

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato, 50 - 50136 Firenze; e-mail: periodici@lelettere.it

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Casa Editrice Le Lettere, via Duca di Calabria 1/1 - 50125 Firenze

e-mail: staff@lelettere.it

www.lelettere.it

IMPAGINAZIONE: Maurizio Borrani

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

LICOSA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze - Tel. 055/64831 - c.c.p. n. 343509

e-mail: licosa@licosa.com

www.licosa.com

Abbonamenti 2016

SOLO CARTA: Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CARTA + WEB: Italia € 185,00 - Estero € 225,00

Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.

Iscritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958

Stampato nel mese di dicembre 2015 dalla Tipografia ABC - Sesto Fiorentino (FI)

Periodico semestrale

SOMMARIO

Saggi

- ALBERTO BENISCELLI, *Sul «nuovo stile», tra poesia e musica: Metastasio, Jommelli, Mattei* 311
- JOËL F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *L'Istituto di Studi superiori di Firenze e il dantismo "fin de siècle"* 324

Note

- CARLO ANNONI, *Come un astro senza atmosfera. Il «Dante» di Mario Apollonio* 342
- DJAOUIDA ABBAS, *L'immagine del fanciullo nel romanzo di guerra: Italo Calvino e Mohammed Dib* 354
- RAOUL BRUNI, *Gnosticismo e nichilismo nella poesia di Landolfi* 361
- ANNAMARIA DE PALMA, *Una rivisitazione novecentesca: Tobino, l'Innominato e le «lacune» di Manzoni* 369

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 377 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 392 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 405 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 431 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 456 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 486 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 512 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 529 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 543 - Primo Novecento a c. di L. Melosi, pag. 560 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 569 - Varia, pag. 595

PRIMO NOVECENTO

A CURA DI LAURA MELOSI

PHILIPPE AUDEGEAN et VALERIA GIANNETTI-KARSENTI (éds), *Scénographies de la punition dans la culture italienne moderne et contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 250.

Il volume raccoglie in dodici saggi in lingua francese gli atti di un convegno tenutosi a La Sorbonne Nouvelle nell'ottobre 2012, dedicato al tema della punizione e alla sua rappresentazione artistico-letteraria come idea e come azione esercitata in ambito sociale e privato. Secondo quanto mettono in evidenza i due curatori nella *Présentation*, le scene che presentano castighi e supplizi, gesti punitivi e dilemmi di chi assume il ruolo di giudice, sono caratterizzate da contesti scenografici cupi, lugubri e inquietanti (all'opposto di quelle decisamente più luminose in scene di clemenza, concordia e pace), riflettendo in tal modo il contrasto morale e psicologico, individuale e collettivo tra pena e umanità. La giustizia della pena (derivante dall'applicazione della legge e dei codici etici di comportamento, dal rapporto tra legalità e illegalità, nonché dall'eventuale ingiustizia della "giustizia") viene comunicata dagli autori della letteratura non con spirito di certezza e convinzione, ma sotto il segno del dubbio, dell'inquietudine, della contraddizione e di interrogativi tormentati per i quali non ci sono risposte: esiste una pena che, in qualità di atto di violenza, possa dirsi giusta e non frutto della vendetta e dell'odio? La punizione, per quanto cerchi di infliggere un meritato male a fronte di un male ingiustamente subito, non risparmia l'uomo dall'esperienza con il male in sé: la colpa è stata commessa, il danno è stato compiuto e la punizione, compensativa o preventiva, è sempre un atto tardivo che non può riportare l'uomo indietro nel tempo per evitare che il male si manifesti. Ogni teoria giuridica della punizione non può non tener conto delle modalità di rappresentazione e di esecuzione della punizione stessa, come nella realtà

così nella letteratura e nella cinematografia.

Gli *exempla* letterari presi in esame dimostrano che la punizione non è da intendersi unicamente come determinazione di una volontà, ma anche come una conseguenza non governabile razionalmente dall'individuo e posta al di fuori di lui, derivante da una combinazione di circostanze fortuite, o dalla Provvidenza, o da un'elaborazione della propria coscienza interiore, o da un errore involontario, o dal male insito nella natura o nell'uomo. Muovendo, quindi, su più piani (teologico, morale, esistenziale, politico), i saggi rivelano quanto il concetto di punizione si relazioni nella poetica degli autori ai legami reali o immaginari, legittimi o illegittimi, prevedibili o inspiegabili tra i soggetti che puniscono e coloro che sono puniti, tra colpevoli e innocenti, tra carnefici e vittime. Delle quattro sezioni nelle quali gli studi sono distribuiti (1. *Punitions exemplaires et punitions imparfaites*; 2. *La punition inexpiable*; 3. *Bourreaux et victimes en miroir*; 4. *L'innocence coupable: Pasolini*) focalizzando l'attenzione su casi letterari italiani appartenenti a differenti epoche, dalla prima modernità alla contemporaneità (Ariosto, la tragedia della seconda metà del Cinquecento, Alfieri, Leopardi, il romanzo poliziesco a partire dal secondo dopoguerra, esempi dell'attualità narrativa e cinematografica tra la fine del Novecento e gli anni Duemila, Pasolini), la seconda e la terza sono quelle che contengono analisi relative al primo Novecento.

Delle opere narrative e teatrali di Pirandello GÉRARD VITTORI tratta i concetti di punizione e di pena secondo le tre direttrici dell'impossibile, dell'infondato e dell'ingiusto e, infine, dell'inespiabile e del riscatto. La valenza metafisica della punizione è strettamente connessa alle questioni dell'identità dell'uomo e, quindi, del rapporto tra l'essere e il non essere, l'essere e l'uno, l'essere e l'apparire, tra infinito e forma finita dell'esistere. La vita stessa è una pena, intesa sia come punizione che come dolore, in virtù di colpe non oggettive, ma originarie e inspiegabili, proprie di ogni forma esistenziale e contingente assunta dall'uomo nel rapporto con se stesso e con gli altri (si richiamano i profili esemplari di Mattia Pascal, Moscarda e Romeo). Sul piano reale della concatenazione degli eventi la dinamica delle colpe, attuata nelle relazioni private affettive e sociali, può condurre a un ribaltamento

delle responsabilità e determinare la ricaduta della punizione su destinatari opposti a quelli iniziali (come avviene in *Il berretto a sonagli*). Inoltre, la colpa non è sempre destinata a trovare un riscatto e la punizione esistenziale e sociale è interrotta solo dalla morte.

