

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino, 1, 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*, Pisa · Roma,
Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004
(Euro 34,00, ordini a: iepi@iepi.it). Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

Stampato in Italia · Printed in Italy

www.libraweb.net

ISSN 0303-4615
ISSN ELETTRONICO 1724-1804

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra · Editore

Pisa · Roma

XXXV, numero 76, luglio · dicembre 2008

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Accademia editoriale*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
Tel. 050/542332, Fax 050/574888, email: iepi@iepi.it

Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma,
Tel. 06/70493456, Fax 06/70476605, email: iepi.roma@iepi.it

*

Prezzi di abbonamento 2008:

Italia € 260,00 (privati), € 495,00 (enti, con edizione *Online*).
Esteri: € 520,00 (*Individuals*), € 695,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo: € 250,00

Modalità di pagamento: versamento sul c/c postale n. 17154550
intestato alla casa editrice; contrassegno; mediante carta di credito
(*American Express, Eurocard, Mastercard, Visa*).

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,

senza la preventiva autorizzazione scritta degli
Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2008 by

Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

SOMMARIO

SCRITTORI DEL NOVECENTO

GIOVANNA STELLINI, *La ricerca artistica di Toti Scialoja* 325

SAGGI VARI

FILIPPO CABURLOTTO, *Libro segreto: d'Annunzio dall'autobiografia all'agiografia* 367

MATTEO M. PEDRONI, *La biblioteca di Mattia Pascal. Fonti, funzioni e figure* 377

GIANNA GARDENAL, *L'ebraismo in Umberto Saba* 401

ALBERTO CASADEI, «L'esile punta di grimaldello»: *Montale e la tradizione* 413

VALENTINO BALDI, «Gli atti tutti adempiuti». *Indagine sull'atemporalità del male ne La cognizione del dolore* 443

MARIALUIGIA SIPIONE, *Con la Pamela nello zaino e il fucile a tracolla: frammenti di un romanzo epistolare di Beppe Fenoglio* 461

GIUSEPPE VARONE, *Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de Le città del mondo di Elio Vittorini* 483

GIUSEPPE DE MARCO, *Scaglie tematico-metaforiche in Caproni: l'esilio, il viaggio* 505

ELENA FUMI, *Quando il cacciatore è franco* 523

CARLO TENUTA, *L'egittologo e Rilke. Note sulla lettura jesiana della decima elegia di Duino* 551

ALVARO BARBIERI, LORENZO RENZI, *Bandini d'inverno* 579

RECENSIONI

FEDERICA G. PEDRIALI, *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino* (Alberto Godioli) 593

LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte* (Matteo Giancotti) 597

BEPPE FENOGLIO, *Teatro* (Marialuigia Sipione) 602

All'amico editore (Pietro Gibellini) 604

Norme redazionali della casa editrice 609

FEDERICA G. PEDRIALI, *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino*, Ravenna, Longo, 2006, pp. 184.

WHAT'S left of theory? La domanda, che dà il titolo ad un recente volume statunitense,¹ coglie uno snodo capitale nello sviluppo degli studi letterari, da almeno quindici anni a questa parte. Il «demone della teoria» (per usare la nota formula di Compagnon) è stato in larga misura esorcizzato dalla critica; le opere di Derrida e Lacan sono considerate per lo più documenti inerti di un'epoca tramontata. È ancora possibile, dunque, recuperare qualcosa di quella stagione? Il problema è complesso in generale, ma suscita particolari imbarazzi in Italia, dove – tranne poche eccezioni – le correnti successive allo strutturalismo non hanno mai attecchito. In questo scenario, i sette saggi raccolti nell'ultimo libro di Federica Pedriali sono una proposta coraggiosa, che mira a conciliare la teoria e l'analisi del testo. L'omaggio a Derrida si evince fin dal titolo: se l'implicito pretesto figurativo è un dipinto del Settecento (la *Farmacia* dell'Ospedale di Santa Maria del Popolo, a Napoli), è chiara la presenza in filigrana della *Farmacia di Platone* (1968), una fra le più articolate riflessioni del filosofo francese sulla scrittura. Insomma gli scrittori sono «incurabili», e la scrittura è il loro farmaco; ma è anche il *phármakon* ('veleno'), che impedisce un rapporto pacifico col mondo e con le norme sociali; ed è infine il *pharmakós*, perché le contraddizioni e le aporie del testo letterario vengono abilmente esiliate dalla critica (e dagli autori stessi), al momento di attribuire un significato.

