Masaichi, che riteneva il film incomprensibile e inadatto a un pubblico straniero; cfr. M. Baskett, *Japan's Film Festival Diplomacy in Cold War Asia*, in "The Velvet Light Trap", n. 73, primavera 2014, pp. 4-18. Anche Kurosawa nella sua autobiografia sui suoi primi anni di carriera ricorda con gratitudine l'intervento di Stramigioli: cfr. A. Kurosawa, *Un'autobiografia o quasi*, Luni, Milano 2018. Su Giuliana

L'articolo di Satō Junzō si conclude con un riferimento all'arrivo dei film giapponesi a Venezia come un nuovo inizio di espansione in Europa e di vicinanza con l'Italia. Il delegato giapponese arriva così a spiegare la missione della sua delegazione alla Mostra come un tentativo di stabilire un primo ponte di comunicazione per aprire a un maggiore sforzo all'esportazione di film giapponesi verso l'Europa. Ancora più esplicite, a questo proposito, erano le dichiarazioni che chiudevano l'intervista su "Gran Mondo" e sugli altri quotidiani citati:

Io sono certo [...] che questa Mostra di Venezia del cinema varrà ad aumentare l'interesse mondiale per la nostra produzione. Noi giapponesi siamo grati all'Ambasciatore Paulucci di Calboli di aver voluto, durante la sua alta missione in Giappone, visitare i nostri grandi studi cinematografici e di essersi così reso conto dello sviluppo della nostra cinematografia. Siamo certi che i rapporti da lui avuti coi principali esponenti della cinematografia giapponese sboccheranno anche in questo campo in una collaborazione amichevole e cordiale fra i due grandi popoli. La conoscenza genera stima e fiducia, e pertanto sono sicuro che questa Mostra riuscirà ottima ambasciatrice fra l'Italia e il Giappone [...].³⁵

L'accenno alla visita dell'ambasciatore italiano agli studio fa comprendere con quanta solerzia il Giappone stesse preparando la trasferta veneziana. L'obiettivo principale era promozionale: far conoscere la produzione locale in modo da iniziare una nuova stagione di esportazione in tutto il mondo. Un secondo obiettivo era stringere una più stretta alleanza con l'Italia, in modo da aprire una stagione di co-produzioni, come già era stato sperimentato, tra tante difficoltà, con la Germania³⁶. Lo scoppio della

Stramigioli, cfr. M. T. Orsi, *Giuliana Stramigioli (1914-1988)*, in "Rivista degli studi orientali", vol. 62, n. 1-4, 1988, pp. 143-145; sulla fondamentale figura di Nagata Masaichi e i suoi tentativi di innesto nei mercati occidentali, cfr. C. Howard, *Beyond Jidai-geki: Daiei Studios and the Study of Transnational Japanese Cinema*, in "Journal of Japanese and Korean Cinema", vol. 3, n. 1, 2012, pp. 5-12.

³⁵ Viator, *op.cit.*, p. 11.

³⁶ Un primo esito delle co-produzioni con la Germania è il film *Mitsuchō la figlia del samurai* (*A Daughter of the Samurai/Atarashiki tsuchi*, 1937), un film ambientato in epoca Meiji e girato dal regista tedesco Arnold Fanck



guerra impedisce il realizzarsi di questo intento secondario. Rimane però la finalità promozionale: è interessante perciò vedere quali siano le scelte di fondo fatte dalle istituzioni giapponesi, ossia quale idea di cinema giapponese vogliano veicolare all'estero, con l'intento di farsi conoscere nel resto del mondo, e in un secondo momento quale sia la reazione della critica e dei giornalisti italiani a queste scelte.

I sette film selezionati per la Mostra sono, come già ricordato, tutti ad ambientazione moderna. Appartengono inoltre a generi riconoscibili e di successo in quegli anni: ci sono due film di guerra (*La pattuglia* e *La marina giapponese sbarca a Sciangai*), ambientati sul fronte cinese, che hanno evidenti toni propagandistici; due drammi giovanili, con protagonisti bambini e ragazzini (*Fanciulli nel turbine* e *Figli della luce*), appartenenti a un sottogenere molto in voga sul finire degli anni Trenta; due drammi della gente comune, con protagonisti della classe media alle prese con tormenti e rivolgimenti spesso di carattere sentimentale (*Luna sulle rovine* e *Fratello e sorella*); infine un film "di tendenza" ad ambientazione rurale (*La terra*). La selezione operata a livello istituzionale restituisce dunque uno spettro consistente della produzione locale, ma chiaramente orientato: sono esclusi i film in costume, che pure rappresentavano oltre la metà della produzione nazionale. Erano probabilmente ritenuti troppo alieni per raggiungere l'effetto promozionale desiderato. Presentare film ambientati nella contemporaneità, o comunque nel vicino passato, con l'innesto già

e da quello giapponese Itami Mansaku. I due registi avrebbero dovuto collaborare, ma le divergenze artistiche portano alla realizzazione di due versioni differenti. In Germania e nel resto dell'Europa, Italia compresa, il film è distribuito nella versione tedesca di Arnold Fanck. Sulla genesi del film e il suo significato nelle relazioni tra Giappone e Germania, si vedano ad esempio I. Haukamp, *Itami Mansaku, Contested History, and Editorial Interventions: Cinema and Our Understanding of the Past*, in "Proceedings International Symposium Internationalising Japan Studies: Dialogues, Interactions, Dynamics", 2017, pp. 43-48; J.Y. Rhee, *Manifestation of "Japanese Spirit" in Wartime Japan. Focus on Images of Women in Films The New Earth and the Suicide Troops of the Watchtower*, in "Journal of the International Association of Korean Literary and Cultural Studies", n. 5, 2008, pp. 207-240; C. Bohnke, *The Perfect German Woman: Gender and Imperialism in Arnold Fanck's Die Tochter des Samurai and Itami Mansaku's The New Earth*, in "Women in German Yearbook", vol. 33, 2017, pp. 77-100.



avvenuto di occidentalizzazione nei costumi e negli stili di vita, permetteva di offrirsi a un confronto “ad armi pari” con il cinema occidentale e quindi mostrare il proprio valore senza dover temere un rigetto a causa della propria “diversità”.

Tutti questi film sono inoltre realizzati da registi conosciuti e già affermati anche a livello di critica. Non è un caso che sei su sette, a esclusione di *Luna sulle rovine*, compaiano nelle classifiche dei migliori film dell'anno stilata dalla prestigiosa rivista giapponese “Kinema Junpō”³⁷. *La pattuglia* e *La terra* sono al primo posto rispettivamente per gli anni 1938 e 1939; *Fanciulli nel turbine* e *Fratello e sorella* sono al quarto posto rispettivamente per gli anni 1937 e 1939; *La marina giapponese sbarca a Sciangai* è al quinto posto per il 1939, mentre *Figli della luce* è al decimo per il 1938. Il caso di *Luna sulle rovine* è particolare perché il film, pur non essendo considerato tra i migliori prodotti di quell'anno, conserva un carattere eminentemente nazionale grazie alla sua storia: racconta infatti, romanzandola, la vita del pianista Taki Rentarō, che nel 1901 compone la canzone *Kōjō no tsuki* (che dà il titolo anche al film), con parole scritte dal poeta Doi Bansui, un motivo divenuto in breve tempo celebre, specialmente dopo la popolarizzazione che ne fa anche all'estero il tenore Fujiwara Yoshie a partire dal 1925³⁸. Emerge dunque la volontà di presentare l'industria cinematografica giapponese come portatrice, da un lato, di caratteri nazionali riconoscibili e, dall'altro, di uno spirito compiutamente artistico.

I propositi della compagine giapponese sono espliciti, così come la strategia adottata. Resta da considerare quali siano gli esiti e come queste scelte siano state recepite dal pubblico e dalla critica italiani.

³⁷ È possibile consultare la raccolta completa dei risultati per ogni anno, in giapponese, al seguente indirizzo: <<http://cinema1987.org/kinenjun/>> (consultato il 28 febbraio 2020).

³⁸ La canzone, commissionata dal Ministero dell'Educazione, appartiene al repertorio *kakyoku* (“melodia” o “composizione cantata”) proprio del periodo Meiji, che subisce l'influenza dello stile occidentale. Le liriche riflettono sullo scorrere del tempo e il passaggio dall'epoca dei samurai alla modernità, cfr. C.E. Kano, *An English Translation and Cultural Interpretation of the Poems of Four Representative Works of Nihon Kakyoku (Japanese Song)*, in “Shimane Joshi Tanki Daigaku Kiyō”, vol. 41, 2003, pp. 17-32.

3. "Diverso è il loro modo di sentire": raccontare l'ignoto

In generale, la reazione della critica specializzata italiana su quotidiani e riviste di cinema ai film giapponesi è positiva, ma non entusiastica. Tenendo conto di differenze di vedute e distinguo tra i singoli addetti ai lavori, ciascuna pellicola sembra essere accolta con benevolenza, ma non innesca nessuna curiosità che esuli dalla singola visione – nonostante gli sforzi del delegato giapponese e a differenza di quanto avverrà anni dopo per *Rashomon*. Pur considerato il momento di vicinanza politica e culturale tra Italia e Giappone, l'interesse è contenuto, specialmente se confrontato alle reazioni rispetto ad altre cinematografie considerate lontane, come quella sovietica, la cui presenza a Venezia suscita un dibattito più acceso, anche vista la distanza degli schieramenti ideologici dell'epoca³⁹. Per dare conto dello spettro di atteggiamenti di fronte a una cinematografia sconosciuta, proveniente da una cultura molto distante, per quanto come visto già presente nell'immaginario collettivo, si presentano più approfonditamente tre casi relativi a *Luna sulle rovine*, il primissimo lungometraggio giapponese alla Mostra, *La pattuglia*, presentato alla sesta edizione, e *La terra*, proiettato durante la settimana.

Le recensioni che la stampa italiana riserva a *Luna sulle rovine* sono positive, anche se piuttosto brevi, poche righe all'interno di articoli più ampi, con poche eccezioni. Il tono è di bonaria compiacenza: c'è ammirazione, ma anche scetticismo. Filippo Sacchi sul "Corriere della Sera" scrive ad esempio: "Il film è, dicono (e qui bisogna fidarsi della parola), la storia vera di una canzone popolarissima nel Giappone"⁴⁰. L'inciso che rimanda alla fiducia, indica che l'autore sta riportando informazioni che non ha avuto modo di controllare: si tratta di una confessione di spaesamento di fronte a un oggetto sconosciuto che non si ha tempo o modo di sviscerare. Per Sacchi, il film è caratterizzato da

³⁹ Cfr. S. Pisu, *L'Urss e l'Occidente. L'Unione Sovietica alla Mostra del cinema di Venezia negli anni Trenta*, in "Bianco e nero", a. LXXI, n. 2, 2010, pp. 93-109.

⁴⁰ F. Sacchi, *Al festival di Venezia*, in "Corriere della Sera", 31 agosto 1937, p. 3.

“un intreccio semplice, piuttosto lento ma non senza lati di delicata sentimentalità. La tecnica nel complesso non è parsa male, e la recitazione indubitabilmente sobria e sentita”⁴¹. La lettura del film come “semplice”, “lento”, “sentimentale”, con un buon uso della tecnica e un accenno alla bontà della recitazione evidenzia aspetti che ritornano anche in recensioni di altri critici (Fabrizio Sarazani su “Giornale d’Italia” parla addirittura di “andatura lentissima”⁴²) e di altri film. Di nuovo però emerge nei vocaboli scelti da Sacchi e nella costruzione delle frasi una certa presa di distanza rispetto all’opera, come se rimanga indeciso su quanto ci si possa spingere oltre nel giudizio positivo. Ad esempio la locuzione “non è parsa male” implica una neutralità di fondo: non si tratta di un giudizio netto, sembra permanere un atteggiamento condizionale, come se ci fosse la possibilità di essersi sbagliati, frutto anche forse della lontananza dal contesto del film.

Dello stesso tenore la recensione che riserva al film Mario Gromo su “La Stampa”, che nell’incipit spiega: “Lento ed ingenuo, talvolta d’un profumo che emana dalla sua stessa ingenuità, ha parecchi istanti commossi”⁴³. Di nuovo torna l’accusa di lentezza e quella di semplicità (“ingenuo”), associato al sentimentalismo (“istanti commossi”), anche se la prosa lirica sembra voler rendere su carta la sensazione di leggerezza perseguita dal film. Gromo fa poi riferimento alla colonna sonora, elemento fondamentale dell’opera: “Musica pregevole, anche se con strani timbri pucciniani”⁴⁴. Qui il critico fa un encomio, ma lo stempera con uno strumento retorico che collega l’ignoto (la musica e il cinema giapponese) al noto (Puccini), lasciando intendere un senso di inquietudine legato a questo presunto connubio (i timbri sono “strani”). Ancora più esplicita in questo senso, è la recensione di Jacopo Comin su “Il Popolo d’Italia”, tra le più lunghe per questo film, tra i quotidiani. La prima parte, dopo una sinossi del film e l’apprezzamento per la musica (“la sua can-

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² F. Sarazani, *Mostra del cinema: Elephant Boy*, in “Giornale d’Italia”, 1 settembre 1937, p. 3.

⁴³ M. Gromo, *Sullo schermo del Lido*, in “La Stampa”, 31 agosto 1937, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.



zone ci sembra una delle più belle che noi abbiamo ascoltate”), è riservata a definire il terreno, per cui il ritmo è “lento, grave, sereno, come una frase a tempi molto larghi, arrestandosi con cura minuziosa sui particolari, non lasciando nulla di indeterminato, e narrando la vicenda estremamente semplice con una oggettività quasi documentaria”⁴⁵. A dominare sono nuovamente le sensazioni di lentezza e semplicità, ma tali riferimenti hanno qui un valore positivo. La recensione procede con un paragone che serve a rendere meno oscuro l’ignoto, come già faceva Gromo:

È questa oggettività che dà valore e carattere ai film: che prende un po’ quelle dolcissime mezze tinte, quelle sfumature di delicatezza sentimentale ed espressiva proprie dell’arte giapponese. C’è una reale freschezza in parte ingenua, ma sempre piena di umana consistenza, in questa realizzazione dell’industria giapponese: un accostarsi all’anima umana con una reverenza piena di grazia, con un rispetto dei sentimenti che si traduce nel film in una lievità di tocco spesso ammirevole.⁴⁶

L’ignoto (il cinema giapponese) è spiegato tramite il noto (l’arte giapponese, conosciuta grazie al boom del giapponismo), mentre emerge una lettura essenzialista del film, che si fa espressione dell’intera cultura orientale, per come era percepita all’epoca, ricca di grazia e rispetto quasi mistico per i sentimenti.