VALERIA GIANNETTI-KARSENTI approfondisce il discorso con *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo, prendendo le mosse dall'episodio della morte del padre del protagonista e dal gesto dello schiaffo interpretato da Zeno come un'ultima volontà punitiva, secondo un valore psicanalitico capace di spiegare la cesura provocata da questo evento nella sua personalità e nella sua vita, nonché lo stretto legame tra punizione, sentimento della colpevolezza e bisogno di essere punito. Padre e figlio si definiscono nel rapporto forza/debolezza in base alla teoria nietzschiana della contro-verità e per Zeno la vita si presenta, fuori dai paradigmi psicanalitici, una costruzione senza finalità, dove l'essere vivente non è né colpevole né innocente, ma condannato ingiustamente a una condizione di infelicità naturale che si evolve tra la necessità di soddisfare i propri bisogni (la ricerca del piacere) e la spinta regolatrice delle leggi morali e nella quale, rispetto alla colpa (eventualmente involontaria), prevale l'errore (che conduce alla malattia, quindi, incurabile e mortale della vita, ma anche alla capacità di accettarne l'eterna dinamica di illusione e disillusione senza pretendere di imprigionarla con pre-concetti e pregiudizi).

AMBRA ZORAT si sofferma, infine, sul nesso tra carnefici e vittime attraverso il romanzo di Maria Messina *La casa nel vicolo* (pubblicato nel 1921), individuando tre forme di punizione rappresentate dall'interazione dei personaggi: quella esercitata dal *pater familias* don Lucio Carmine per garantire il rispetto delle regole da lui stabilite; le vendette che si infliggono reciprocamente le due sorelle Antonietta e Nicolina, vittime plagate nel loro ruolo rispettivamente di moglie e di amante; il suicidio del figlio Alessio che provoca la follia della madre e induce la zia ad assisterla, condannando entrambe alla punizione e all'espiazione delle proprie colpe. Anche mediante strumenti formali lessicali e retorici, l'autrice persegue il proposito di riflettere sul concetto di potere, sui suoi meccanismi di imposizione e di relazione con la morale all'interno di un contesto familiare eret-

to su repressioni, ostilità vendicative, colpe ed espiazioni. [Manuela Martellini]

CARLA CHUMMO, *Guida alla lettura di «Myricae» di Pascoli*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 202.

Riconsiderare il profilo di Giovanni Pascoli e della sua più emblematica raccolta poetica a oltre cento anni dalla morte dell'autore (1912), nonché dall'ultima edizione di *Myricae* a cura dello stesso Pascoli (1911) significa adombrare una precisa metodologia, in cui il parallelo tra esperienza di vita ed esperienza letteraria miri a scandire le tappe progressive della definizione di una poetica. Pur muovendo da imprescindibili finalità didattiche, la «guida alla lettura» di C. nasce infatti da altrettanto solidi presupposti teorici, che chiamano in causa la necessità di sgomberare il campo da alcuni equivoci interpretativi tuttora perduranti: il riferimento al dato biografico come chiave di lettura privilegiata dell'opera pascoliana e la ricezione solo parziale della rivoluzione stilistico-linguistica operata dal poeta romagnolo, in realtà tutt'altro che 'inconsapevole' o limitata a una mera rivisitazione di stilemi retorici e linguistici preesistenti.

Non apparirà casuale, allora, che fin dal primo dei sette capitoli del volume, dedicato alle relazioni tra autore ed opera, quest'ultima finisca per assumere uno *status* di assoluto rilievo, rappresentando il filtro attraverso cui leggere e rimodulare le tappe cruciali di un percorso esistenziale. Il confronto intellettuale con i maestri del passato (*in primis* Virgilio) e del presente (Carducci, D'Annunzio) diventa occasione di ripensamento di una poetica che, da un «classicismo assolutamente moderno» (p. 7), approderà all'elaborazione di un simbolismo *sui generis*, la cui matrice naturalistica si presta per se stessa ad assumere contorni onirico-visionari, in virtù dell'innata capacità del poeta di «vedere e sentire», rivelando le «essenze celate» del mondo reale. Del cantore delle «humiles myricae» Pascoli farà un modello a livello tematico, ma ancora di più metapoetico, legando ai primi due versi della quarta bucolica, variamente ricombinati e sezionati, il destino e la fisionomia di ciascuna delle proprie raccolte. Da Carducci

e D'Annunzio, punti di riferimento reali ma soprattutto ideali, prenderà invece avvio una riflessione sul ruolo del poeta nella modernità che condurrà ad esiti lirici e teorici del tutto personali, sebbene inevitabilmente debitori dell'orizzonte ideologico e culturale *fin de siècle*.

La tendenza pascoliana a sovrapporre – sino ad eclissarle – le memorie personali a quelle letterarie è evidente fin dalla sezione myrica dei *Ricordi*, laddove la rievocazione della propria giovinezza in terra romagnola coincide, in realtà, essenzialmente con le suggestioni memoriali e fantastiche legate alle prime letture dei poemi epico-cavallereschi. Specularmente, il vagheggiato ritorno al 'nido' di San Mauro assume i connotati di uno scacco che può essere risarcito solo attraverso l'espedito – tutto letterario e di ascendenza petrarchesca – della "morte in vita", nel ricongiungimento ai luoghi d'origine e alla figura materna evocati in *Ultimo sogno*, ideale contraltare al poemetto d'apertura *Il giorno dei morti*. Nello spazio tra questi due componimenti (il primo dei quali oggetto di un emblematico spostamento nell'edizione definitiva di *Myricae*) si colloca la volontà di dare vita a una versione aggiornata di libro-canzoniere, le cui motivazioni e la cui struttura sono analizzate, rispettivamente, nel secondo e nel terzo capitolo del volume.