Ciascuno dei saggi verte proprio su tali contraddizioni: differenze del testo e dei personaggi da se stessi, o ribellioni alla rigidità dell'etichetta. Una breve rassegna, prima di soffermarsi sui singoli casi: in *Pinocchio*, la morale ufficiale nasconde a malapena le istanze perturbanti; nelle *Città invisibili*, l'ambizione di ridurre il mondo a struttura lotta con il fascino dell'informe; in Verga, il conflitto avviene fra i dettami della poetica verista e le tentazioni lirico-soggettive; la *Cognizione del dolore* mette in scena il rapporto nevrotico di Gadda-Gonzalo con il defunto fratello e la madre; *Il ritorno* di Montale si plasma sull'ambiguità delle figure femminili che attraversano le *Occasioni*; in Svevo e Pirandello, un soggetto instabile e irrisolto elude i tentativi di inquadramento omologante. Emerge qui, nella scelta di sette «tra le migliori cartelle cliniche dell'Otto-Novecento italiano» (p. 9), una prima fruttuosa torsione rispetto all'ortodossia decostruzionista. Pedriali non smentisce certo l'assunto secondo cui aporie e cortocircuiti sono connaturati alla scrittura, in ogni tempo e luogo; ma i conflitti analizzati dall'autrice sono diversi

¹ *What's left of theory? New work on the politics of Literary Theory*, a cura di J. Butler, J. Guillory, K. Thomas, New York-London, Routledge, 2000.

da quelli genericamente legati all'eterno differimento del senso. Si tratta, nella maggioranza dei casi, di tensioni tipiche della modernità, che creano disagi effettivamente percepiti dagli autori; è difficile non pensare al volume come ad una casistica di problemi connessi – non solo per vulgata manualistica – alla cultura otto-novecentesca: la frammentazione del soggetto, gli scarti fra poetica esplicita e creazione, lo smarrimento dell'individuo nella società di massa. La malattia degli «incurabili» è una forma di «autodifesa identitaria», di «manutenzione della singolarità» in opposizione al mondo dei sani (p. 10): angosce che marcano un'epoca storica ben precisa, della quale fa parte anche l'opera dello stesso Derrida. La scelta di metodo si riflette in primo luogo sul piano espressivo (lo stile è denso, talvolta involuto); tuttavia la decostruzione non è trattata come un vocabolario da applicare automaticamente a qualunque testo, ma come un esito estremo di quella stessa modernità vissuta dagli autori in questione. Ne risulta una virtù rara, negli studi di scuola derridiana: l'autore e l'intenzione non vengono mai persi di vista, a vantaggio del libero gioco interpretativo; l'intento del soggetto che scrive è restituito alla sua complessità (come accade nei saggi su Calvino e Montale), o reagisce con i contenuti più o meno latenti (Gadda, Verga).