Se Comin è visibilmente attratto dalla delicatezza e oggettività del film (e lo si vede ancora meglio nella recensione estesa che dedica al film su “Bianco e nero”, esaminata più sotto), un atteggiamento decisamente più irriverente offre Ferdinando Palmieri su “Il Resto del Carlino”, a partire dall’incipit, inserito in una lunga parentesi:

(Inutile dire che la lingua nipponica è stata subito intesa dal pubblico esercitato. A un certo punto la colonna sonora si è guastata; allora, molti si sono messi a gridare: “Sonoro, sonoro!”. Perdere una parola, in questi casi, è perdere il profondo e prezioso significato di una cinematografia. Fortuna che c’erano le didascalie in francese;

⁴⁵ J. Comin, *Spirito documentario alla Mostra di Venezia*, in “Il Popolo d’Italia”, 31 agosto 1937, p. 3.

⁴⁶ *Ibidem.*



ma tutti quelli che non sanno il francese, chiedevano furibondi, a gran voce, il dialogo nipponico. Un vecchio signore aveva sotto il braccio il libretto della *Butterfly*. Testo autorevole).⁴⁷

Il gustoso aneddoto sull'incepparsi dell'audio durante la proiezione è il pretesto per la bonaria derisione dell'alterità della lingua giapponese, che con molta probabilità in sala nessuno poteva comprendere. La lontananza del testo, un cinema giapponese ancora ignoto e misterioso, consente lo sbeffeggiamento ostentato, con tanto di chiusa che inserisce un elemento casuale – il libretto dell'opera di Puccini *Madama Butterfly* – per riportare a qualcosa di domesticato, rassicurante, su quella terra lontana. Palmieri è coraggioso anche nell'ammettere la sua ignoranza: “Diremo, con fiammeggiante vergogna, che questa è la prima composizione nipponica alla quale assistiamo”, per aggiungere subito dopo, “e l'impressione è ottima”⁴⁸. La descrizione che fa del film è quella di un testo che affascina proprio per la sua vacuità, quasi inconsistenza. Il film è infatti descritto come “esile come un fil di fumo”; e poi: “Un cinema lento e sognoso; abbondanza di paesaggi, di mandorli in fiore; pause estatiche; una tenera soavità. Pensate a quella poesia: sottile, rarefatta, sospesa”⁴⁹. Lo stile sincopato e immaginifico serve a rendere l'impressione di vuoto e leggerezza provata dal critico, che rimane sospeso tra ironia e serietà. E ancora, il riportare il discorso a elementi conosciuti (prima Puccini, poi la poesia) racconta di come ci fosse il timore di avventurarsi in luoghi sconosciuti, abdicando alla funzione del recensore di guida per il lettore.

Luna sulle rovine non ha avuto molta visibilità sui periodici italiani. Su molte riviste di cinema, che pure dedicano spazio alla Mostra, non se ne fa cenno. Emblematica ad esempio “Lo schermo”, in cui Mino Doletti, nel suo excursus sui film presenti al festival, non cita il film giapponese, nonostante nell'impaginazione compaia, tra le altre, proprio un'immagine del film di Sasaki. Doletti conclude così il suo articolo, con un dialogo im-

⁴⁷ F. Palmieri, *Mostra del cinema: Luna sulle rovine, La danza degli elefanti*, in “Il Resto del Carlino”, 31 agosto 1937, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

maginario: "– Tutti qui i film della Mostra? – chiederà, a questo punto, il curioso e insoddisfattissimo amico – così pochi? – E altri – gli si potrà rispondere – di cui ci sfugge il nome"⁵⁰. I film esclusi dal report sono liquidati come facilmente dimenticabili. Fa eccezione "Bianco e nero", che dedica recensioni approfondite a tutti i lungometraggi presentati a Venezia, oltre ad alcuni cortometraggi. Qui compare una recensione dettagliata del film giapponese a opera di Jacopo Comin, che è utile riprendere perché rispetto alla recensione su "Il Popolo d'Italia" aggiunge alcune considerazioni interessanti su dove voglia andare a parare il suo discorso. Prima c'è un ampliamento del ragionamento, già presente sul quotidiano, sull'arte giapponese:

Anche trascurando taluni elementi simbolici del film, che corrispondono ad una impostazione puramente giapponese dell'arte in genere (l'albero e tronco, e simili) si nota in questo film un uso continuo del piccolo particolare, dell'elemento apparentemente secondario, in funzione dello sviluppo del racconto psicologico.⁵¹

È quindi ribadito e dato per assodato il legame tra l'arte giapponese e l'uso simbolico delle immagini e dei particolari nel film. Questo serve al recensore per instaurare una differenza significativa: "Tecnicamente il film è spoglio, aperto, privo di ogni ricercatezza; ignora l'uso della 'truca' (se Dio vuole) e sembra essere stato realizzato prima di Méliès"⁵². Secondo questa lettura, la semplicità di fondo e l'attenzione ai piccoli particolari contrappongono frontalmente *Luna sulle rovine* ai film con effetti speciali. Per quale parte della contrapposizione propenda Comin è chiarito subito dopo:

Siamo, dunque, di fronte ad un'opera che presenta caratteri di particolare valore ed interesse; dal punto di vista strettamente cine-

⁵⁰ M. Doletti, *Film per un anno. Taccuino di Venezia*, in "Lo schermo", n. 9, 1937, p. 20.

⁵¹ J. Comin, *Kojo no tsuki (Luna sulle rovine)*, in "Bianco e nero", a. I, n. 9, settembre 1937, p. 81. La recensione, come tutte le altre presenti nel numero, non è firmata, ma è per buona parte identica a quella comparsa su "Il Popolo d'Italia", ed è dunque attribuibile a Comin.

⁵² Ivi, p. 82.

matografico e malgrado certe sue ingenuità che forse nello spirito del popolo che l'ha prodotta non sono affatto tali, questo film è uno dei più importanti che si siano presentati a Venezia perché ci dimostra come i giapponesi che sono pur abbastanza vicini ad Hollywood, abbiano cercato per la loro cinematografia una linea completamente differente da quella della cinematografia americana ed abbiano espresso lo spirito della loro nazione attraverso lo schermo non soltanto nella forma del soggetto ma anche e soprattutto nella costruzione cinematografica, nella loro espressione particolare, ottenendo risultati eccellenti. Ignoriamo gli altri film dell'autore di questo, il regista Keisuké Sasaki, ma vorremmo che potessero venire in Italia per offrirli come lezione d'orientamento ai nostri produttori.⁵³

Comin si esprime contro la spettacolarizzazione del cinema, contro gli effetti, i trucchi, in particolare del cinema hollywoodiano, e trova eco alle sue idee nel film giapponese, che dunque diventa "uno dei più importanti che si siano presentati a Venezia". Il critico arriva addirittura a paventare che gli altri film del regista, pur non avendoli lui stesso visti, vengano proiettati in Italia, non tanto al pubblico, ma ai produttori nostrani, perché imparino a produrre film lontani dagli stilemi hollywoodiani. Il ragionamento di Comin è un entimema: i film realistici sono meglio di quelli con "trucchi", *Luna sulle rovine* è massimo rappresentante di questo stile, dunque è un film fondamentale. Il ragionamento si basa su una premessa presentata come universale (inferiorità dei film con "trucchi") che però non lo è⁵⁴. Al di là dell'espedito retorico, è interessante che Comin utilizzi un film tutto sommato secondario all'interno dell'economia della quinta edizione della Mostra per portare avanti la sua personale battaglia critica.

Luna sulle rovine è il primo incontro condiviso dalla critica cinematografica italiana con il cinema giapponese. Le recensioni, per la maggior parte brevi, di tono bonario, ma non troppo appassionate, salvo eccezioni, si trovano tutte nella posizione di dover raccontare qualcosa di inedito per i recensori stessi. Ne deriva un senso di spaesamento, percepibile anche dalle parole presenti nelle recensioni stesse. I film giapponesi presentati alla

⁵³ *Ibidem.*

⁵⁴ Cfr. D. Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge-London 1989.

sesta edizione, nel 1938, hanno invece il minimo vantaggio di essere preceduti dallo sforzo di contestualizzazione del delegato giapponese. Se ne trova traccia ad esempio nella recensione per "La Stampa" del film di guerra *La pattuglia*:

È davvero una delle ultime parole di quel cinema; e ci fa vedere come quella produzione, svincolatasi dai ceppi quasi esclusivamente teatrali, entro i quali era a lungo vissuta, ora possedeva tecnici e attrezzature aggiornati, che le permettono infatti di offrire al suo pubblico fino a cinquecento film all'anno. Una produzione rigidamente ispirata a motivi morali e patriottici, nei quali non è difficile scorgere le più nobili tradizioni dei samurai; e questo rigore di ideazione è garantito dalla sorveglianza esercitata sui produttori privati da uno speciale ufficio del Ministero degli interni.⁵⁵

Tutti i dati snocciolati dal critico, il passato teatrale, i cinquecento film prodotti, i motivi morali e patriottici, il controllo dell'ufficio ministeriale, provengono direttamente dalle parole di Satō Junzō. Sul quotidiano torinese non era stato presentato un trafiletto separato sulle dichiarazioni del delegato giapponese, a differenza che in altri giornali, e la scelta di Gromo è integrare i dati nella recensione del film, per meglio contestualizzarlo (garantendosi quindi la funzione di guida esperta per coloro che lo leggono). L'unica aggiunta evidente, rispetto ai dati offerti dal delegato, è quel riferimento alle "nobili tradizioni dei samurai", che di nuovo riporta lo sconosciuto a qualcosa di ormai molto conosciuto anche dal pubblico italiano. Un approccio simile utilizza "Lo schermo" nel presentare i due film giapponesi di quell'anno:

Si sapeva da un pezzo che questo grande paese ha una potente industria cinematografica. La sua produzione va dai 600 ai 900 film all'anno. I suoi operatori sono rinomati come i migliori del mondo. [...] Tuttavia quello che si era visto, qui da noi, non affidava granché. Così a Venezia è stato veramente piacevole scoprire il vero cinema giapponese.⁵⁶

⁵⁵ M. Gromo, *Dalle avventure di Tom Sawyer al conflitto cino-giapponese*, in "La Stampa", 16 agosto 1938, p. 2.

⁵⁶ G.V. Sampieri, *L'attivo di Venezia*, in "Lo schermo", a. IV, n. 10, ottobre 1938, p. 17.

I toni entusiasti accompagnano dati che sono eco del discorso del delegato giapponese, legandoli alla gioia di poter vedere finalmente il “vero” cinema giapponese. Per *La pattuglia* e *Fanciulli nel turbine* sono spese parole di apprezzamento genuino, anche se una chiusa finale stempera il clima idilliaco. Rispetto ad altri film extra-europei che secondo il critico potrebbero trovare successo in Italia, e anzi sarebbero utili a far vedere stili differenti dal cinema hollywoodiano, il Giappone, insieme all’India, è considerato più problematico: “Possiamo infatti ammettere che il pubblico non potrà entusiasinarsi ai film giapponesi ed indiani per evidenti ragioni di carattere somatico, ma in quanto agli altri non c’è niente da dire”⁵⁷. L’articolo presenta dunque un’apertura alla pluralità culturale, purché siano mantenuti i tratti somatici caucasici degli attori: senza di essi si reputa che il pubblico sarebbe incapace di appassionarsi.

L’eroismo dei soldati ritratti in *La pattuglia*, che riescono a tornare al campo base da una ricognizione dietro le linee nemiche, impressiona tutti i critici del tempo. Sul “Corriere della Sera” si loda lo scrupolo e la “minuzia quasi documentaria” della messa in scena, per concludere: “È un film quindi prettamente militare diretto e fotografato con molta cura, con una recitazione che suona qua e là un po’ enfatica al nostro orecchio, ma in cui si indovina una poetica ed eroica ispirazione”⁵⁸. Gli fa eco l’anonimo giornalista del quotidiano locale “Il Popolo del Friuli”, che lo descrive come un “film di guerra e dell’esaltazione dell’eroismo nipponico”⁵⁹. Anche “Bianco e nero” insiste sull’eroismo, ma con l’agio della maggior lunghezza dell’intervento riesce a mettere meglio a fuoco alcune caratteristiche del film:

Questo film, pur presentandosi con una veste negletta, semplice e talvolta difettosa, rattoppata qua e là da una regia malferma, è un commovente documentario dell’arte cinematografica e nello stesso tempo della psicologia sociale del popolo giapponese. È un film di

⁵⁷ Ivi, p. 18.

⁵⁸ E. Sacchi, *Alla Mostra del cinema*, in “Corriere della Sera”, 16 agosto 1938, p. 3.

⁵⁹ *Tre giornate alla Mostra veneziana*, in “Il Popolo del Friuli”, 17 agosto 1938, p. 3.



guerra, senza il fragore della guerra, ma con l'insidia della guerra, che si cela in ogni angolo della campagna, con quell'atmosfera minata di male e di lotta, per cui la vita di ciascun soldato sembra appesa a un filo del destino.⁶⁰

Il giudizio sul film non è acriticamente positivo, ma emerge mettendo prima in luce quanto è considerato insufficiente. A questo punto, il testo è preso come rappresentazione unitaria non solo di tutto il cinema giapponese, ma anche della psicologia di un intero popolo. E a questo punto ritorna l'eroismo: "Il film assorbe la sua linfa di vigore e di eroismo dalla nuda impostazione dell'episodio"⁶¹. È quindi la messa in scena scarna, non sempre perfetta, che permetterebbe al genuino carattere guerresco dei soldati di emergere: "Raramente si era visto sullo schermo alcunché di così scarno, oggettivo e commovente"⁶². Il critico si dice d'accordo nel considerare il film lento, talvolta incostante, ma con un linguaggio che si fa sempre più lirico emerge quanto si sia fatto trasportare dalla narrazione:

Quei soldati giapponesi, che sanno sorridere ingenuamente e a mezzo le fatiche del campo forzato e il rigore della disciplina si divertono come ragazzi, hanno qualcosa di fresco e di vero. La loro vita, mentre il rombo del cannone lontano porta la nota sorda e ovattata della guerra, è intessuta di poche azioni essenziali, di significato comune e profondo; i loro gesti sono rituali, e hanno riflessi interessanti, per cui l'interpretazione ne riceve un segno di originalità.⁶³

Se per le altre recensioni, più brevi e sbrigative, era semplice associare i tratti dell'eroismo al carattere propagandistico del film (comunque presente), la recensione di "Bianco e nero" rende esplicita una reale ammirazione, che travalica i difetti riscontrati. A favorire questa lettura positiva contribuisce certamente il clima ideologico e politico del tempo. Non è dunque un caso che tra tutti i film giapponesi presentati a Venezia in questi anni,

⁶⁰ *Die Patrouille. La pattuglia*, in "Bianco e nero", a. II, n. 9, settembre 1938, p. 66.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ivi*, p. 67.