La sistemazione ragionata dei *fragmenta* di cui si compongono le varie edizioni di *Myricae* viene seguita da C. a partire dalla ricostruzione filologica di Giuseppe Nava, ancora una volta allo scopo di indagare criticamente sul progressivo accantonamento dell'esperienza biografica, in favore dell'elaborazione di un 'romanzo' ciclico («dall'alba al tramonto», attraverso il susseguirsi delle stagioni) in cui l'io è sovente eclissato dietro un punto di vista straniante, attraverso cui emergono le concrete ma enigmatiche presenze della natura. Decisiva, in questo senso, è l'attenzione rivolta dalla studiosa al confronto tra le diverse prefazioni alle singole edizioni di *Myricae*, da considerarsi «veri e propri manifesti di poetica» (p. 44): notevole, in particolare, il passaggio dall'edizione del 1982 a quella del 1984, in cui il riferimento all'uccisione paterna e al motivo troppo scopertamente autobiografico della vendetta viene cassato a vantaggio dell'appello a un'umana *pietas* di ascendenza manzoniana. Mediante una pun-

tuale e sottile rete di rimandi interni che intreccia intere sezioni e singole poesie, motivi ideologici e riprese stilistiche, emerge l'intento pascoliano di dare corpo a un progetto coerente, che, muovendo da Petrarca e Leopardi, guardi inoltre all'idea di «canzoniere moderno» incarnata dalle *Fleurs du mal*; ma anche, in prospettiva macrotestuale, al *fil rouge* che lega l'intero corpus poetico pascoliano, a inaugurare quel modello di «metacanzoniere» che tanta fortuna avrà nel pieno Novecento.

Il confronto con le esperienze europee chiama in causa i rapporti tra Pascoli e il Simbolismo (ma non solo: si pensi al gioco di *correspondences* con poeti romantici quali Poe e Shelley), in una rivisitazione di *topoi* e motivi lirici in cui aleggiano l'inquietudine e le ambiguità consustanziali al tempo della modernità. Lo stesso tema eminentemente pascoliano del 'nido' assume coloriture tutt'altro che rassicuranti, venendo a coincidere con una prospettiva luttuosa che, dal poemetto-manifesto in apertura di raccolta, pone le premesse per una poesia *in memoriam* che si sostanzia, ben oltre il mero dato individuale e al di là dei precedenti petrarchesco-leopardiani, dell'*exemplum* di un altro nume classico, Catullo. Allo stesso modo, figure di ascendenza autobiografica come quelle dell'orfano e del pellegrino sottintendono in realtà un retroterra letterario estremamente complesso e stratificato, da rapportarsi tuttavia a una progressiva desublimazione della figura del poeta, la cui oscillazione tra «gioie» e «pene» echeggia la dialettica leopardiana tra piacere e dolore. Le affinità elettive con il poeta di Recanati si accompagnano, nondimeno, a importanti divergenze ideologiche (l'assoluzione della natura 'mattigna', scalzata da un *j'accuse* nei confronti delle colpe umane) e linguistiche (la nota polemica contro la 'vaghezza' del linguaggio leopardiano, contrapposta alla predilezione pascoliana per il tecnicismo e la parola precisa).

Proprio a suggello del discorso sulla portata delle innovazioni pascoliane si colloca la parte finale del volume, con il supporto dell'analisi linguistico-stilistica di alcuni componimenti chiave. Se la definizione proposta da Contini di «rivoluzionario nella tradizione» risulta ancora valida in riferimento al Pascoli fautore di una metrica 'liberata' – che non approda cioè al verso libero, ma ne scompagina sottilmente gli esiti dall'interno – si dovrà in-

vece parlare di un poeta «rivoluzionario in assoluto per il suo sperimentalismo linguistico e retorico» (p. 150). È quanto dimostra la tendenza alla disgregazione sintattico-grammaticale, condotta sino ai limiti di un'originale reinvenzione dell'onomatopea: non più strumento di pura mimesi, ma elemento cardine di un fonosimbolismo che dalla parola saprà trarre effetti inediti e spiazzanti, tra tocchi impressionistici e modi espressionistici che coesistono entro una cornice derealizzante. L'esperienza di Marinetti e del pieno Novecento dovrà allora prendere avvio, paradossalmente, da quell'«ultimo figlio di Virgilio» che, pur memore delle sue nobili origini, ha saputo, nello stesso tempo, aprire un varco *au fond de l'Inconnu*, da cui far trapelare il 'nuovo' delle avanguardie a venire. [Elisa Palmigiani]

MARCO MARCHI, *Vita scritta di Italo Svevo*, Firenze, Le Lettere, 2015, pp. 256.

A diciassette anni dalla sua pubblicazione (1998), la ristampa 2015 ci offre l'occasione di ricordare un libro innovativo, secondo esperimento di quello che viene definito un particolare «genere» inaugurato a suo tempo con la *Vita scritta di Federigo Tozzi*. «Si tratterà, munendoci di una meticolosa, inevitabile familiarità alternativa di tipo testuale, stilistica e filologica, di allestire un falso, un ambiziosissimo saggio-racconto *en artiste* che pretenda di poter scrivere con la penna di Svevo stesso – per frammenti, stralci, estrapolazioni, ma anche attraverso una struttura organizzante che crei un nuovo testo, un testo finora mai esistito – la vita di Svevo» (p. 22): con tali parole M. definisce la particolare struttura compositiva della sua antologia/autobiografia sveviana, partendo dall'assunto che dalla mano dell'autore non ci è mai giunta una storia della propria vita, ma un'intera produzione letteraria pervasa da una forte componente autobiografica. A cominciare dal binomio Schmitz/Svevo, la duplicità dell'uomo/autore si moltiplica ulteriormente attraverso altri pseudonimi e *alter ego*, il tutto rintracciabile nei romanzi, nelle novelle, nelle opere teatrali, negli articoli, nelle lettere, nelle testimonianze familiari, ecc. Biografia e scrittura, vita e letteratura in questo autore si intrecciano, si separano e si rimescolano generando questioni

complesse e di soluzione non univoca nel rapporto identità/alterità, verità/menzogna, presenza/assenza, realtà/immaginazione: «Svevo come al solito c'è e sfugge» (p. 20) tanto nella sua esistenza quotidiana quanto sulla pagina di carta e M. intraprende la ricerca di questo Io disseminato ovunque, dietro scomposizioni e maschere, si mette in ascolto di un Io possibile e virtuale, tenta di riunificarne ogni volta il profilo riacciando i legami tra le parti. [Manuela Martellini]

EPIFANIO AJELLO, *Il racconto delle immagini. La fotografia nella modernità letteraria italiana*, Pisa, Edizioni ETS, 2009, pp. 236.

ROBERTO SALSANO, *Michelstaedter tra d'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 102.

ALBERTO COMPARINI, *Iride. L'Alceste di Montale*. Nuova edizione aggiornata, Novara, Giuliano Ladolfi Editore, 2014, pp. 151.

Il mito di Alceste, tragica eroina cantata da Euripide: decide di morire al posto di Admeto, cui era andata in sposa avendo egli aggogato, grazie all'intervento di Apollo, due belve feroci. Il sacrificio è quanto chiede lo stesso dio al giovane marito, in cambio del suo precedente intervento. Ma Admeto non vuole morire. Dopo varie vicissitudini, Alceste si immola al suo posto. Secondo alcune versioni fu Ercole, riconoscente ad Admeto per averlo ospitato, a strapparla dal mondo dei morti per riconsegnarla al marito. Il nome della figlia di Pelia compare nel titolo del volume montaliano di C., uscito nel 2014 per Ladolfi in una nuova edizione aggiornata. Il nucleo originale, del 2011, non si discosta da questa versione, nella quale C. ribadisce la sua tesi di fondo: la «esemplificazione della matrice teologico-teogonale di Montale, che procede dalle prime istanze laiche degli *Ossi di seppia*, passando attraverso la mitografia pagana de *Le Occasioni*, fino alla metamorfosi cristiana [...] de *La Bufera e altro*» (p. 7). L'analisi, il cui linguaggio post-strutturalistico

oggi risulta, per certi versi, svantaggioso, ha come riferimento precipuo *Iride*, la lirica d'apertura delle *Silvae*, la quinta sezione del terzo libro montaliano. Che cosa rappresenti questa figura femminile, così caricata dal punto di vista simbolico – come in generale accade per tutta la terza raccolta montaliana, dove la verità, afferma Contini, si rivela in «forma di mito» – è difficile dirlo, specie in virtù della stratificazione di significati che è possibile attribuirle. Il mito greco associa Iride a due distinte, ma spesso confuse divinità: la personificazione dell'arcobaleno, da una parte, e un Hermes femminile della sventura, dall'altra, ma quest'ultima versione sembra lontana da quello che possiamo inferire dalla lettura del testo. C. esclude senz'altro la funzione di messaggera infausta (nonostante ricordi che Iride è appunto sorella della Arpie), sottolineando invece l'iconografia angelica, che la pone in continuità con il *visiting angel* de *Le Occasioni*: «fornita d'ali d'oro [...] la sua testa era circondata da un alone di luce che l'accompagnava attraverso il cielo» (p. 81). Montale, nel testo, chiama invece Iride «Iri del Canaan» e tale riferimento, per C., rimanda in prima istanza a Dante, *Paradiso* XXXIII. Le «radici israelite» di Iride – che si preparano, come ha sottolineato Francesca D'Alessandro, a un «definitivo processo di divinizzazione della donna» – sono così ricondotte entro l'ambito dell'allegoria cristiana: la lettura di C. va infatti nella direzione di un'esegesi religiosa che fa del sacrificio il suo paradigma. Dopo una disamina serrata delle possibili derivazioni del «significante Iride» (p. 70) – specie in virtù di un intreccio tematico con le liriche *Nuove stanze* (*Le occasioni*) e *Incantesimo* (*La Bufera e altro*) – C. riassume quella che è l'immagine complessa della Cristofora montaliana: «alterità dell'esistenza, animale simbolico, formula della terra fiorentina» (con riferimento al giaggiolo), «emblema di vita e di morte ed infine sincretismo religioso pagano e cristiano» (p. 83). La necessità di comprendere tutti i significati di *Iride* riflette il modo di procedere del libro, che del testo in senso stretto e del contesto filosofico-letterario compie una mappatura completa. Il supporto ermeneutico fornito alla questione religiosa, o teologico-teogonale, secondo la definizione di C., è così dettagliato da richiedere ampie digressioni, come nel caso del riferimento "erotico" alla Diotima so-

cratica descritta da Platone e a quella di Hölderlin, o nell'altro, in cui C. analizza la relazione che si viene a determinare nello sviluppo simbolico-teologico di due celebri doppi montaliani: Arsenio e il «Nestoriano smarrito» (C. vede nel secondo un anagramma camuffato del primo). Ma la questione più urgente resta il rapporto tra Clizia e l'omonima protagonista di *Iride*, vero fulcro del volume. La lirica, permeata da un punto di vista lessicale e simbolico di riferimenti cristiani, è quella dove la taccia di *obscurisme*, mossa a suo tempo da Sinisgalli, è confermata da Montale stesso, che non sembra comunque avere intenzione di rivelare alcunché di preciso a sostegno di una maggiore chiarezza. Quando il poeta scrive che Iride «torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano», a mio modo di vedere è la parola «continuatrice» a risultare la più emblematica. Perché Montale dice poco prima che Iride è «la sfinge delle *Nuove Stanze*», il che vuol dire, come sa anche C., che Iride è Clizia, e dunque Irma Brandeis (il cui cognome, che contiene le parole tedesche fuoco *Brand* e ghiaccio *Eis*, ritorna anche nel testo, in forma di *senhal*, come è tipico, e in posizione strategica tra due versi, determinando un inarcamento ma anche una rottura «or che un fuoco / di gelo porta alla memoria»). Donde una domanda: Iride è la continuatrice *in primis* del Cristo, in linea con lo spostamento d'ambito proposto da C. – che vede nel passaggio dal teologale al teologico la novità della terza raccolta di Montale – o questa nuova figura continua, più semplicemente, l'azione salvifica delle apparizioni del *visiting angel*? Perché in questo secondo caso, il valore che bisogna dare alla presenza di riferimenti cristiani in Montale è diverso. Si tratta di decidere se è possibile determinare un percorso di conoscenza e di salvezza che si compie nel dio cristiano (in linea con il confronto che si può fare sin dalle prime apparizioni di Clizia con la Beatrice dantesca) o se, invece, il riferimento è un chiaro addensamento allegorico a disposizione del poeta in questa fase storica. La questione cambia molto la sostanza del testo, perché la rende nel primo caso ideologica e nel secondo espressiva, e dunque aderente a quello che è da sempre l'eclettismo di Montale. Dio (secondo Contini, «una conoscenza [...], ma non la conoscenza») non è essenziale per Montale, ma funzionale, tanto