⁶³ *Ibidem.*



La pattuglia sia l'unico a trovare una regolare distribuzione nelle sale italiane. Il film di Tasaka Tomotaka è acquistato da Scia Film e distribuito verso la fine dell'estate del 1941, quasi tre anni dopo la prima proiezione a Venezia⁶⁴. Il film non lascia comunque grandi tracce di sé e viene subito dimenticato, privo di un effetto duraturo sull'immaginario cinefilo.

Infine *La terra*, diretto da uno dei più noti e riveriti registi giapponesi, Uchida Tomu. L'accoglienza riservata a questo film d'ambientazione rurale è molto positiva. Eppure, ancora una volta, questo non è sufficiente a smuovere un interesse che perduri nel tempo. Tornano le accuse di lentezza, che si è visto associate al cinema giapponese fin dal primo film nel 1937. Ad esempio "La Stampa" costruisce l'intero impianto della recensione su questo punto:

Sono sviluppi un po' al rallentatore, con dialoghi che talvolta sfiorano la conversazione, con episodi spezzettati da molteplici inquadrature; e questa molteplicità è la sola, talvolta, a ravvivarli. Ma queste lentezze, queste ingenuità d'ordito, sono tipiche della rappresentazione scenica in Estremo Oriente; non per nulla e da secoli, ogni spettacolo teatrale vi dura parecchie ore. Bisogna quindi accettare questo ritmo come un elemento innaturato, nel quale d'altra parte non è difficile ambientarsi. Superata allora questa remora, si rivelano un nerbo, una verità e un accento inconfondibili.⁶⁵

⁶⁴ Il film viene promosso attivamente sulle riviste di cinema. Ad esempio su "Eco del cinema" n. 211 e n. 217 (rispettivamente di giugno e agosto 1941) compaiono due pubblicità a pagina intera, una delle quali a colori, con grafiche e frasi di lancio differenti. Nella prima, a colori, l'immagine di due soldati, sulla sinistra, è dominata da un enorme sole rosso che ricorda la bandiera giapponese. La frase annuncia: "Una grande produzione giapponese, premiata alla VI Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia". La seconda, in bianco e nero, sembra invece voler stemperare il carattere di alterità del film. L'immagine è dominata da una nube incombente e da un terreno spoglio, sull'orizzonte del quale cammina un soldato con baionetta, in controluce (quindi non identificabile come giapponese). Sono presenti due frasi di lancio. In basso è ricordato che si tratta di "Il film della massima attualità", considerato come anche l'Italia sia ormai un paese in guerra. In alto c'è invece un richiamo più poetico: "Questo non è il canto delle foglie che frusciano per il vento, è il nemico che sta in ascolto e vi cerca, intelligente e spietato come la morte".

⁶⁵ M. Gromo, *Sullo schermo del Lido*, in "La Stampa", 20 agosto 1939, p. 2.

La lentezza percepita è legata alla tradizione teatrale "orientale" e spiegata come connaturata alla vita giapponese. Lo scoglio della noia è superabile però, secondo Gromo, ambientandosi all'interno di questa modalità narrativa, in modo da scoprirne il cuore. Sullo stesso tenore la recensione che compare sulla rivista "Film":

La storia lentissima, inesorabilmente analitica, di una povera famiglia di contadini e delle centomila avversità che deve affrontare. In quest'opera di crudo realismo appena soffusa di una luce tenue di poesia, nulla accade di troppo importante. Ma ogni gesto, ogni sentimento è spietatamente sezionato così da conferire al racconto il carattere di una cronaca densa d'impressionante realismo. La raffinatezza dello stile di regia di Uchida ha conquistato il pubblico.⁶⁶

A emergere qui, con tono spiccatamente positivo, è il realismo, "crudo" e "impressionante". *La terra* è letto da quasi tutti i critici come un'espressione pura di realismo, in cui la vaporizzazione dell'intreccio è consustanziale all'emergere di quei piccoli particolari della spietata vita nei campi che rendono la vicenda tanto più reale agli occhi dello spettatore. Sul "Corriere della Sera", Filippo Sacchi riassume con trasporto la trama, per poi considerare:

Però la bellezza del film è soprattutto nel modo con cui quella vita, quell'eterno penare, quell'inenarrabile sforzo, sono rappresentati, con un coraggio realista di cui poche cinematografie sarebbero capaci, e insieme, attraverso un ritmo di racconto copioso, numeroso, senza fretta, in cui la lentezza dell'uomo pare identificata alla lentezza della natura.⁶⁷

Il film è dunque espressione di un realismo coraggioso, il cui rigore è riconosciuto avere pochi altri equivalenti nel cinema mondiale. Si tratta di un'attestazione significativa, che però non ha un effetto duraturo – colpisce nel profondo, ma non si traduce in uno slancio ulteriore, almeno fino al dopoguerra. Il realismo attribuito al film è legato anche alla forza della recitazione, come sottolinea in modo particolare "Il Resto del Carlino":

⁶⁶ Vice, *Gli altri film*, in "Film", a. II, n. 34, 1939, p. 3.

⁶⁷ F. Sacchi, *La Mostra del cinema*, in "Corriere della Sera", 20 agosto 1939, p. 2.

Questi attori giapponesi sono sorprendenti. Noi non intendiamo la loro lingua, e non sappiamo la intensità della loro sillaba: non sappiamo, cioè, la loro dizione; ma è un fatto che ci sembrano semplici, schietti, sciolti dalle formule drammatiche. Si ha l'impressione, davanti a un film nipponico, che tutto accada naturalmente; si ha l'impressione del documentario, non della vicenda. E quelli sono uomini, o donne; non personaggi.⁶⁸

Il realismo è talmente ricercato, secondo questa interpretazione, che approda al documento e i personaggi passano a essere persone, come se tramite quella lentezza e quell'attenzione al dettaglio *La terra*, e il cinema giapponese in generale per come era percepito in quegli anni, riuscisse a far emergere la quotidianità da una storia di finzione. In questo realismo esasperato permane però un senso di alterità che non è azzerato dal linguaggio cinematografico. Lo esprime con trasporto Dino Falconi su "Il Popolo d'Italia": non si tratta, come rilevava già Palmieri, solo dell'impossibilità di giudicare la lingua e dunque la recitazione degli attori. Dopo aver fatto un elogio sincero del film, dagli attori alla fotografia, fino all'impianto drammatico, Falconi apre a una considerazione più ampia: "Non so, in verità, fino a che punto noi occidentali si possa giudicare d'un opera d'arte orientale. Diverso è il loro modo di sentire e ancor più diverso il loro modo d'esprimere. In più, naturalmente, tutto ciò ch'è arte della parola e perciò della recitazione va perduto"⁶⁹. C'è quindi certo il senso di distacco dato dall'impossibilità di comprendere la lingua, ma c'è anche qualcosa che va oltre, una distanza non ancora colmata – un contesto non ancora compreso appieno.

Uno studio sull'efficacia degli effetti della presenza di questi primi film giapponesi alla Mostra del cinema di Venezia è purtroppo interrotto dal clima politico e bellico. Nelle "edizioni di guerra" del festival non sono presenti film giapponesi e perché se ne torni a parlare bisogna aspettare il 1951. La pausa forzata impedisce a questi primi germi di attecchire in modo duraturo

⁶⁸ F. Palmieri, *La Mostra del cinema: Il sogno di Butterfly di Carmine Gallone – La terra di Uchida*, in "Il Resto del Carlino", 20 agosto 1939, p. 2.

⁶⁹ D. Palmieri, *Un film italiano "Il sogno di Butterfly" e un film giapponese "La terra"*, in "Il Popolo d'Italia", 20 agosto 1939, p. 3.

e *Rashomon* sarà dunque un nuovo inizio, qualcosa di percepito come completamente inedito, anche se non lo era. Eppure, già in questi primi tre anni di contatto con il cinema giapponese, si era iniziata a formare una coscienza d'insieme sul contesto cinematografico di quel paese. Una coscienza che può essere espressa in modo lapidario, come succede su "Film": "Il Giappone, disdegnando i sentieri troppo agevoli, si è affermato con una serie di film nobilmente ispirati, ai quale nuoce soltanto una esasperante lentezza di ritmo"⁷⁰. Ma può trattarsi anche di un discorso molto più articolato, e lusinghiero, che non ha tempo di sedimentare solo per gli sconvolgimenti della seconda guerra mondiale, come dimostra l'esame complessivo dei film giapponesi offerto da Giovanni Paolucci su "Bianco e nero":

Ogni anno si nota che i film, in genere, appaiono più completi, più organici, più belli rispetto a quelli dell'anno precedente, e portano con sé la fioritura dei germi, che allora si erano visti in boccio. Non c'è quindi da aspettarsi sorprese in questo campo, c'è solo da attendere opere sempre più perfette, scene sempre più composte, scarse e profonde, segni di una padronanza di stile eccezionale, che si va formulando nella linea singolarissima dell'anima nazionale. Alla radice di questo stile ci sono gli elementi più semplici del racconto: il linguaggio proprio del cinema.⁷¹

I sette film selezionati tra 1937 e 1939 sono il frutto di uno sforzo istituzionale dell'industria cinematografica giapponese di allargare la propria influenza in Occidente. Le scelte – ambientazione contemporanea, generi codificati, tono insieme popolare e artistico – colpiscono i critici italiani, ma non sono sufficienti a incuriosire oltre il tempo della visione. Da un lato sono da considerare i travolgenti avvenimenti legati alla guerra, ma dall'altro, probabilmente, si deve esplorare l'idea che il pubblico di quel tempo si aspettasse qualcosa di diverso, avesse un'idea diversa di Giappone, paradossalmente più esotica – come dimostrerà il dibattito aperto da *Rashomon* e ciò che ne conseguì.

⁷⁰ *Gli altri*, in "Film", a. II, n. 35, 1939, p. 4.

⁷¹ G. Paolucci, *I film giapponesi*, in "Bianco e nero", a. III, n. 9, 1939, p. 35.



Mara Logaldo

Doppiaggio, sottotitoli e altre questioni
linguistiche nelle recensioni cinematografiche,
dalle riviste del cinema muto a “Bianco e nero”

Questo capitolo intende dimostrare come il parlato filmico e la lingua, nelle loro diverse accezioni, siano stati oggetto di analisi più o meno approfondite in articoli e recensioni apparsi sulle riviste cinematografiche italiane a partire dagli anni '10 del secolo scorso. Intende inoltre evidenziare come, dopo l'introduzione del sonoro nel 1927, queste analisi si siano concentrate – in alcune riviste più che in altre – sui dialoghi e sulla loro traduzione.

Le riviste che, tra anni '20 e '30, hanno mostrato particolare interesse nei confronti del doppiaggio, dei sottotitoli e di altre questioni della lingua del parlato filmico piuttosto che esclusivamente per il linguaggio delle immagini e del montaggio sono “Intercine”, “Cine-Convegno”, “Cinema” e, in modo particolare, “Bianco e nero”. Nonostante, almeno in parte, dettato da posizioni ideologiche, l'approccio di “Bianco e nero” si distingue in quanto specificatamente linguistico, non solo in senso semiologico. Inoltre, la rivista si differenzia da altri periodici di cinema, pure di alto livello, sia italiani sia internazionali, che affronteranno il tema del parlato filmico e del doppiaggio con toni prevalentemente etici ed estetici, per l'attenzione posta sugli aspetti fonici, socioculturali e tecnici della traduzione audiovisiva.

L'analisi si divide in tre parti: la prima parte si concentra sulle riviste italiane del cinema muto; la seconda studia l'apporto di “Bianco e nero” – a partire dal 1937, anno in cui il mensile fu fondato, a Roma, da Luigi Freddi – allo studio del linguaggio del film. La terza passa in rassegna alcune riviste europee che,

a partire dagli anni '40, nelle loro recensioni si sono focalizzate sulla *querelle* tra doppiaggio e sottotitoli. La parte conclusiva riprende la riflessione sul dibattito doppiaggio/sottotitoli e, più in generale, sul rapporto tra cinema e linguistica, traendo le somme sull'eredità metodologica di "Bianco e nero".

1. *Cinema scritto: le recensioni al tempo del cinema muto*

Le arti visive hanno sempre generato la necessità di un'interpretazione verbale e il desiderio di discuterne attraverso la parola scritta. Il cinema non fa eccezione. Secondo AIRSC, l'Associazione Italiana per la Ricerca sulla Storia del Cinema fondata da un gruppo di ricercatori durante la 25a edizione del Festival Internazionale del Cinema di Venezia (1964), tra il 1907 e il 1944 nacquero in Italia oltre 340 riviste, su scala sia nazionale sia locale, che si occupavano di cinema. Più della metà rispetto al numero totale di periodici di cinema censiti nel 1972, circa 600. Significativamente, il titolo del catalogo che classifica e analizza questi periodici, a cura dello storico del cinema Riccardo Redi, è *Cinema scritto*¹. Nei primi due decenni del Novecento la maggior parte delle riviste erano solo fogli sporadici, ma a partire dagli anni '20 esse iniziarono a essere pubblicate con regolarità, di solito mensile. Un altro archivio importante è il catalogo *in progress* disponibile sul Portale del Cinema Muto Italiano². I periodici – in parte digitalizzati – si trovano nelle raccolte della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, nella sezione "Luigi Chiarini" della Biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma e nel Museo Nazionale del Cinema di Torino, ma sono presenti anche in biblioteche di altre città italiane, tra cui Milano, Bologna, Venezia, Torino, Pavia, Napoli e Palermo. Gli archivi si concentrano principalmente sul periodo che precede la

¹ R. Redi (a cura di), *Cinema scritto. Il catalogo delle riviste italiane di cinema. 1907-1944*, Associazione Italiana per le Ricerche sulla Storia del Cinema, Roma 1972. Disponibile su <<http://www.airsc.org/cinema-scritto/>> (consultato il 12 settembre 2019).

² Il catalogo è disponibile su <<https://www.ilcinemamuto.it/beta-test/>> (consultato il 12 settembre 2019).

comparsa dei primi film parlati alla fine degli anni '20. È infatti importante partire proprio da questo periodo per comprendere l'evoluzione di un discorso sul cinema che coinvolge l'idea di linguaggio nelle sue diverse accezioni – visiva, performativa, discorsiva, semiotica, multimodale, linguistica *tout court* – attivando una riflessione che accompagnerà la recensione dei film prima e dopo la nascita del sonoro.