quanto lo sono il mito greco-latino e la tradizione del sacro veterotestamentaria. E il fatto che ne *La Bufera* entrino la storia e il dolore non bastano da soli a rendere Iride *figura* di Cristo, secondo la declinazione di Auerbach, ma più semplicemente allegoria. Credo in prima istanza al valore simbolico della poesia montaliana, per cui la matrice teologica, a differenza di Dante, non risolve l'interpretazione del piano allegorico e di quello anagogico. Se è vero dunque, come anche io penso insieme a C., che il problema religioso è centrale in *Iride*, a mio parere la soluzione non è il passaggio dal teogonale al teologico, che implica in C. un'interpretazione del sacrificio cristiano come compimento di una funzione provvidenziale della storia. Ciò sembra cozzare infatti coi postulati «teoretico-morali» (p. 9) delle *Lettere spirituali* di Giuseppe Rensi, che C. considera decisivi per comprendere la visione religiosa di Montale, oltre al già noto ruolo che il filosofo ha sulla sua poetica *tout-court*. Semmai è il sacrificio in quanto espressione del sacro a rappresentare qui la componente più autentica, il nesso tra la vita e la morte. E dunque si torna ad Alceste. Per C., quella con Iride è una mera suggestione culturale, mentre a mio parere è lì che si dovrebbe insistere, specie se è vero, come penso, che il percorso di Clizia sia invece di natura orfica. Ma forse, e ancor più, la questione di *Iride* è legata ad un altro tema, di argomento mitico, che è quello della metamorfosi. C. usa spesso il termine e lo applica, ma forse la parola sarebbe da prendere come primo riferimento testuale per spiegare un rapporto decisivo del testo: quello tra la parola «forma» e il mediale «si trasforma» delle due parentetiche. C. cambia invece il paradigma di Clizia, perché la dea del girasole sta alla catabasi come Iride sta alla anabasi, e afferma che «Clizia deve morire» (p. 62) per poter divenire cristofora. Naturalmente la morte è il mezzo cristiano per ottenere la vita vera, o nuova, ma è richiesto uno iato che io non riconosco. Vedo invece una continuità di fondo del femminile montaliano, resa tale appunto dal tema della metamorfosi, i cui tre nodi principali – pur sempre costellati da altre figure «ginozoo» (concedetemi il brutto termine), le quali hanno la funzione di divinità secondarie – sono Esterina-nube, Clizia-girasole e Iride-anguilla. [Diego Bertelli]

VALENTINA MARCHESI, *Eugenio Montale critico letterario*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. XXIV, 232.

M. restituisce all'orizzonte critico contemporaneo un Montale semi-inedito: se infatti la ricca e proficua attività giornalistica di Montale era nota – celeberrima la sua collaborazione con il «Corriere della Sera» – mancava ancora un contributo strutturale sul famoso *Secondo mestiere* (*Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996).

In tre capitoli dai titoli evocativi, *Gli esordi* (pp. 1-89), *Ritratti* (pp. 91-143) e *Tra poesia e narrativa* (pp. 145-222), a cui fa da coronamento una sapida e arguta *Introduzione* (*Montale e il confine della prosa*, pp. IX-XXIII), M. analizza in profondità la storia e la cronistoria del sempre più intenso lavoro dell'autore (basterebbe pensare che nel quinquennio tra il 1955 e il 1959 Montale pubblica annualmente più di cento articoli). Il primo capitolo è un'attenta ricostruzione storica dei proficui incontri con i grandi intellettuali più o meno coetanei di Montale: Giacomo Debenedetti, Natalino Sapegno, Piero Gobetti (i primi due stabili componenti della redazione «Primo Tempo», p. 6). Secondo M. fu fondamentale la collaborazione al «Baretti» procurata proprio da Gobetti (con il quale non mancarono dissidi che la studiosa, forse, minimizza un po' definendoli «sottili», pp. 26-27); fondamentale poiché mai più Montale «avrebbe preso parte a un programma di studi e di lavoro che implicasse, come in quegli anni, un preciso modo di stare nella storia», in aperta discussione con il regime fascista (p. 19).

Gli anni Venti sono un periodo ricco di scambi e incontri, e Montale raccolse diversi primati: primo in Italia ad accorgersi di Italo Svevo e, proprio tramite Svevo, tra i primi a scoprire e studiare James Joyce (*L'ombra di Schmitz*, pp. 47-51) e poi tra i più validi inseguitori delle lucere inglesi di Emilio Cecchi e Mario Praz (pp. 84-87). Sono gli anni intuitivi di un nuovo e moderno «rapporto tra la letteratura italiana e quelle straniere» (p. 47).

Assai interessanti risultano alcune brevi riflessioni di M. sulle tracce del correlativo oggettivo: servendosi di pagine note, l'A. riconosce come il celebre rapporto tra «l'occasione e l'opera-oggetto» – espresso in «modo nuovo non parnassiano» in grado «di immergere il lettore *in media res*» –, che Montale ipotizz-

za nel celeberrimo passaggio dell'*Intervista immaginaria* del 1946, fosse già presente «in un frammento del cosiddetto *Quaderno genovese*, risalente al 1917» (p. 73).

Sulla figura di Emilio Cecchi si apre la galleria di *Ritratti* che compone il secondo capitolo del volume: se basandosi sul concetto di “medietà” (nell’accezione più positiva possibile: si vedano le pp. 102-103) il giudizio riservato a Cecchi da parte di Montale è in linea di massima positivo, più complessi e articolati appaiono i rapporti con Sergio Solmi e Giacomo Debenedetti (pp. 109-125). Il Solmi di Montale, forse troppo classicista, sembra essere forte di una «superiorità rispetto a fazioni e polemiche di scuola» (p. 111). Più controverso lo schizzo di Debenedetti: puntualizza M. che «nonostante Debenedetti fosse coinvolto in prima persona sull’allestimento degli *Ossi* [...] e una indiscussa influenza su Montale si esercitasse riguardo alla letteratura francese, il dialogo fra i due fu come velato da alcune dissonanze» (p. 115). Dissonanze, forse, derivate dal parere negativo riservato da Montale alla modalità critica “antagonista” dell’altro, o, forse, allo scontro di gusti diversi tra i due (sulla questione, E. BONORA, *Dagli «Ossi di seppia» a «Le occasioni». Lettere di Montale a Debenedetti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXIII, 1996, 561, pp. 348-391). Una diversità tangibile, insomma, che secondo la studiosa si rispecchia anche nella distanza di modo e abitudini nei riguardi degli autori analizzati: elegante, sommessamente e rispettosa è la forma della critica di Montale, psicologica (per Montale «sfiancante») è la prosa d’analisi letteraria di Debenedetti (p. 124).

Agli anni restanti, un quarto di secolo, è riservato il terzo capitolo dal titolo *Tra poesia e narrativa*, diviso anch’esso in tre sezioni: la prima è dedicata all’attività giornalistica, che occupa sempre più spazio sullo scrittoio di un Montale impegnato a valutare e rivalutare autori italiani (Guido Gozzano, il già ricordato Svevo, ma anche Silvio D’Arzo) e stranieri (da Eliot a Ezra Pound) e, addirittura, intento a tracciare le linee guida di un’*Ipotesi di canone poetico nel Novecento italiano* (titolo del terzo paragrafo, alle pp. 170-175). Nella seconda sezione (pp. 175-188) la studiosa si occupa di ricostruire l’influenza di Eliot e Dante Alighieri sull’opera dell’autore, procurata dalla lettura o dagli incontri con studiosi del

calibro di Auerbach o Singleton. Nell’ultima sezione, *Tracce di un’autobiografia critica* (pp. 189-205), M. cerca di riconoscere nell’opera letteraria di Montale alcuni brani che si comportano come sparse briciole di “auto-critica” biografica e letteraria.

Infine, al ritratto di *Bobi Bazlen* sono dedicate le ultime pagine del libro (pp. 206-222). La figura del triestino sembra subire, secondo M., un continuo riflusso di accettazione, rifiuto, assorbimento e quasi rigetto finché «nel suo congedo dall’amico, sorta di nemesi tutta immanente, Montale circoscrive un modello di critico e di scrittore, di intellettuale e di uomo, non troppo distante dalle conclusioni che per sé enuncerà con il celeberrimo epilogo del *Diario, per finire*: «Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere / ed è già troppo vivere in percentuale» (p. 220).

Un congedo non dissimile potrebbe calzare al lavoro di M.: un saggio costruito come una ricognizione minuziosa nel marasma della frenetica attività editoriale di Montale che restituisce un ritratto senz’altro diverso del grande autore. [Paolo Rigo]

LUIGI MARTELLINI, *Le «Prospettive» di Malaparte (Una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura)*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2014, pp. 495.

La rivista «Prospettive» nasce dal desiderio di riscatto concepito da Malaparte durante i duri anni dell’allontanamento dalla vita culturale e del confino a Lipari, in seguito alla denuncia di Cesare Balbo del giugno 1933 e alla conseguente espulsione dal partito fascista. La pubblicazione mensile, il formato grande e la presenza di numerose fotografie in bianco e nero e a colori denotano la parentela intenzionale con celebri riviste internazionali, come l’americana «Fortune» e la francese «Minotaure». Il contenuto e l’intenzione sono invece del tutto originali: l’autore di *Fughe in prigione e Sangue* si propone di analizzare la realtà fascista in ogni suo ambito, con numeri monografici dedicati al ragazzo Balilla, al prete italiano, alla radio, al cinema e altri temi d’attualità.

La monografia dedicata alla politica estera venne assai elogiata da Galeazzo Ciano e il

numero dedicato all'operaio italiano, che descriveva la politica economica autarchica e la costruzione di nuovi stabilimenti industriali, riscosse grande approvazione da parte dello stesso Mussolini. Dopo appena sette numeri, gli interessi di Malaparte virarono decisamente verso l'arte e la letteratura, argomenti fortemente avversati dal regime e controllati dalla censura. A partire dal 1939-1940 «Prospettive» si trasformò in una rivista esclusivamente culturale e Malaparte rafforzò la sua collaborazione con Moravia, il quale, con l'alter ego di Pseudo, lo sostituì alla direzione durante i suoi frequenti viaggi all'estero.

Il volume ripropone la versione integrale di alcuni documenti di capitale importanza per la comprensione del pensiero di Malaparte: innanzitutto il pamphlet *Obbiezione di coscienza*, ma anche la *Lettera aperta a Moravia*, in cui lo scrittore difende il ruolo di coraggioso baluardo della cultura esercitato da «Prospettive» durante il fascismo, scagliandosi nel contempo contro l'esistenzialismo e in particolare contro Sartre, di cui critica l'atteggiamento disfattista e il ruolo di corruttore della gioventù.

A partire dal 1940 diedero il loro contributo artistico e critico alla rivista gli ermetici Bo, Luzi, Macrì e Bigongiari, i giovani vicini all'ermetismo Sereni, Sinisgalli, Gatto, Ferrata, Anceschi, ma anche Contini nell'inusuale veste di poeta, e i principali pittori italiani, tra cui Guttuso, Tamburi e Bartolini, nel numero intitolato *Paura della pittura*.