Nei primi due decenni del Novecento, da un lato vi erano riviste come “Novissima”, “Cinema”, “Pathé” (versione italiana), “L'elenco cinematografico”, “Il cinema-teatro”, “Rivista cinematografica”, “L'iride”, “Il cinematografo” che non dedicavano molto spazio alle recensioni: queste si limitavano a riportare alcune informazioni essenziali sulla storia, sugli attori, sulla messinscena e sul genere dei film. In altre riviste, invece, recensioni più articolate sembravano quasi mimare la gestualità eloquente del film, riprodurre il dialogo – assente – evocandolo attraverso la scrittura, “nel tentativo subcosciente”, come direbbe Metz, “di parlare senza parole, di dire non solo ciò che sarebbe stato detto con il linguaggio verbale, [...] ma nello stesso modo”³: Riportiamo, a titolo d'esempio, la recensione del film *Presagio* pubblicata sul “Bollettino delle grandi films” nel 1916-1917:

[U]na donna bellissima, che sembra nata per la gioia degli occhi e dei cuori umani e per vivere nell'armonia suprema di un grande amore solleva invece intorno a sé capricci effimeri e tragiche passioni che non la toccano. Conduce una vita falsa, va per il mondo seguita da un brillante stuolo di adulatori, portando seco l'ansia segreta e profonda di ciò che manca alla sua vita: l'amore, l'amore ch'ella vede sorridere, ridere, piangere, urlare intorno a lei, e il sovrano palpito che non ha mai animato il suo cuore.⁴

Più realisticamente, forse, nell'aggettivazione iperbolica, nelle ripetizioni e nelle ridondanze lessicali possiamo leggere una scrittura sensazionalistica volta a sfruttare – caso frequente visti i temi di molta cinematografia degli anni '10 – il fascino irresi-

³ Ch. Metz, *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, p. 50. Titolo originale *Essais sur la signification au cinéma*, Editions Klincksieck, Paris 1968. Traduzione mia.

⁴ “Bollettino delle grandi films”, nn. 74-75, 1916-1917, p. 10.

stibile della *femme fatale* sullo spettatore. In quegli stessi anni appaiono infatti le prime critiche nei confronti di questo genere di recensione e l'esigenza di una nuova figura di giornalista cinematografico, la cui funzione non fosse unicamente quella di attirare il pubblico. Come lamenta l'articolo del 1919 di Angelo Menini, fondatore di "Novissima Echo", questa figura di professionista del giornalismo, almeno in Italia, non veniva ancora riconosciuta:

[C]osì molte volte, venendo a conflitto col mio pudore, devo con raccapriccio pensare alla faticosa strada che occorre ancora percorrere per creare alla cinematografia italiana un vero giornalismo, come l'hanno già le cinematografie straniere. Quanto lontani ancora! [...] Perché qui i cinematografisti in genere sono abituati a ravvisare nel giornalista cinematografico un bel pezzo di canaglia, che pensa ad accalappiare merli, pagine ben pagate, e non pensa menomamente a fare il giornalista onesto.⁵

Occorre d'altra parte ricordare che recensioni nel senso che intendiamo noi oggi, ovvero che contenevano una valutazione critica del film, venivano già regolarmente pubblicate su numerose riviste, tra cui "Lo spettacolo", "La cinematografia italiana", "Il maggese cinematografico", "Il programma", "Odiernissimo", "Fantasma", "Italia cinematografica", "Lux", "Cronache de l'attualità cinematografica", "Il domani", "L'illustrazione dell'illustrazione cinematografica italiana", "Kines", "L'arte del silenzio", "La decima musa", "Febo", "Corriere del cinema e del teatro", "Rassegna delle programmazioni", "Cometa", "Cinema illustrazione presenta". Questa recensione, pubblicata su "Film. Corriere dei cinematografi" nella sezione "Rassegna critica" di Aurelio Spada, mostra già il linguaggio corrosivo e sopra le righe che ritroviamo (benché per fortuna in forma meno offensiva, per un cambiamento del gusto e, ovviamente, per non incorrere in querele), nella moderna critica cinematografica:

⁵ A. Menini, *Le mie confessioni*, in "Figure mute", a. I, n. 6, 1919, p. 10. Disponibile su <http://www.fondazioneesc.it/UploadDocs/7341_Figure_mute_6_1919_protetto.pdf> (consultato il 19 novembre 2019).



Sua Maestà il re degli straccioni di Ch. Dickens (Latina-Ars (?) al Teatro delle Quattro Fontane di Roma

La *Latina Ars*, che è una casa di produzione e non di vendita, continua imperterrita, a mettere la sua *marca* sulla produzione straniera. Sappiamo che si usa fare così, ma è anche una bella usanza mettere il proprio nome sulla roba degli altri!

Ma questo poco ci riguarda, tanto più che questa volta il film è una *bojata* senza attenuanti.

Il delizioso soggetto di Carlo Dickens, è stato conciato in un modo indegno, e rivestito di una sceneggiatura e di una fotografia che una delle nostre più ignobili casette si vergognerebbe di aver dato alla luce.

Un incubo grave [sic] si è steso sugli spettatori e quando la plumbea composizione è finita è parso come se un macigno ci fosse stato tolto dallo stomaco.

Non crediamo necessario analizzare questa mostruosità.

Il pubblico, che pure ha stomaco da struzzo e cuore da leone, ha fatto giustizia.

È doveroso però ricordare che Tibi Lubisky, il fanciullo che fa la doppia parte del principino di Galles e del bimbo straccione, ha recitato benissimo e si deve a lui se la esecuzione di questo film non si è convertita in una esecuzione capitale.⁶

Il linguaggio figurato usato dal recensore – dalle “ignobili casette” alla “plumbea composizione” – descrive un microcosmo visivo che non è all’altezza dell’universo letterario, e quindi verbale, a cui si ispira. Del cinematografo in quegli anni si criticava, infatti, soprattutto la prerogativa di trasformare simboli, concetti ed emozioni espressi dalla parola scritta in oggetti tangibili più o meno triviali: “Un bacio sta per l’amore. Una tazza rotta, per la gelosia. Una bocca ridente per la felicità. Un carro funebre per la morte”, scriveva nel suo famoso saggio sul cinema Virginia Woolf⁷, imputando ai *picture-makers* di cannibalizzare i testi letterari, trasferendo tutto quanto vi fosse in essi di mentale o

⁶ A. Spada, *Sua Maestà il re degli straccioni*, in “Film. Corriere dei cinematografi”, a. IX, n. 5, 1922, p. 1. Disponibile su <http://www.fondazionecsc.it/UploadDocs/1157_Film_n_5_1922.pdf> (consultato il 19 novembre 2019).

⁷ V. Woolf, *The Cinema*, in “The Nation and Athenæum”, July 3 1926, p. 382. Traduzione mia.



di metaforico in qualcosa di immediatamente percepibile con l'occhio. D'altronde, la critica internazionale del periodo sottolineava soprattutto la natura iconica del film: il poeta e teorico Vachel Lindsay, ad esempio, descriveva le *moving pictures* come "poesie visuali, stampe giapponesi che prendono vita, pitture su vasi greci in movimento [...] spazio misurato senza suono e tempo misurato senza suono"⁸. Non sorprende pertanto che i titoli di alcune tra le riviste cinematografiche italiane più note – "Lux", "In penombra" – sottolineassero l'aspetto visivo del nuovo medium.

In un'intervista di Giuseppe Lega al cineasta e impresario Guglielmo Zorzi, il cinema viene esplicitamente definito "l'arte del silenzio"⁹. Eppure, nonostante le parole "silenzio" o "muto(a)" apparissero di frequente nei titoli dei periodici dell'epoca – "L'arte del silenzio", "L'arte muta", "Figure mute" – i film non erano, in realtà, del tutto silenziosi. Per "silenzio" dovremmo piuttosto intendere che la sincronizzazione del dialogo con l'immagine era ancora in una fase sperimentale. Quasi mezzo secolo dopo, in un articolo estremamente ben documentato, Mario Verdone spiegherà come il silenzio sottolineato dal ronzio monotono del proiettore fosse poco tollerato ai tempi d'oro del cinema. Per questa ragione, il suono era presente in molti altri modi: le immagini erano accompagnate da musica riprodotta su un fonografo, o da cantanti d'opera, o anche da attori che recitavano dal vivo i dialoghi, attraverso megafoni dietro lo schermo, come nel caso del *Fregoligraph* inventato dall'attore trasformista Leopoldo Fregoli e utilizzato nei cinema di Napoli tra il 1898 e il 1903¹⁰.

⁸ "[...] Japanese prints taking on life, animated Japanese paintings, Pompeian mosaics in kaleidoscopic but logical succession, Beardsley drawings made into actors and scenery, Greek vase-paintings in motion. [...] space measured without sound plus time measured without sound." (Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*, Macmillan, New York 1915, p. 158).

⁹ G. Lega, *Guglielmo Zorzi*, in "Figure mute", a. I, n. 6, 1919. Disponibile su <http://www.fondazioneccsc.it/bib_biblio_digitale_detail.jsp?area=29&ID_LINK=148&id_context=21320> (consultato il 10 settembre 2019).

¹⁰ M. Verdone, *Il mondo sonoro del film muto: musica e sottotitoli*, in "Bianco e nero", n. 3-4, 1967, pp. 3-17.

Occorre ricordare che il rapporto tra cinema e teatro era ancora molto forte e ciò si rifletteva anche sui nomi di molti periodici dell'epoca, che si riferiscono al *café chantant* e allo spettacolo di varietà ("Eco teatrale", "Café-chantant e la Rivista foto-cinematografica", "Cine varietà"). Da un lato, si percepisce un senso di continuità tra cinema e forme d'arte teatrali; dall'altro, come scrive ancora Metz¹¹, soprattutto con l'avvento del sonoro si teme che lo schermo possa iniziare ad assomigliare al palcoscenico, dal quale cerca di emanciparsi. Nasce la volontà di affermare che il cinema è un medium diverso, che comporta nuove pratiche sociali e nuove pratiche discorsive. Come riportato in Richard Abel sul cinema francese (ma le definizioni possono ben applicarsi anche al contesto italiano), nei primi decenni del secolo

[G]li scrittori tendevano [...] ad agire come *flâneurs*, passeggiando qua e là e mettendo insieme una varietà di modi di dire e pratiche sociali. In un altro senso, tuttavia, il cinema può essere visto come un luogo di lotta tra diverse modalità di discorso già stabilite a seconda che sia stato definito come un apparato di innovazione scientifica o tecnologica, come uno strumento di educazione o di persuasione sociale, come una nuova forma di intrattenimento di massa o come una nuova forma d'arte. E quella lotta era resa ancora più complicata dal senso di rottura che il cinema provocava in quei presunti discorsi normativi e in quelle pratiche sociali.¹²

Ancora una volta, i nomi delle riviste raccontano il tipo di interesse rivolto al nuovo mezzo nella stampa periodica. Sebbene la maggior parte delle pubblicazioni presentasse diverse sezioni che trattavano ciascuna un aspetto specifico del cinema e della cinematografia, alcune di esse erano particolarmente attente agli aspetti tecnici (tipi di obiettivo, montaggio e stampa delle pellicole), altre all'aspetto didattico, ludico ed estetico. In "L'araldo della cinematografia", "Modernissimo", "L'alba cinematografica", "Cinemagraf", "La pellicola", "La coltura cinematografica", "La conquista cinematografica", "L'argante cinematografico",

¹¹ Ch. Metz, *op. cit.*, p. 49.

¹² R. Abel, *French Cinema. The First Wave, 1915-1929*, Princeton University Press, Princeton 1984, p. 14. Traduzione mia.

per esempio, l'atteggiamento nei confronti della nuova tecnologia era apertamente scientifico ed evidentemente rivolto a un pubblico specializzato, al punto che gli articoli venivano non di rado scritti da ingegneri. Riviste come "Settima arte" e "Decima musa", tra le altre, sottolineavano invece la necessità di legittimare il nuovo medium come forma d'arte. A questo scopo, riferimenti al mondo classico sono presenti anche nei nomi e nella grafica delle loro copertine (si pensi alla rivista "Novissima Echo", fondata a Milano nel 1912). Era anche chiaro come il cinema fosse una nuova forma di intrattenimento di massa. Alcuni titoli – "La vita cinematografica", "Arrivederci e grazie", "Al cinemà" – sottolineavano come andare al cinema facesse ormai parte del nuovo stile di vita, l'idea che si trattasse di una moderna esperienza sociale. Dagli anni '30 in poi notiamo nei titoli anche l'associazione tra cinema e grande magazzino – "La bottega delle ombre", "Cine magazzino" –, stabilendo così un connubio ideale tra il nuovo medium e la forma del *magazine*, entrambe identificate come esperienze della modernità. Come osserva Richard Abel, "il cinema ha funzionato in modo molto simile a un grande magazzino [...] che offre una ricca varietà di merci o di vedute da assorbire o sfogliare. Qui", scrive Abel citando Rachel Bowlby, "la nuova attività di svago borghese [dello] shopping ha avuto il suo equivalente nell'esperienza del 'guardare soltanto' le immagini reificate o i simulacri della realtà continuamente rinnovati per un consumo reiterato"¹³. Inoltre, la dimensione industriale del cinema è ovunque chiaramente percepita e confermata dall'esistenza stessa di una stampa periodica specializzata¹⁴.

Infine, in Italia abbiamo tutta una serie di periodici che manifestano un intento politico e nazionalistico, con una tendenza dapprima socialista – "L'Avanti! Cinematografico", "L'Arte italiana" – e poi, programmaticamente, fascista e imperialista, per esempio ne "Il cinema italiano", "L'Italia e Kines", "Artisti Piccoli Italiani". Come è noto, Mussolini comprese subito il potere del cinema sulle masse (anche quando militava ancora

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Si veda, per esempio, la rivista intitolata "Bollettino dell'industria cinematografica italiana", fondata a Napoli nel 1912.



nel movimento socialista) e lo usò come strumento per la propaganda nazionalista durante tutto il ventennio. Nel 1924 fondò a Roma L'Unione Cinematografica Educativa (Istituto LUCE), con lo scopo di promuovere la cultura popolare e l'educazione generale attraverso il cinema. Tra le iniziative, con un decreto del 1927, ricordiamo quella di rendere obbligatoria in tutti i cinema italiani la proiezione di cinegiornali prima del film principale. Per una fatale coincidenza, il 1927 è anche l'anno che vede la comparsa del primo film sonoro in America, *The Jazz Singer* di Alan Crosland.

2. *L'interesse per il doppiaggio e per il parlato filmico dopo l'avvento del sonoro: da "Bianco e nero" al dibattito internazionale*

Il cantante di jazz fu proiettato per la prima volta a Roma nel marzo del 1929. Qualche giorno dopo, un articolo pubblicato su "Cine-gazzettino", rivista diretta dal magnate del cinema Stefano Pittaluga, dichiarò che il film era a una svolta storica. Fu in seguito proprio Pittaluga, intervistato sul "Corriere della Sera" il 4 maggio 1930, ad annunciare l'introduzione del film sonoro in Italia. Nonostante nel 1929 Alessandro Blasetti su "Cinematografo" criticasse con veemenza i film sonori, Augusto Genina su "Comoedia" il 18 giugno dello stesso anno dichiarò: "Il film muto è morto, viva il film parlante"¹⁵. Il primo film sonoro prodotto interamente in Italia, *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, fu difatti proiettato il 7 ottobre 1930. L'introduzione del sonoro comportò un cambiamento radicale: l'idea che il dialogo avesse un ruolo centrale nell'esperienza di guardare il film¹⁶. Reazioni più o meno negative apparvero un po' ovunque sulla stampa internazionale, spesso dettate dal sospetto che i film parlanti potessero assomigliare troppo al teatro¹⁷.