Chiudono il volume sette indici, di cui il primo, *l'Indice ragionato della rivista «Prospettive»*, di quasi trecento pagine, raccoglie 891 schede che ripropongono analiticamente l'intero contenuto delle pubblicazioni. [Chiara Pietrucci]

LUCIANO PARISI, *Uno specchio infranto. Adolescenti e abuso sessuale nell'opera di Alberto Moravia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 214.

L'A. suggerisce un'inedita chiave di lettura dell'opera di Moravia, decisamente lontana dai filoni finora battuti, che hanno insistito sull'esistenzialismo e sulla condanna delle classi potenti e corrotte dell'Italia del secondo dopoguerra e soprattutto della Capitale.

P. ha invece giustamente riscontrato la presenza inquietante e insistente, tra le pagine moraviane, di situazioni sentimentali sbilanciate: nei romanzi e nei racconti dell'autore romano i rapporti tra figure mature e giovani ingenui, che hanno lasciato da poco l'adolescenza o addirittura minori, rapidamente e inevitabilmente si traducono in abuso e prevaricazione. Il primo esempio è naturalmente la scelta da parte di Carla degli *Indifferenti* di Leo Merumeci, amante della madre, e la relazione, speculare, del fratello Michele con Lisa. Agostino, protagonista dell'omonimo romanzo, viene trascurato dalla madre, tutta concentrata sui suoi corteggiatori, e poi abusato durante le vacanze al mare, così come Rosetta, nella *Ciocciara*, viene stuprata da un gruppo di soldati marocchini mentre prega in chiesa davanti alla statua della Vergine.

Se nei romanzi d'esordio la voce narrante si schiera dalla parte della vittima, nelle opere degli ultimi anni Moravia pare identificarsi maggiormente con il punto di vista del carnefice, il che non fa che aumentare lo sconcerato e lo straniamento del lettore. Al critico non sfugge il riferimento a un altro genere di relazione affettiva sbilanciata e corrotta, che non coinvolge minori ma non per questo meno deprecabile: il rapporto coniugale tra una donna mite e un uomo dominatore, sprezzante e privo di valori morali.

Moravia si interessa di abuso sui minori e altre perversioni sessuali anche in declinazioni cinematografiche degli anni Settanta, recensendo per «L'Espresso» i più celebri film sull'argomento, da *Lolita* di Kubrick al *Portiere di notte* di Liliana Cavani, da *Salò* di Pasolini, ispirato alle *Centoventi giornate di Sodoma*, a *Taxi driver* di Scorsese.

Un esile tentativo di redenzione dei personaggi moraviani riguarda la funzione catartica e purificatrice del dolore e del perdono, come accade alla ciocciara Cesira dopo la fine del conflitto. Questo atteggiamento si oppone idealmente all'abbruttimento e all'obnubilamento delle coscienze di coloro che, avendo ingiustamente subito un torto, sulla scorta di Renzo dei *Promessi sposi*, cercano un riscatto perseguendo la vendetta. [Chiara Pietrucci]

MARIA ANTONIETTA FERRALORO, *Tomasi di Lampedusa e i luoghi del Gattopardo*, Pisa, Pacini editore, 2014, pp. 128.

Nel 1983 Gesualdo Bufalino definiva «una specie di caccia al gattopardo» la disputa nata attorno all'identificazione del toponimo Donnafugata, luogo descritto e così denominato nel romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, ricondotto nelle varie investigazioni ora alla villa di famiglia a Palma di Montachiaro, ora all'omonimo castello ragusano, concludendo che «in simili risse municipali hanno ragione un po' tutti» (*A caccia del Gattopardo nelle bandite del Principe*, «Qui Touring», 1-8 aprile 1983, p. 32).

La frase di Bufalino dice due cose vere a proposito degli studi sulla topografia del *Gattopardo* e, in generale, di quelli sulla geografia in letteratura. Da un lato, evidenzia la pretesa di interpretare dati che per loro natura non possono essere codificati in maniera sicuramente univoca, dall'altro lato sottolinea che a guidare tali interpretazioni è spesso un certo campanilismo. Il processo d'identificazione e di riconoscimento è, del resto, stimolato dalle minute descrizioni di Tomasi, che portano il lettore a chiedersi se, dietro i luoghi ideali dello spazio narrativo, si celino luoghi reali.

F. riconosce nel *Gattopardo* Ficarra, paese dei Nebrodi non distante dalla villa dei Piccolo a Capo d'Orlando, dove Giuseppe Tomasi si rifugia con la moglie tra gli ultimi giorni di luglio e i primi di agosto del 1943, in séguito agli sbarchi degli eserciti anglo-americani in Sicilia. Il lavoro di F. offre principalmente una nuova ricostruzione dei tre mesi di permanenza dell'autore nel paese nebrode sotto la cui luce alcune situazioni narrative del romanzo di Tomasi vengono rilette e interpretate. Per stessa ammissione dell'A., il libro «non nasce dal semplice bisogno di aderire a una linea di ricerca che ha ormai acquisito un credito crescente tra gli studiosi [quello della spazialità n.d.r.] – anche se vi trae strumenti e spunti» (p. 11). F. giustifica il proprio lavoro alla luce di una «motivazione decisamente intima, personale» e autobiografica: «sono cresciuta ascoltando le favolose vicissitudini dei baroni Lucio, Casimiro e Agata Giovanna Piccolo di Calanovella. [...] Sono cresciuta, soprattutto, assieme alle storie che gli adulti di allora intrecciavano, come un “cunto” antico, sul soggiorno ficarrese di Lampedusa e

sul suo celebre romanzo, nel quale si dicevano sicuri che fossero confluiti episodi e persone del paese» (*ibidem*).

La studiosa affronta questa indagine privata seguendo presupposti metodologici consolidati propri del metodo storico e critico letterario. L'analisi si fonda largamente sul concetto bachtiniano del cronotopo, con lo scopo di individuare l'interdipendenza tra lo spazio e il tempo e poi tra l'elemento biografico e la finzione narrativa, con attenzione allo stravolgimento e all'idealizzazione che intervengono quando il reale confluisce nell'opera letteraria.

Alla prefazione di NUNZIO ZAGO fanno seguito le tre parti in cui è organizzato il libro. Nel saggio di apertura, *Lo spazio come poetica*, F. dà conto delle coordinate metodologiche che «tra prassi storiografica ed esegesi letteraria» (p. 14) puntano ad evidenziare gli elementi innovativi del romanzo. Il secondo saggio, *Nuove ipotesi interpretative*, è incentrato sulla spazialità del romanzo e sulle implicazioni narrative dei luoghi, in una dialettica tra territorio e immaginario che spesso tende a convergere. Nel terzo, *Un principe a Ficarra*, si ritrova lo svolgimento più originale della ricerca e cioè la lettura di alcune situazioni del romanzo alla luce del periodo ficarrese di Tomasi.

Gli indizi che riconducono il *Gattopardo* a Ficarra sono di varia natura. Il primo che F. segnala, di carattere onomastico, riguarda il nome dell'organista di Donnafugata, Ciccio Tumeo, nome preso in prestito da un cittadino di Ficarra che Tomasi aveva conosciuto. Già Sciascia sosteneva che «l'onomastica ha nel *Gattopardo* un ruolo di segrete allusioni storiche o private» (*I Luoghi del 'Gattopardo'*, in *Opere*, III, pp. 618), e tali allusioni non riguardano solo l'onomastica o la toponomastica ma anche e soprattutto le atmosfere. La gente donnafugatese descritta come «simpatica, devota e semplice» (p. 72) rimanda, secondo quanto suggerisce ancora F., a caratteristiche riscontrate nella gente ficarrese con cui l'autore era entrato in contatto durante il breve soggiorno nel loro paese. In questa direzione F. propone poi la spia più forte dell'influenza di Ficarra sul romanzo nonché cardine dell'intera ricerca. L'analisi si sofferma sulla vicenda del ritrovamento del cadavere di un soldato tedesco nella villa Tasca Filangieri di Cutò, proprietà della zia dell'autore appena fuori Ficarra che per F. viene puntualmente riflesso e “citato” nel *Gattopardo*, diventan-

do una sorta di ipotesto dell'episodio che apre il romanzo di Tomasi, quando si racconta che nei terreni di Villa Salina viene ritrovato il corpo di un giovane borbonico. Secondo la tesi di F. l'episodio reale ha un peso specifico più alto della memoria letteraria, in particolare baudelairiana, e della dimensione topica dell'episodio, che pure è tenuta in ampia considerazione. Attraverso questa lettura Ficarra occupa uno spazio riconoscibile, anche se piccolo, nell'itinerario gattopardiano e negli studi, diventati ormai classici, sui luoghi del romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

Il volume è infine corredato da una galleria d'immagini e da un'utile guida bibliografica, oltre che da un'appendice che accoglie l'intervista al professor Pietro Ferraloro, investito dall'autorità di chi accompagnò Tomasi di Lampedusa nella visione di quei luoghi che hanno poi agito sulla rappresentazione letteraria dello spazio del *Gattopardo*. [Veronica Ricotta]

ULLA MUSARRA-SCHRÖDER, *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2010, pp. 246.

forza fra autori e poetiche, e quello del dibattito critico che negli anni ha contribuito a formarlo, modificarlo e tramandarlo. A parte le opere in sé, dunque, C. si concentra sui maggiori agenti storicizzanti del secolo, ovvero le antologie più significative di cui è sviscerata la *ratio* e ben compreso il contesto d'uscita, fra nuove proposte ed acquisizioni più o meno definitive. Lo stesso dibattito maggiore che ha percorso e determinato il secolo è riassunto in molti dei suoi passaggi fondamentali, come ad esempio nel paragrafo *Dove inizia il Novecento* (p. 23) che si esercita non solo e non tanto sulla questione in sé, ma su quel metacommentario critico che ha fatto della svolta verso il moderno una questione dirimente. Leggiamo da una delle prime pagine, le più programmatiche: «Le acquisizioni critiche e filosofiche degli ultimi decenni (dal post-strutturalismo alla teoria della ricezione di Jauss, da Foucault ai *cultural studies*, da Saïd alle teorie sulla letteratura-mondo), rendono evidente che imporre modelli sarebbe anacronistico: non esiste una sola tradizione, in quanto molte e diverse sono in continuo conflitto fra loro. Tuttavia non rinunciare a individuare e a discutere le premesse oggettive e soggettive del proprio discorso è, forse, ancora possibile per porsi il problema del confronto con la letteratura contemporanea. Una ricostruzione di questo tipo può essere utile per discutere il senso dell'attività storiografica nel presente, ma soprattutto per strappare la poesia sia alla disgregazione e alla identificazione con ciò che non può essere affrontato da un punto di vista critico, sia all'analisi come puro fatto formale proposta da alcune storiografie recenti» (pp. 20-21).

L'opera è articolata in otto capitoli, preceduti da un'introduzione metodologica e corredati da una nutrita bibliografia e un indice dei nomi. Le prime tre parti sono dedicate a un riassunto della tradizione primo novecentesca propriamente detta, mentre dalla quinta in poi si ragiona sul canone dei nati negli anni Dieci-Trenta già saldamente acquisiti, come Caproni, Luzi, Sereni, o gli autori gravitanti intorno alla neoavanguardia. L'ultimo scorcio del libro prova un sostanziale passo avanti confermando autori più vicini a noi come i già acquisiti De Angelis e Magrelli, e proponendo candidati forti in Patrizia Valduga, Gabriele Frasca, Fabio Pusterla, Franco Buffoni, Antonella Anedda, Umberto Fiori e,

DAL SECONDO NOVECENTO AI GIORNI NOSTRI

A CURA DI RAOUL BRUNI
E ALESSANDRO CAMICIOTTOLI

CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 222.

La poesia italiana del Novecento di C. rappresenta un panorama della nostra ultima tradizione aggiornato e declinato su due fronti, quello del "canone", ovvero dei rapporti di