¹⁵ Cfr. R. Redi (a cura di), *op. cit.*, p. 193.

¹⁶ Cfr. G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime: Da "La canzone dell'amore" a "Osessione"*, Laterza, Bari 2009.

¹⁷ Si veda, per esempio, R. Arnheim, in A. D'Aloia (a cura di), *Rudolf Arnheim. I baffi di Charlot: Scritti italiani sul cinema 1932-1938*, Kaplan, Torino 2009, p. 329.



Ma la riflessione sul doppiaggio, come sappiamo, era destinata a interessare particolarmente l'Italia. I film sonori vennero infatti subito percepiti dal regime come potenzialmente pericolosi, e lo erano tanto più nel caso in cui fossero recitati in lingue diverse dall'italiano, poiché i contenuti non potevano essere controllati. Il decreto di Mussolini del 22 ottobre 1930 impose che tutti i dialoghi dei film in una lingua straniera venissero soppressi e sostituiti da sottotitoli, mentre il decreto del 5 ottobre 1933 dichiarò che tutti i film sonori non nazionali dovessero essere doppiati in italiano esclusivamente da traduttori italiani. Ciò permetteva di censurare i contenuti non allineati, non solo con le idee politiche ma anche con quelle morali, riguardanti la vita individuale e corporativa, promossi dal regime. Inoltre, secondo la politica autarchica del governo, la traduzione garantiva il mantenimento della purezza della lingua italiana.

Nel 1935 Luigi Freddi fondò il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Il Centro, che nasceva da un'idea di Mussolini e di Galeazzo Ciano ed era quindi sotto la diretta supervisione del Ministero della stampa e della propaganda, fu diretto da Luigi Chiarini dal 1935 al 1945 e da Umberto Barbaro dal 1946 al 1968. Sia Chiarini (nel 1941 e, di nuovo, nel 1948) che Barbaro (nel 1947) sarebbero diventati anche direttori della rivista cinematografica "Bianco e nero". In effetti, la rivista era, per così dire, uno spin-off del Centro, collegamento riconosciuto nel sottotitolo che era, per l'appunto, "Quaderni mensili del Centro Sperimentale di Cinematografia".

Per completare il contesto in cui nasce la rivista "Bianco e nero" è necessario precisare che negli anni '20 e '30 la stampa periodica si era sempre più specializzata e che ora poteva essere tracciata una netta divisione tra le riviste popolari che si occupavano principalmente di film come forma di intrattenimento e riviste più "serie", dedicate all'analisi scientifica e alla critica del cinema. La differenza è evidente se si confrontano le copertine accattivanti di riviste come "Cinema illustrazione" o "Cine-romanzo" e quelle più austere di "Intercine", "Lo schermo" e "Cine-Convegno". In realtà, già prima degli anni '20 alcune riviste italiane avevano esordito prendendo le

distanze da quei rotocalchi cinematografici che assomigliavano a volantini pubblicitari. Tra queste, “Cinemundus”, rivista internazionale di cinematografia fondata a Roma nel 1918 e diretta da Ugo Ugoletti:

D'altra parte non intendiamo con *Cinemundus* di fare una delle solite, inani ed inutili pubblicazioni in cui poche righe di testo melenso contrastano con molte pagine di sgargianti e multicolori avvisi-réclame, ma intendiamo veramente di offrire al pubblico una rivista che assommi, nell'assoluta preponderanza del testo sulla réclame, i requisiti artistici e letterari che possono e debbono allettare la sconfinata massa degli amateurs di cinematografo, con tutte le qualità di una pubblicazione professionale espressamente concepita e compilata allo scopo di agevolare ed intensificare i rapporti industriali e commerciali fra i più importanti mercati cinematografici del mondo.¹⁸

“Bianco e nero” si colloca chiaramente nella scia di queste riviste. Nella prefazione al primo numero, Freddi ribadisce che i “Quaderni” “non vogliono *servirsi* del cinema a fini pubblicitari od editoriali, come avviene per molte riviste e giornali, ma *servire* il cinematografo. Forse per ciò essi non avranno l'aspetto facile ed attraente di altre pubblicazioni, destinati come sono esclusivamente agli uomini che si occupano di cinematografia e ad essa danno la loro intelligenza, la loro attività, la loro energia”¹⁹. La prefazione continua con un elogio del cinema come arte che merita di essere studiata seriamente. Seppure entro i limiti evidenti di un testo che rispecchia una visione elitaria e filo-regime della cultura, la prefazione si può leggere come un manifesto della dignità del giornalista cinematografico. Nel numero 5, nella sezione “Rassegna Stampa”, si cita l'articolo pubblicato su “Roma fascista” in cui Enzo Curreli descrive il giornalista cinematografico non come il personaggio isterico, con la sigaretta semispenta all'angolo della bocca, che appare

¹⁸ U. Ugoletti, *Al lettore*, in “Cinemundus”, n. 1, 1918. Disponibile su: <<https://sempreinpombra.com/2012/07/15/cinemundus/>> (consultato il 10 settembre 2019).

¹⁹ Luigi Freddi, *Presentazione*, in “Bianco e nero”, a. I, n. I, 1937, p. 3. Corsivo mio.

in tanti film americani ambientati in redazioni di giornali, ma come una persona competente che lavora con seria dedizione “per adempiere ad uno tra i più delicati e difficili compiti in seno alla società”²⁰.

La copertina minimalista, mai abbandonata nonostante l'evoluzione grafica del titolo nel corso degli anni, naturalmente in bianco e nero, suggerisce il rigore che accompagna la storia editoriale della rivista, la volontà, già espressa da “Cinemundus”, di ribadire l’“assoluta preponderanza del testo sulla réclame”²¹. “Bianco e nero” mostra interesse per gli aspetti estetici, didattici e politici del film esplorandoli con atteggiamento accademico e, potremmo aggiungere, logocentrico. Con questo non si vuole lasciare intendere che il periodico non prendesse in considerazione la peculiarità del medium e il potere delle immagini, tutt'altro: nel numero 1, per esempio, troviamo una recensione molto negativa di un film americano in cui si era ricorso eccessivamente a testi verbali (con didascalie e nomi scritti sulle mappe) invece di sfruttare i dispositivi propri dell'arte cinematografica. Anche per la scenografia e il montaggio del film osserviamo una lettura estremamente attenta ai dettagli visivi, seppure interpretati in una prospettiva semiologica, e quindi riportati all'idea di testo.

A questo proposito occorre sottolineare che la rivista studia il linguaggio del cinema in tutte le sue forme, proseguendo in modo sistematico nella direzione delle scuole di pensiero che negli anni '20 e '30 – dalle teorie di Ricciotto Canudo in Italia a quelle dei formalisti russi – si occupavano di linguaggio cinematografico da un punto di vista semiologico. In particolare, viene applicata una metodologia che procede dalla “grammatica” del film. Il numero 1 di “Bianco e nero”, per esempio, contiene una recensione del saggio di Raymond Spottiswoode *A Grammar of the Film* (1935), incentrato, in particolare, sulla rappresentazione grafico-emotiva del montaggio ritmico²², una di Jacopo Comin del libro di Ricciotto Canudo, *L'usine aux images*²³, e diversi riferimenti al libro

²⁰ E. Curreli, *Giornalismo da cinematografo*, in “Bianco e nero”, a. I, n. 5, 1937, p. 128.

²¹ U. Ugoletti, *op. cit.*

²² Ivi, pp. 71-72.

²³ Ivi, pp. 72-76.

di Arnheim *Film als Kunst*, pubblicato per la prima volta nel 1932. Una lettura che, come sappiamo, avrà un forte impatto sulla critica cinematografica del dopoguerra: si pensi alle riflessioni di Christian Metz e all'interesse per le teorie di Arnheim tra la fine degli anni '50 e gli anni '70, avvalorato dalle numerose traduzioni di *Film als Kunst*. "Bianco e nero" anticipava quindi con convinzione l'idea che il film potesse essere studiato con gli strumenti della linguistica strutturale: "Basterà aver fissato il cinema, il suo linguaggio e la sua grammatica su una base accettata da tutti, in modo che la discussione possa basarsi su solide basi invece di combattere con parole vuote senza senso"²⁴. Va riconosciuto che, da questo punto di vista, la rivista seguiva non solo l'impostazione semiologica nello studio delle immagini, ma anche la passione per la lingua e per la scrittura più volte espressa da Arnheim nella rivista "Intercine", di cui era membro del comitato di redazione e responsabile per l'edizione tedesca²⁵.

L'interesse di "Bianco e nero" è inoltre spesso rivolto, fin dalla sua fondazione nel 1937, alla componente verbale del film, alla lingua in sé. Nel primo numero troviamo un articolo di Libero Innamorati e Paolo Uccello intitolato *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali*, un vero e proprio trattato scientifico di fonetica e fonologia articolatoria²⁶. Il quarto numero contiene, nella sezione "Tecnica", un articolo di Ettore Allodoli sulla lingua italiana nel cinema²⁷. Sempre nel 1937, il numero 5 accoglie un articolo di Paolo Uccello interamente dedicato a *La tecnica e l'arte del doppiato*²⁸. In quest'ultimo, dettagliato resoconto il giornalista sostiene che, sebbene utilizzato a fini commerciali, il doppiaggio ha la stessa funzione estetica, etica e culturale della traduzione letteraria; è una forma di conoscenza che rende una

²⁴ R. Spottiswoode (trad. di A. Philipson), *Il montaggio ritmico*, in "Bianco e nero", a. I, n. 1, p. 103.

²⁵ Cfr. R. Arnheim, *Espressione*, in "Intercine", n. 1, 1935. Cit. in A. D'Aloia (a cura di), *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁶ L. Innamorati, P. Uccello, *Contributo alle ricerche sulla natura delle vocali*, in "Bianco e nero", a. I, n. 1, 1937, p. 34.

²⁷ E. Allodoli, *Cinema e lingua italiana*, in "Bianco e nero", a. I, n. 4, 1937, pp. 3-11.

²⁸ P. Uccello, *La tecnica e l'arte del doppiato*, in "Bianco e nero", a. I, n. 5, 1937, pp. 40-55.

cultura diversa accessibile a un pubblico straniero che non ha mezzi linguistici per comprendere il prodotto originale; è una forma d'arte, soprattutto in Italia, dove ha raggiunto un livello di perfezione tecnica ineguagliata. Nell'articolo vengono descritte le doti delle figure professionali coinvolte e le caratteristiche tecniche degli studi di doppiaggio, la loro insonorizzazione, la posizione dei microfoni; l'abilità degli ingegneri del suono e del regista del doppiaggio che lavora alla sincronizzazione dei dialoghi con le immagini; l'abilità dei dialoghisti che adattano il testo e quella dei doppiatori, la cui voce, per identificarsi con il personaggio, richiede espressività e tempismo perfetti.

Nel quadro politico e culturale dei suoi esordi, la rivista presta particolare attenzione alle edizioni italiane dei film stranieri. Occorre premettere che "Bianco e nero" contiene, fin dal primo numero, delle "Analisi complete" dei film, in una sezione distinta da quella denominata "Recensioni". Il rapporto tra le due sezioni è di messa in scala: l'organizzazione dei contenuti è simile, ma lo spazio delle recensioni è ridotto rispetto a quello dedicato alle analisi. Le analisi complete constano solitamente di sette-otto pagine, suddivise in sottosezioni – precedute dalla scheda del film – rispettivamente intitolate "Soggetto e sceneggiatura", "Recitazione", "Scenografia", "Regia", "Fotografia", "L'edizione italiana". Quest'ultima parte conteneva riflessioni piuttosto dettagliate sulla qualità del doppiaggio²⁹. Ecco, per esempio, l'analisi di Jacopo Comin dell'edizione italiana de *I lancieri del Bengala* (*The Life of a Bengala Dancer*, USA; direttore del doppiaggio Sandro Salvini):

L'interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere "pignoli" si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha tutta quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell'originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cromwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l'attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una

²⁹ Ancora una volta, ritroviamo nelle recensioni della rivista *Cinemundus* un antecedente di questa pratica.

solidità costruttiva piena di carattere. I dialoghi sono tradotti con abilità, senza perdere il gusto dell'originale.³⁰

Anche le recensioni, pur essendo molto più sintetiche – generalmente una trentina di righe su una sola colonna – riflettono, concentrato (perfino nello stile), lo stesso schema (soggetto, sceneggiatura, ecc.) e non mancano di presentare un paragrafo con riflessioni sull'edizione italiana dei dialoghi. Nella recensione della *Tragedia del Bounty* (*Mutiny on the Bounty*, USA), per esempio, leggiamo: “[B]uono il doppiaggio, seppur così chiaramente *teatrale*, così pienamente recitato, senza un attimo di sciatteria discorsiva, che basterebbe da solo a dare questo senso di ‘scena’ che toglie effetto al film”³¹.

È importante notare che, nonostante venga talvolta (come in questo caso) criticato, il doppiaggio dei film non viene mai messo in discussione. Il riferimento alla “teatralità”, all’enfasi e all’autoreferenzialità dei doppiatori richiama piuttosto lo spettro del teatro come interferenza nel linguaggio del cinema. Il doppiaggio viene infatti percepito come pratica eminentemente cinematografica e che deve pertanto distinguersi dalle precedenti forme di recitazione. Come leggiamo nell’analisi completa di *Marguerite Gauthier* alla sezione “L’edizione italiana”, un giorno i doppiatori italiani raggiungeranno un grado di perfezione perfino superiore a quello degli attori teatrali:

Ma quando noi diciamo teatrale intendiamo parlare di un doppiato in cui gli attori “si ascoltano recitare”, si compiacciono di quelle inflessioni che derivano dalla scena, che sanno di ribalta, si lasciano andare alle “cavatine” della recitazione di prosa, falsissime sempre e sempre dannose alla cinematografia, che non ammette queste “maniere”. Torto, questo, che a poco a poco scomparirà completamente dal doppiato italiano: il quale, allora, sarà maturo interamente per dare lezioni al teatro.³²

³⁰ J. Comin, *I lancieri del Bengala*, in “Bianco e nero”, a. I, n. I, 1937, p. 84.

³¹ Ivi, p. 86.

³² J. Comin, *Margherita Gauthier*, in “Bianco e nero”, a. I, n. 5, 1937, p. 109.

A partire dagli anni '30, il dibattito sulla pratica del doppiaggio affiora con toni ben più critici in altri periodici di cinema italiani: si vedano gli articoli di Chiarini, Cortini, Darsa, Palmieri, Patuelli, e Pavolini apparsi su "Lo schermo", "Cinema" e "Cinema illustrazione"³³. Negli anni '40, il dibattito diventa ancora più acceso, soprattutto dopo la pubblicazione degli articoli di Michelangelo Antonioni su "Cinema"³⁴. La *querelle* pro e contro il doppiaggio o la sottotitolazione dei film si estende in quegli stessi anni oltre i confini nazionali, coinvolgendo registi come Jean Renoir³⁵ e Jacques Becker³⁶. Su "L'écran français", in particolare, la polemica contrappone motivazioni artistiche ed etiche, come dimostra la risposta dello storico del cinema Georges Sadoul all'anatema sul doppiaggio espresso da Becker, che l'aveva definito "un atto contro natura, un attentato al pudore, una mostruosità"³⁷:

Lasciate che vi dica, mio caro Becker, che non condivido la vostra opinione. Direi al contrario, non senza un pizzico di paradosso e non senza timore di scioccare alcuni, che preferisco un film doppiato – intendo ben doppiato – a un film sottotitolato. Da parte mia, trovo difficile sopportare queste lettere ritagliate che attraversano le immagini più belle, questi "Vi amo" stampati a caratteri cubitali sul mento delle dive.³⁸

³³ L. Chiarini, *L'intraducibilità del film*, in "Lo schermo", agosto 1936; L. Chiarini, *L'uomo ombra: pro e contro il doppiaggio*, in "Lo schermo", ottobre-novembre 1936; M. Cortini-Viviani, *I segreti del doppiaggio*, in "Cinema", n. 6, 1936; T. Darsa, *Le voci del cinema*, in "Cinema Illustrazione", n. 38, 1937; R. Patuelli, *Il dipartimento dell'educazione: ovvero, il gergo dei film tradotti*, in "Lo schermo", maggio 1936; C. Pavolini, *Tradurre un film*, in "Cinema", n. 5, 1936.

³⁴ M. Antonioni, *Vita impossibile del signor Clark Costa*, in "Cinema", n. 105, 1940; Id., *Ultime note sul doppiaggio*, in "Cinema", n. 107, 1940; Id., *Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio*, in "Cinema", nn. 109-115, 1941; Id., *Conclusioni sul doppiato*, in "Cinema", n. 116, 1941.

³⁵ J. Renoir, *Contre le doublage*, in (Id.), *Ecrits 1926-1971*, Pierre Belfond, Paris 1974 [1939].

³⁶ J. Becker, *Film doublé, film trahi*, in "L'écran français", n. 2, 11 luglio 1945.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ G. Sadoul, *La querelle du doublage. Deux réponses à Jacques Becker*, in "L'écran français", n. 5, 1 agosto 1945.

Gli articoli di Antonioni su “Cinema”, d'altra parte, criticavano il doppiaggio partendo da un punto di vista non solo estetico – il “disaccordo tra suono e immagine”³⁹ – ma anche morale: pur riconoscendo l'abilità di recitare dei doppiatori, il regista prendeva una posizione etica sull'inviolabilità della voce umana. Inoltre, vista l'imposizione da parte del regime, in Italia il dibattito prendeva tinte politiche: gli antifascisti si schieravano contro il doppiaggio anche perché lo vedevano come una pratica dettata dalla censura. A questo proposito, si può osservare, a volte, il divario tra la critica del doppiaggio da un punto di vista ideologico e il riconoscimento della sua buona qualità nei film stessi, per cui in alcuni casi notiamo un contrasto tra le posizioni prese dal giornalista cinematografico negli articoli di approfondimento rispetto alle idee espresse nelle recensioni. È quello che avviene, per esempio, per Filippo Sacchi, antifascista allontanato dal *Corriere*, ma che vi ritorna nel 1929 con una rubrica intitolata “Rassegna cinematografica”⁴⁰. Mentre nei suoi articoli definisce il doppiaggio come “barbara usanza”, Sacchi riconosce nelle recensioni di alcuni film che il doppiato è accuratissimo⁴¹.

3. *Gli anni del dopoguerra: il dibattito tra doppiaggio e sottotitoli e la posizione di «Bianco e nero»*

Sarebbe impossibile riportare qui tutti gli articoli dedicati all'argomento nelle riviste italiane, europee e americane nel secondo dopoguerra⁴². È importante osservare che permane il divario tra l'interesse per la traduzione audiovisiva nelle sue due forme principali, il doppiaggio e la sottotitolazione, manifestato

³⁹ M. Antonioni, *Pro o contro? Inchiesta sul doppiaggio*, in “Cinema”, n. 115, 1941.

⁴⁰ N. Lodato (a cura di), *L'epoca di Filippo Sacchi*, Falsopiano, Alessandria 2003.

⁴¹ Francesca Del Moro, *L'inquietante gemello. Lineamenti di storia del doppiaggio in Italia*, testo disponibile su http://editoria.associazionegro.it/Doppiaggio_in_Italia_Del_Moro.pdf, p. 12 (consultato il 10 settembre 2019).

⁴² Per un elenco completo, si veda il sito dell'Università di Bologna sslmit.unibo.it/Italiano/Import_old_web/Multimed/Repbib.htm (consultato il 26 novembre 2019).

in articoli di natura accademica che ne esplorano i risvolti etici, culturali e sociali, ma anche tecnici in senso stretto, e l'attenzione alla qualità nei casi specifici espressa nelle recensioni dei film doppiati e sottotitolati.

Negli anni '60, a seguito della nascita dei Cultural Studies e dei Translation Studies, l'interesse diventa marcatamente accademico e disciplinare, occupandosi di doppiaggio da un punto di vista traduttologico. L'argomento esce dalle riviste di settore per apparire in pubblicazioni di linguistica⁴³. Non dobbiamo dimenticare che fino a questi anni si negava al doppiaggio lo statuto di traduzione (per intenderci, come poteva esserlo la traduzione letteraria), considerandolo mero adattamento, ovvero una pratica finalizzata alla resa del sincronismo labiale e quindi fortemente manipolativa⁴⁴. Ecco quindi apparire articoli come *Le doublage, art difficile*, pubblicato sulla rivista canadese "Journal des traducteurs"⁴⁵. Sempre nel 1960, esce su "Babel" l'importante saggio di Edmund Cary, *La traduction totale*, seguito da *The English Dubbing Text* di Thomas Rowe⁴⁶. L'enfasi è sul testo in una prospettiva non

⁴³ Tra questi, ricordiamo P.-F. Caillé, *Cinéma et Traduction: Le traducteur devant l'écran*, in "Babel", vol. 6, n. 3, 1960, pp. 103-9. <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.6.3.01cai>; Id., *La traduction au cinéma*, in "Le Linguiste", vol. 13, nn. 5-6, 1967, pp. 1-4; E.J. Goerlich, *Italienische Filme in deutscher Betitelung*, in "Idioma", n. 4, 1967, pp. 31-33 (sui titoli dei film italiani, prodotti nel 1966, nella traduzione in tedesco). W. D'haeyer, *Moelijkheden bij de vertaling van TV-films*, in "Le Linguiste", vol. 14, n.5, 1968, p. 16; I. Fodor, *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization (Part I)*, in "Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae", vol. 19, n. 1-2, 1969, pp. 69-106; Id., *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization (Part II)*, in "Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungariae", vol. 19, n. 3-4, 1969, pp. 379-94.

⁴⁴ Cfr. V. Minutella, *Translating for Dubbing from English into Italian*, Celid, Parma 2009, pp. 6-8.

⁴⁵ P. L'Anglais, P., *Le doublage, art difficile*, in "Journal des traducteurs", vol. 5, n. 4, 1960.

⁴⁶ E. Cary, *La traduction totale*, in "Babel", vol. 6, n. 3, 1960, pp. 110-15. Disponibile su <<https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.6.3.02car>> (consultato il 20 novembre 2019). Th. L. Rowe, *The English Dubbing Text*, in "Babel", vol. 6, n. 3, 1960, pp. 116-20. <https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/babel.6.3.03row> (consultato il 10 settembre 2019).

meramente valutativa, che pone sullo stesso piano la traduzione del testo letterario e la traduzione del testo audiovisivo, nel nome di un processo che è in ogni caso trasformativo e imperfetto: “On oublie ou l’on feint de ne pas remarquer que le texte écrit ne capte jamais qu’une image incomplète et déformée de la langue”, scrive Cary⁴⁷.

Se negli anni ‘50 riviste italiane come “Cinema”⁴⁸, inglesi come “Film Sponsor”⁴⁹, russe come “Sovietskoye Isskustvo”⁵⁰, tedesche come “Kino” e “Film-Kinotechnik”⁵¹ si soffermano soprattutto sul doppiaggio, negli anni ‘60 è il dilemma su quale, tra doppiaggio e sottotitoli, sia la migliore forma di traduzione filmica a coinvolgere doppiatori, critici cinematografici e persino, con effetti più discutibili, accademici. La rivista che se ne fa portavoce in America è “Theatre Arts”, con una serie di articoli che tentano di rispondere alla domanda amletica: *Films: to Dub or not to Dub?*, a cui Jack Gabriel risponde *Yes: It is Inevitable*, mentre Stanley Kaufmann ribatte: *No: Whole Actors, Please*⁵². Il dilemma, naturalmente, non sarà destinato a coinvolgere solo la rivista statunitense: negli stessi anni appaiono in Francia *Le sous-titrage: les problèmes soulevés* e, soprattutto, l’articolo di Sadoul *La traduction des films: sous-titrage ou doublage*⁵³? Il dibattito è

⁴⁷ E. Cary, *op. cit.*, p. 110. “Dimentichiamo o facciamo finta di non notare che il testo scritto cattura solo un’immagine incompleta e distorta della lingua”. Traduzione mia.

⁴⁸ R. Leydi, *Doppiaggio del film rivista*, in “Cinema”, n. 41, 1950, p. 374.

⁴⁹ A. Osbourne, *Lip Synchronisation in Dubbing Art*, in “Film Sponsor”, n. 2, Oct. 1950, p. 16.

⁵⁰ S. Krasnova, *An Important Branch of Cinematographic: On the Dubbing of Foreign Films*, in “Sovietskoye Isskustvo”, 9 February 1952.

⁵¹ C. Kirkov, *For Dubbing of Excellent Quality?*, in “Kino”, vol. 8, n. 2, 1954, p. 93; E. Leistner, *Film-Synchronisation, ihre Technik und Gestaltung*, in “Film-Kinotechnik”, vol. 9, n. 5, 1955, pp. 152-153.

⁵² J.P. Gabriel, *Films: to Dub or not to Dub? Two Views. Yes: It is Inevitable*, in “Theatre Arts”, 20 Oct. 1961, p. 68; S. Kaufmann, *Films: to Dub or not to Dub? Two Views. No: Whole Actors, Please*, in “Theatre Arts”, 21 Oct. 1961, pp. 74-76.

⁵³ A.P. Richard, *Le sous-titrage: les problèmes soulevés*, in “Cinématographe Française”, décembre 1961; G. Sadoul, *La traduction des films: sous-titrage ou doublage?*, in “Lettres françaises”, n. 1072, mars 1965.

destinato a emergere anche nelle recensioni⁵⁴ e si acuisce con la nascita dei Television Studies⁵⁵.

Al confronto, l'articolo di Mario Verdone *Il mondo sonoro del cinema muto: musica e sottotitoli* pubblicato su "Bianco e nero" nel 1967⁵⁶ si distacca per obiettività e impostazione scientifica, per ricchezza e qualità delle fonti e, soprattutto, per la sua focalizzazione non su aspetti latamente estetici o morali, ma su questioni tecniche, linguistiche e pragmatiche in relazione alla colonna sonora dei film. Il titolo dell'articolo, significativamente ossimorico, sembra evocare la sonorità della parola scritta e quella, seppure artificiale, centralità del dialogo che, dopo quindici anni, verrà riaffermata nei Film Studies⁵⁷. L'articolo opera una vera e propria tassonomia dei sottotitoli, dividendoli in "letterari", "d'informazione", "funzionali" e "futuristi", e analizzandone l'evoluzione. Verdone sostiene che i primi sottotitoli non dovevano fornire una fedele interpretazione verbale del discorso (assente), ma informazioni generali sulla storia. In una fase successiva, a volte, le didascalie rinunciarono persino a essere in qualche modo correlate ai dialoghi inudibili per diventare commenti letterari, al punto che possono essere considerati un genere letterario a sé stante. L'influenza di D'Annunzio e delle sue didascalie per il film *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) è evidente, come lo è quella del futurismo nei sottotitoli dei *Kino-Pravda* di Dziga Vertov e nel film-documentario *Turkсіб* (1929) di Viktor Alexandrovitsh Turin. È vero che, di tanto in tanto, i sottotitoli contenevano una rappresentazione verbale del discorso parlato, ma il loro scopo era principalmente quello di esaltare il potenziale drammatico del film⁵⁸.

⁵⁴ A titolo di esempio, citiamo J.F. Lane, *La (The) Dolce (Sweet) Vita (Life)*, in "Films and Filming", vol. 7, n. 9, June 1961, pp. 30-34.

⁵⁵ L. Kresel, *Dubbing Is a New York Speciality*, in "Making Films in New York", a. II, n. 4, Aug. 1968, pp. 9-10 (il doppiaggio visto da un professionista); W. D'haeyer, *Film en TV-adaptie en -vertaling*, in "Le Linguiste", n. 6, nov.-dec. 1964, p. 13.

⁵⁶ Mario Verdone, *op. cit.*, pp. 3-17.

⁵⁷ Mi riferisco, in particolare, a M. Chion, *La voix au cinéma*, Éditions de l'Étoile - Cahiers du Cinéma, Paris 1981.

⁵⁸ Ivi, pp. 12-13.

4. *Considerazioni conclusive*

In questa analisi ho voluto utilizzare la rivista “Bianco e nero” come spartiacque tra una lettura visiva, seppure semi-otica, del film e una lettura testuale che prende pienamente in considerazione il parlato filmico, la parola scritta, recitata, doppiata. I risultati portano a due conclusioni: la prima è che, sicuramente, le opinioni sul doppiaggio espresse negli articoli e nelle recensioni di “Bianco e nero” durante il ventennio confermano la politica editoriale della rivista (non dobbiamo dimenticare che Luigi Freddi era stato un fascista convinto della prima ora). Gli articoli e le recensioni presentavano infatti il doppiaggio come un dato di fatto, come parte integrante del film esattamente come lo erano la sceneggiatura e la fotografia: poteva esserci un buon doppiaggio o un cattivo doppiaggio, ma la pratica veniva trattata come qualcosa di ineludibile. Negli stessi anni, per esempio, Arnheim sosteneva che vi erano invece valide alternative, tra cui la produzione simultanea del film in diverse lingue⁵⁹. D'altra parte, occorre riconoscere che l'inclinazione linguistica della rivista sembra procedere lucidamente dagli anni '30 fino agli articoli e alle recensioni degli anni '60. C'è un *fil rouge* che attraversa la storia editoriale di “Bianco e nero”, allacciando gli articoli di Paolo Uccello sul doppiaggio e quello di Mario Verdone sui sottotitoli nei film muti del 1967, il saggio sulle vocali del 1937 e il numero speciale su *La linguistica e il cinema* del 1966⁶⁰, fino alla serie di numeri monografici sul film muto pubblicati negli anni '90.

È importante sottolineare ancora una volta che il merito di “Bianco e nero” è stato quello di non limitarsi a seguire le letture strutturaliste del linguaggio cinematografico, prendendo in

⁵⁹ “Il doppiaggio dei film non è da considerarsi una soluzione soddisfacente del problema posto, al cinema parlato, dalla divisione delle lingue. Rappresenta perciò un fatto sensazionale che, poche settimane addietro, i tecnici siano riusciti a costruire una macchina da presa che permette di girare, contemporaneamente alla versione originale, altre cinque versioni straniere!” (R. Arnheim, *Pesci d'aprile. Le meraviglie della tecnica*, in “Cinema”, n. 18, 25 marzo 1937, p. 217. Cit. in A. D'Aloia, *op. cit.*, p. 264).

⁶⁰ “Bianco e nero”, a. XXVII, nn. 7-8, 1966.

considerazione soltanto la sintassi delle immagini, ma di esaminare il dialogo, il doppiaggio e i sottotitoli da una prospettiva pragmatica e traduttologica, prefigurando in ciò le ricerche sulla natura del parlato filmico e sull'uso della lingua al cinema che saranno propri non solo dei Film Studies ma anche dei Translation Studies. Si pensi, in ambito internazionale, agli articoli sulla metafora nei film o sulle funzioni del dialogo nei diversi generi cinematografici apparsi su "Screen" negli anni Settanta e Ottanta⁶¹. L'accento posto sullo studio della lingua da "Bianco e nero" viene esplicitato in un articolo di Fernaldo Di Giammatteo pubblicato nel 1966, in cui lo storico e critico cinematografico sostiene che strutturalismo e semiotica non si erano dimostrati all'altezza della linguistica: "[M]a il problema è che la semiologia, contrariamente alle speranze espresse da Saussure all'inizio del secolo, non si è sviluppata con la stessa ricchezza di ricerca con cui si è sviluppata la linguistica, che dovrebbe essere un servitore o figlia della semiologia. Cosicché dei segni non linguistici sappiamo, scientificamente, poco, e dei segni linguistici moltissimo"⁶². D'altra parte, continua Di Giammatteo, "[D]iscutere di sintassi visiva, esaminare unicamente la natura delle immagini e il loro modo di articolarsi, come si fa spesso oggi, sembra un nonsenso. Non esiste un solo frammento di film sonoro che possa essere ridotto al suo aspetto visivo, se non vanificandosi"⁶³. Lo stesso Metz, nel suo libro seminale sul linguaggio del film, riconobbe che i teorici del cinema avevano mantenuto nei confronti del dialogo un atteggiamento "platonico"; e che, piuttosto di riconoscere l'importanza della lingua nei film, preferivano soffermarsi sul linguaggio non verbale delle immagini, sulla musica, sui rumori e su tutti gli altri suoni del mondo⁶⁴.

⁶¹ Cfr. D. Antelmi, M. Logaldo, *Lo sviluppo della linguistica strutturale nelle riviste britanniche dagli anni '60 agli anni '80*, in P. Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*, Mimesis, Milano-Udine 2018, pp. 171-207.

⁶² F. Di Giammatteo, *Chi non conosce il basso bretone? Osservazioni su linguistica e teoria cinematografica*, in "Bianco e Nero", a. XXVII, nn. 7-8, 1966, pp. 1-2.

⁶³ Ivi, p. 5.

⁶⁴ Metz, *op. cit.*, pp. 40 e ss.

⊕

Marida Rizzuti
“Amadeus”, la grande musica e lo stardom

A una domanda intendo rispondere su come sia cambiata la natura di un periodico di divulgazione musicale dalla sua nascita nel 1989; individuo il punto di arrivo della trasformazione nel 2017, in particolare nel numero di giugno. Il periodico che tratterò come caso di studio è “Amadeus”¹, perché in Italia è una delle pubblicazioni più longeve a occuparsi di divulgazione musicale, dalla sua nascita a oggi, godendo in maniera continuativa di ottima salute e reputazione, ed è stata fra le prime a sfruttare i nuovi supporti tecnologici (il compact disc come allegato, cui si aggiunge in tempi più recenti il download gratuito di mp3 di una seconda registrazione discografica); inoltre, il suo pubblico è ampio – comprende gli appassionati di musica, gli assidui frequentatori delle sale da concerto e dei teatri, i musicologi professionisti, gli studenti di materie musicali e non – accoglie nelle sue pagine critici musicali e musicologi, una tale platea, ampia e composita le conferisce il blasone di periodico di alta divulgazione musicale.

Nel Novecento le riviste musicali² hanno svolto un importante ruolo nella società italiana: soprattutto fino alla seconda guer-

¹ Periodico di cultura musicale edito da De Agostini Rizzoli Periodici, poi Bel Vivere s.r.l, direttore responsabile Gaetano Santangelo, sito web: amadeusonline.net.

² Si rinvia per ulteriori approfondimenti a M. Capra, *La stampa ritrovata: duecento anni di periodici musicali*, in A. Rigolli (a cura di), *La divulgazione musicale in Italia oggi*, EDT, Torino 2005, pp. 63-85; M. Capra, F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Mar-

ra mondiale si può parlare di una stagione fiorente dei periodici musicali; nel secondo dopoguerra il panorama cambia, e a partire dal 1945 anche le case editrici musicali si fanno promotrici di progetti culturali come quello di sostenere un periodico.

“Incontri musicali. Quaderni internazionali di musica contemporanea” (1956-1960), diretta da Luciano Berio e pubblicata a Milano dalla casa editrice musicale Suvini Zerboni, editore di musica noto soprattutto per le sue pubblicazioni di partiture di autori contemporanei è un caso esemplare.

La vita di “Incontri musicali” è durata quattro anni soltanto; si rivolgeva a un pubblico colto e informato. Ha rappresentato il tramite in Italia del dibattito internazionale della musica di avanguardia e della cultura. Si presentava come luogo di studi rigorosi caratterizzati da una forte impostazione teorica e musicologica. “Incontri musicali” è stato il luogo della riflessione teorico-critica da parte dei compositori, dei musicologi e degli intellettuali. Luciano Berio scriveva saggi di semiotica musicale e di riflessione sull’atto compositivo; nel complesso la rivista è stata una apertura verso il futuro (per futuro s’intende nuovi generi musicali quali la musica elettronica e non solo). Le prime riflessioni sul concetto di “opera aperta” sono nate in dialoghi pubblicati su “Incontri musicali” fra il compositore Luciano Berio e il filosofo Umberto Eco.

Perché trattare “Incontri musicali” pur se questo esperimento è collocato in anni lontani? Esso, infatti, differisce rispetto agli odierni periodici accademici annuali per la sua funzione e il suo obiettivo; essere parte integrante del dibattito pubblico sulla musica. La fondazione della rivista “Incontri musicali” presupponeva un pubblico ideale di lettori che travalicava quello meramente accademico: una classe intellettuale non necessariamente composta da professionisti della musicologia, come avviene oggi, ma più ampia e non di meno informata e interessata.

silio, Venezia 2011; S. Pasticci (a cura di), *Parlare di musica*, Meltemi, Roma 2008. Nello studio dei periodici musicali fino al 1966 è centrale la consultazione del Repertorio internazionale dei periodici musicali (RIPM): fornisce l’accesso alla letteratura periodica musicale pubblicata tra il 1750 e il 1966. Cfr. <https://ripm.org>.

Gli anni Sessanta e Settanta sono gli anni dell'impegno e della cultura giovanile, anche nei periodici musicali italiani si coglie un riflesso delle tendenze sociali dell'epoca. Da un approccio testuale e teorico si passa a una rassegna discografica, a ragionamenti sui nuovi generi musicali emergenti, al rapporto fra musica e società. È possibile individuare i primi passi del divismo, che sarà il tratto distintivo dei periodici, anche della cosiddetta "musica classica", negli anni Ottanta, soprattutto negli anni Novanta e Duemila.

Negli anni Sessanta e Settanta, la dicotomia impegno / intrattenimento si manifesta con forza; soprattutto nel genere della *popular music* tale opposizione si radicalizza. Cito come esempi gli esperimenti romani di "Muzak" e "Mucchio selvaggio". "Muzak" è pubblicata nel 1973 e 1974: il primo anno il complemento del titolo è "Mensile di musica Progressiva rock folk jazz", l'anno successivo "per usare la musica, la cultura e altre cose". "Mucchio selvaggio" si definisce "mensile di musica e cultura indipendente".

Nata come rivista mensile nel 1977, "Mucchio selvaggio" prova la periodicità settimanale nel 1996, per poi tornare a essere mensile a partire dal gennaio 2005, fino alla chiusura definitiva avvenuta nel 2018. Il periodico si caratterizza per uno stile di scrittura molto diretto e aspro, fin da subito è chiaro come si tratti di un periodico che prende posizione sul tipo di musica, sui musicisti, soprattutto è netta la divisione fra ricerca-sperimentazione / *mainstream*-commerciale. Il periodico si occupa principalmente di musica, cinema e libri, trattando anche argomenti di carattere politico e fenomeni di costume. Ha ospitato le vignette di autori di satira italiani. Le rubriche sono varie per i differenti generi di musica: rock, folk americano, etc. Vi sono le recensioni discografiche (accompagnate dalla riproduzione del vinile), approfondimenti di canzoni, con brevi riproduzioni di spartiti e indicazioni di esecuzione.

Nel corso del tempo la veste grafica non cambia in modo netto; le copertine diventano a colori, nella rivista aumentano le fotografie e i box di suggerimenti e consigli, quali ad esempio *i preferiti del "Mucchio"*, *nuovi nomi da seguire*, così via. Una importante novità a partire dal numero di ottobre 1980

è l'aggiunta di un inserto staccabile nell'ultima pagina, in cui per lo più si inserisce una fotografia di gruppi, musicisti del momento. Così come il numero di marzo 1981 presenta un fumetto come copertina.

1.1 "Amadeus". *Il mensile della grande musica*

I mensili musicali sono decine: nonostante la crisi del settore editoriale continuano a stamparsi riviste legate a tutti i generi, a diffusione locale e nazionale, segno che si avverte ancora il bisogno di un approfondimento delle "cose musicali" [...]. Si possono dividere le riviste di musica classica in tre diverse macro-categorie: 1. generaliste, 2. per musicisti, 3. tematiche.

La grande sfida editoriale si svolge tra i due mensili di punta del mercato: "Amadeus" e "Classic Voice". La prima testata è più antica, è stata fondata nel 1989 e ha una impostazione molto classica; la seconda è nata dieci anni dopo, e strizza l'occhio a formati e grafica più moderni. [...]

La battaglia per accaparrarsi acquirenti non si compie però sul terreno delle pagine, cioè a suon di articoli, bensì attraverso il compact disc allegato. Molti lettori decidono quale rivista comprare in base ai pezzi nel disco.

"Amadeus" ha scelto di far incidere repertorio classico o raro appositamente per la rivista: ciò comporta registrazioni di musicisti non sempre conosciuti, ma proprio per questo offre prodotti inediti. "Classic Voice" invece acquista i diritti dalle grandi etichette ripubblicando incisioni importanti, seducendo così l'ascoltatore che cerca l'interprete di fama, senza procurare però nulla di nuovo.

Se ambedue le vie, da un lato fanno salire il numero di copie vendute per mezzo del disco, dall'altro sono anche il segno di una non confortante realtà per la stampa musicale: molti acquirenti comprano il cd, non la rivista, finendo per fare di questa l'allegato, anziché il contrario.³

Il periodico mensile "Amadeus", il cui sottotitolo è "Il mensile della grande musica" – intendendo per "grande musica" la cosiddetta "musica classica" (comprendendo soprattutto le musiche composte dalla metà del Settecento ai primi del Novecento

³ F. Capitoni, *La critica musicale*, Roma, Carocci, 2015, capitolo 4, paragrafo 4.4.1, edizione Kindle.

con qualche sporadica incursione verso musiche precedenti) – è ancora attivo, anzi, è uno dei pochi periodici musicali sopravvissuto alla crisi dei quotidiani e dei periodici, che ha afflitto – anzi affligge tutt’ora – l’Italia a partire dagli anni Novanta. Con l’avvento del compact disc, “Amadeus” si è distinto per offrire ai lettori un cd in allegato con esecuzioni raffinate e inedite, ma non è solo per il cd che “Amadeus” si è imposto sul mercato.

Il mensile è composto da varie rubriche: il calendario degli eventi dei teatri e delle sale da concerto più prestigiose in Italia, uno spazio corposo alle recensioni di teatro musicale nazionale e internazionale, delle registrazioni appena uscite, notizie dal mondo artistico, una guida all’ascolto, approfondimento storico e culturale del contesto dell’opera. Ad esempio, il primo numero, dicembre 1989, è stato votato ad alcune sinfonie di Wolfgang Amadeus Mozart dirette da Herbert von Karajan; il corpo della rivista presenta diverse sezioni: in quella dedicata al cd di copertina ha trovato spazio un approfondimento sulle sinfonie di Mozart, il cui titolo è *Ora mettiamoci all’ascolto del “compact” di copertina*, cui seguono nella sezione “Documenti” contributi divulgativi sulla società viennese dell’epoca, sul mecenatismo; in “Pianeta musica” dedicata all’interprete di turno, nel caso del primo numero al direttore d’orchestra tedesco, *Karajan: un mito musicale con il cuore viennese*. Nella seconda parte del periodico si trovano rubriche al jazz, altri generi musicali e per le tecnologie audio più recenti e sofisticate.

La volontà di costruire un pubblico informato è chiarita fin dall’inizio dall’allora direttore, Duilio Courir, che intitola l’editoriale di apertura così: *Un impegno di respiro europeo per una cultura musicale viva*; così come la novità del compact disc allegato è potenziata dalle guide all’ascolto. Così recita la nota di presentazione al nobile tentativo:

Nella realizzazione dei CD di “Amadeus” sono state utilizzate possibilità tecniche che permettono il reperimento di un frammento codificato durante la preparazione del master. Oltre ai consueti “track”, indicati con il simbolo riportato □, che individuano l’inizio dei singoli movimenti nei quali è divisa la composizione, sono stati codificati anche gli “index”, indicati con il simbolo [], che nell’ambito dei singoli movimenti richiamano all’ascolto quei particolari punti

d'interesse che meritano di essere sottolineati e ai quali si fa riferimento nella guida all'ascolto. Non disponendo della ricerca dell'index ci si potrà avvalere del minutaggio. La utilizzazione dei particolari accorgimenti appena ricordati rappresenta un ulteriore vantaggio che i CD di "Amadeus" offrono: infatti, oltre a rappresentare quasi un "pezzo unico", questi compact disc costituiscono un mezzo originale ed insolito per approfondire le proprie conoscenze musicali.⁴

Gli autori di "Amadeus" sono giornalisti e critici musicali, musicologi, compositori e musicisti; nello scegliere questi tipi particolare di autori, "Amadeus" intercetta un cambiamento avvenuto nella critica musicale e nella musicologia accademica. Il tentativo, cioè, di costruire un pubblico di appassionati di musica e di ampliarlo: si tenta di aprire la divulgazione musicale di alto livello, là dove con alto non s'intende un giudizio di valore circa la musica colta, quanto si indica la profondità del discorso musicale. Ad esempio la rubrica di approfondimento legata alle musiche presenti nel cd, "La guida all'ascolto", riporta una analisi tematico-musicale comprensibile a un pubblico largo, eppure puntuale e non meramente descrittiva; gli articoli di inquadramento storico e le presentazioni delle composizioni non sono intrise di tecnicismi per addetti ai lavori, ma non sono nemmeno cornici descrittive. Attraverso le guide all'ascolto e gli approfondimenti (scritti da musicologi), "Amadeus" compie un lavoro capillare di divulgazione musicale ed educazione all'ascolto.

Questa impostazione ha caratterizzato "Amadeus" fino agli anni Duemila. A partire dal 2010 la rivista è cambiata, c'è stata una grande apertura verso il web e molti contenuti sono passati sulla piattaforma digitale della rivista, con potenzialità enormi (video, etc.). Il cambiamento più evidente è stato il ridimensionamento delle guide all'ascolto, sia nel libretto di accompagnamento al cd sia negli approfondimenti: il libretto di accompagnamento al cd è stato ridotto a poche pagine con indicazioni delle tracce presenti, nei contributi di approfondimento nella rivista quell'afflato di alta divulgazione musicale si è notevolmente ridimensionato.

⁴ D. Courir, *Un impegno di respiro europeo per una cultura musicale viva*, "Amadeus", dicembre 1989, p. 6.



1.2 Gli anni Duemila e il divismo

Sorge immediato chiedersi: verso quale paradigma di periodico si è orientato "Amadeus"? Se gli anni Ottanta e Novanta sono stati caratterizzati da uno stretto rapporto fra critica musicale, alta divulgazione e musicologia, negli anni Duemila quali elementi caratterizzano il periodico?

Una prima differenza consiste nella perdita – quanto meno un indebolimento della funzione pedagogica di educazione all'ascolto: questa circostanza è testimoniata dall'eliminazione avvenuta nel corso degli ultimi anni della suddivisione delle tracce del CD in *index*: in tal maniera, un ascoltatore poteva seguire l'andamento e l'articolazione del brano musicale, confrontandolo con la dettagliata guida all'ascolto; si poteva cogliere l'evoluzione del brano, osservarne la segmentazione in temi e sezioni formali, comprendere le relazioni tra le parti. L'aiuto all'ascolto è stato eliminato pochi anni fa, dunque per l'ascoltatore non è più possibile seguire il brano. Si potrebbe pensare che tale diversa modalità abbia costituito una grande perdita per la rivista, ma, come ha sottolineato l'attuale direttore responsabile, Gaetano Santangelo, in un recente editoriale, questa prassi di ascolto attento e guidato, legata a una visione didattica della rivista e a un paradigma di ascolto consapevole, si è del tutto persa negli anni, tanto che i lettori non ne hanno percepito la scomparsa⁵. Dunque,

⁵ Per spiegare questo passaggio si può far riferimento ai sette livelli di ascolto musicale individuati da Theodor W. Adorno nella sua *Introduzione alla sociologia della musica* (ed. it., Einaudi, Torino 1971). Se l'idealtipo di ascoltatore individuato nella cultura del modernismo musicale – nel senso che Nicholas Cook definisce in *Hearing Images, Seeing Sounds: Listening Outside the Modernist Box* (N. Cook, *Hearing Images, Seeing Sounds: Listening Outside the Modernist Box*, in G. Borio (a cura di), *Musical Listening in the Age of Technological Reproducibility*, Ashgate, Farnham 2015, pp. 185-202) – è l'"ascoltatore esperto" di Adorno, l'ascoltatore-modello contemporaneo – facendo ricorso nuovamente alla categorizzazione di N. Cook possiamo definire come conseguente al *multimedia turn* – ha un tipo di ascolto che Adorno classificherebbe all'interno delle tre categorie da lui considerate di livello più basso, ossia il "consumatore di cultura", l'"ascoltatore emotivo" o l'"ascoltatore per passatempo". Per questo motivo un'azione meramente pedagogica di educazione all'ascolto, come quella (con la suddivisione interna delle tracce)



i cambiamenti nella concezione della funzione sociale della musica e nei paradigmi delle modalità dell'ascolto musicale si ripercuotono anche in una diversa architettura del periodico.

Centrale nella nuova definizione della rivista è un'evoluzione del divismo⁶, riflesso del cambiamento in corso nella musica di una sempre più crescente preponderanza verso l'estetica del visuale. La cultura visuale ha visto sempre più aumentare la propria importanza: un vero e proprio passaggio da un ruolo del visuale come ausilio, accessorio della guida all'ascolto e protesi del discorso sulla musica verso una estetica, che trova espressione nella costruzione dell'immagine del musicista, dell'interprete.

Nel periodico il rapporto fra divulgazione musicale e divismo trova espressione nel cambio di paradigma caratterizzato da un impianto teorico e logocentrico (le guide all'ascolto dei primi anni Novanta con riferimenti all'analisi e alla teoria della forma musicale) che si muove verso una estetica del visuale, cui massima espressione è il divismo.

I metodi della critica tradizionale (la riflessione sulla musica dal punto di vista storico, tecnico e stilistico) sono soppiantati da un approccio cronachistico, biografico, di costume. Dalla riflessione sulla musica "in sé", dagli autori si passa a dare ampio spazio agli interpreti: ad esempio il numero 8 (129) dell'agosto 2000 dedicato alle sonate per pianoforte e orchestra di Mozart ha molto spazio la rubrica il CD – interpreti, il cui titolo è *Conversando con Brendel*, che è l'interprete dell'esecuzione, o ancora nel numero precedente, numero 7 (128) luglio 2000, dedicato al repertorio per pianoforte di Robert Schumann la medesima rubrica si intitola *Ashkenazy: messaggi e sentimenti*.

Richard Dyer ha ricollegato la costruzione dell'immagine dei divi alla storia culturale in cui essi prendono vita:

che l'"Amadeus" degli anni Novanta operava, risulta oggi superflua.

⁶ Cfr. P. David Marshall, *Celebrity and Power. Fame in Contemporary Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2013; G. Turner, *Understanding celebrity*, Sage, Los Angeles 2014; C. Gledhill (a cura di), *Stardom. Industry of Desire*, Routledge, London-New York 1991; R. Dyer, *Stars*, British Film Institute, London 1979.

Star represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed. [...] Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives, and indeed through which we make our lives – categories of class, gender, ethnicity, religion, sexual orientation, and so on.⁷

Le immagini dei divi non hanno valore in sé, ma in quanto espressione di una società e della sua cultura. Analizzando il modo in cui la loro immagine è costruita possiamo, dunque, capire fenomeni sociali di ampia portata, evoluzioni della società e del suo modo di intendere il fatto musicale.

Per analizzare l'evoluzione del divismo e della costruzione dell'immagine in Amadeus prendiamo in esame il n. 6, del giugno 2017:

⁷ R. Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, British Film Institute-Macmillan Education, London 1986, p. 18.



Figura 1. Copertina. "Amadeus", n. 6 (331), giugno 2017

La copertina è dedicata alla pianista Yuja Wang. Per i nostri scopi è utile prendere come comparazione la riproduzione delle copertine dei primi tre numeri di "Amadeus" (dicembre 1989, gennaio 1990, febbraio 1990), porle a confronto con la copertina del numero 6, giugno 2017.

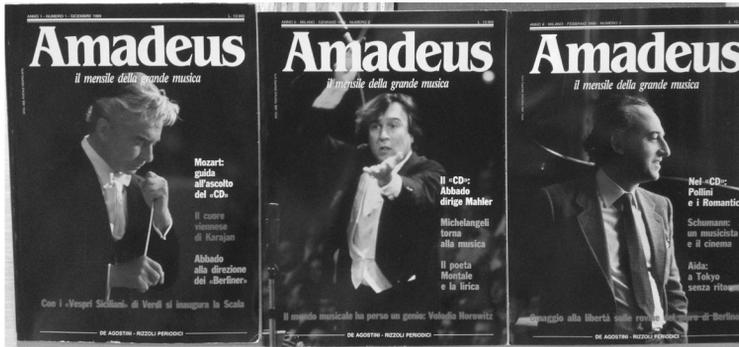


Figura 2. "Amadeus", n. 1, dicembre 1989, n. 2 gennaio 1990, n. 3, febbraio 1990.

La prima differenza è che nella copertina dedicata a Yuja Wang non vi è alcun riferimento allo strumento – se non sapessimo che la Wang, in questo momento, è una fra le pianiste più rinomate del mondo non avremmo elementi che ci inducono a immaginare quale strumento suoni o di cosa si occupi. La sua immagine non è ricollegata, in modo smaccato, alla musica.

Se invece osserviamo le copertine, riprodotte nella Fig. 2, vediamo Pollini davanti alla coda aperta del pianoforte, Abbado nell'atto di dirigere, Karajan nel momento di concentrazione avvolto sulla sua bacchetta appena prima di liberare il suono dell'orchestra. Le tre immagini incarnano caratteristiche dello stile esecutivo dei tre interpreti-star: la passione tormentata di Karajan, la gioia dialettica di Abbado, l'intimità e la posatezza di Pollini. L'immagine della Wang, invece, non comunica alcuna sua idea musicale.

Ciò che risalta è il suo vestito rosso: infatti la pianista è famosa per i vestiti succinti, che in genere sfoggia ai concerti. L'abbigliamento di Karajan, Abbado e Pollini non risalta, rispecchia l'idea di cultura alta, distaccata dalla quotidianità, che tende verso "l'Empireo di un'Arte Assoluta", importante in sé e non nell'abbigliamento.

L'immagine della diva è costruita non solo nella fotografia, ma anche attraverso l'articolo-intervista nel corpo della rivista, accompagnato da una differente fotografia, da un titolo accattivante *Io sono libera* e dal sottotitolo "Sul leggio del pianoforte l'Ipad, ai piedi tacchi vertiginosi. E nelle mani che toccano i tasti bianchi e neri disciplina e rigore".



22 Amadeus

Figura 3 (3.1 e 3.2)



Il disco Yuja Wang

Io sono LIBERA

Sul leggio del pianoforte l'ipad,
ai piedi tacchi vertiginosi.
E nelle mani che toccano
i tasti bianchi e neri
disciplina e rigore

di Valerio Cappelli

Yuja Wang parla in maniera diretta e schietta, senza fronzoli né parole ricercate. Continua ad avere l'aspetto di una studentessa. Il suo volto ha il colore dell'avorio. Non è più la ragazzina spensierata di solo pochi anni fa. È una giovane donna di 30 anni, consapevole del suo grande talento, meno disponibile e immediata sul piano umano. Ma riacquista il suo bel sorriso quando le chiediamo se sia mai caduta dai trampoli che si mette nei concerti, quei tacchi altissimi che le danno un passo da robot. «Mi è successo una volta. Ero a un ricevimento a Buckingham Palace, a pochi metri da me c'era la regina d'Inghilterra che credo non mi abbia vista, in ogni caso non mi disse nulla. La sala era piena di tappeti. Non li avevo visti e sono caduta fragorosamente per terra». Concludendo con le questioni di guardaroba, prima di parlare di musica, le chiediamo delle sue microgonne, più che minigonne. Dopo una minigonna sfoggiata a un concerto all'Hollywood Bowl, il critico del *Los Angeles Times* scrisse: «Doveva esserci un cartello con scritto: ingresso proibito ai minori di 18 anni non accompagnati». A una replica di un recente concerto romano con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, un vecchio abbonato che in genere parla solo di questioni di musicologia, diceva con maliziosa curiosità: «Ieri ho saputo che

Nell'intervista alla pianista il contorno (l'uso dei tacchi, le micro-gonne, l'Ipod come spartito) diventa più importante della sostanza (il tipo di pianismo di Yuja Wang o le sue interpretazioni particolari del repertorio pianistico, i modelli cui si ispira). Si costruisce l'immagine della pianista-*femme fatale*, diventa secondario affrontare temi di interpretazione musicale.

Così facendo assistiamo a un cambiamento della funzione dei periodici musicali non soltanto per lo spazio differente riservato alle immagini in rapporto alle parole, ma anche per il modo in cui avviene la costruzione discorsiva della *star*. Non più in riferimento alla musica, quanto al suo essere una icona pop. La vita di Karajan non era il centro degli articoli, perché il direttore è stato inteso come veicolo di una interpretazione della musica, un genio distaccato da noi, che ci mette in contatto diretto con il Bello, con l'Opera d'Arte. Yuja Wang al contrario è parte della società, ci comunica di non essere diversa da noi.

“Incontri musicali” era privo di immagini; in “Mucchio Selvaggio” vi era ancora una predominanza della parola (sebbene ci fosse una virata verso il divismo, attraverso le foto staccabili); “Amadeus” negli anni Duemila è rappresentativo della funzione differente assunta dai periodici musicali: da luogo di esercizio della critica musicale, presentazione della riflessione intellettuale sulla musica, divulgazione per ampliare il pubblico di fruitori e appassionati, si configura il rischio che diventi luogo di promozione e comunicazione di musicisti, direttori, ensemble, teatri e altro. Ci si orienta insomma verso la pubblicistica.

I periodici musicali, attraverso il fenomeno del divismo e facendo largo uso di fotografie e reportage – e non solo –, hanno cambiato natura, evolvendo da luoghi di *riflessione* teorica e critica sul fatto musicale, a sedi di una semplice *comunicazione* dell'evento musicale o del musicista.

Il trasferimento su piattaforme digitali e l'uso dei *social media* aumentano le possibilità di diffusione e favoriscono, ricercandola, l'interazione con i lettori, ma sono anche fenomeni che hanno cambiato la natura stessa del periodico, eventi di cui dobbiamo tenere conto e includere nelle necessarie indagini e riflessioni critiche.

RICERCHE IULM. Comunicazione, arti e media

1. Paolo Giovannetti (a cura di), *Periodici del Novecento e del Duemila fra avanguardie e postmoderno*
2. Stefano Lombardi Vallauri, Marida Rizzuti (a cura di), *La voce mediatizzata*
3. Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*
4. Enrica Morini, *Interazioni fra moda e arte. Boldini, Poiret, Genoni*
5. Elena Gipponi, *Una rivoluzione inavvertita. Dal bianco e nero al colore nello scenario mediale della modernità italiana*

Finito di stampare
nel mese di maggio 2020
da STARlog – Asti (AT)