La prima analisi, dedicata a *Pinocchio*, riguarda la discrasia che, percorrendo tutta la favola, culmina nel finale: il «grosso burattino appoggiato a una seggiola», ormai privo di vita, è il residuo inquietante della metamorfosi di Pinocchio; la sua presenza è uno «scherzuccio [...] in cattiva fede» (p. 18) da parte di Collodi, a ricordarci che l'integrazione del protagonista nel mondo adulto è parziale e traumatica. Prima di affrontare il lieto fine, che del resto ha già ispirato alcune delle letture più acute (Manganelli, Lavagetto), l'autrice si sofferma su alcuni «correlativi oggettivi» (p. 17) di tale scissione, rintracciati in due episodi inerenti il cibo: le tre pere che Geppetto dona a Pinocchio (capitolo VII), e il pasto di Geppetto nel Pesce-cane (cap. xxxv). Nella prima scena, insieme al pasto Pinocchio assume i precetti del mondo adulto, rappresentati dal padre (la necessità del sacrificio, il nutrirsi come colpa); nella seconda, la vorace ingestione dei «pesciolini vivi» trasforma il falegname in una specie di automa, ben lontano dall'etica del sacrificio. Per tornare ad obbedire al padre, Pinocchio deve rimuovere «la figura subumana nella persona nota» (p. 14), e in se stesso; si crea così una *Spaltung*, una faglia fra l'immagine idealizzata dell'io (*moi*) e la realtà del soggetto frammentato (*je*). Più che a Derrida, l'impostazione pare dunque rifarsi a Lacan: Collodi metterebbe in scena una sorta di discorso del Maestro, in cui l'io oblitera la propria frattura originaria.

Se lo studio collodiano contiene numerosi accenni ad una riscrittura (il *Pinocchio* di Manganelli), il dialogo fra libri paralleli è ancora più importante nel saggio sulle *Città invisibili*. È noto come la città assurga a simbolo della tensione tra razionalità geometrica e groviglio delle esistenze umane, che

permea tutta la scrittura calviniana. Proprio questa antinomia istituisce il raccordo con *Il milione* di Marco Polo; ipotesi confortata dalle ultime parole che, secondo la leggenda, l'esploratore avrebbe proferito sul letto di morte: «non sono riuscito a dire la metà di quanto ho visto». L'autrice sviluppa insomma la lettura calviniana del *Milione*, facendo leva sul comune «sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile» (cito dalla lezione sull'*Esattezza*): il che rende pertinente il richiamo a Derrida, nel segno dello scetticismo verso le pretese totalizzanti del *lógos*.

Pure lo scritto su Verga si basa su uno scarto di cui l'artista è consapevole, almeno in sede di autocommento: come si legge nella lettera a Guido Mazzoni del 9 aprile 1890 (puntualmente citata da Pedriani), obbedire al «metodo» implica per Verga un continuo sacrificio delle istanze soggettive; ma il sacrificio non può impedire un ritorno del rimosso, sotto forma di «peccato di accidia». Così l'autore definisce il cedimento dell'impersonalità verista, parlando del *Mastro don Gesualdo*, in particolare per quanto riguarda la caratterizzazione di Isabella: il saggio estende il rilievo a tutta l'opera di Verga, alla ricerca dei momenti in cui l'adesione al verismo risulta più turbata. L'indagine è condotta su almeno tre piste diverse: l'analisi diretta del testo (il crollo del ponte in *Mastro don Gesualdo* 15), il primo piano sulle soglie (la tormentata prefazione ai *Malavoglia*), la lettura metaletteraria di alcuni episodi (per es. da *I carbonari della montagna*, *Don Candeloro*, *I Malavoglia*).

Alla figura di Gonzalo nella *Cognizione del dolore* è dedicato il quarto saggio, che prosegue l'indagine impostata dall'autrice in alcuni dei suoi precedenti studi gaddiani. La madre e il fratello sono, per il protagonista, oggetto di una continua oscillazione affettiva: dall'idolatria al rifiuto, dal rimorso all'aggressione. Come Esaù, Gonzalo ha perso la primogenitura, e cerca invano giustizia: il fratello è al tempo stesso un modello da assimilare, e un rivale da rimuovere. Questa tensione assume forma simbolica attraverso il 'rito' dell'alimentazione: nel rapporto di Gonzalo col cibo si cela, per condensazione e spostamento, un rapporto ben più traumatico. Così, per esempio, il crostaceo polimorfo deglutito dal protagonista (tratto 1) è immagine del fratello neonato; e la tinca rifiutata con astio prima di abbandonare la casa (tratto VIII) vale da «ombra degradata del Martire» (p. 66). Emerge in questo modo il risvolto amaro della legge dell' $n+1$, esposta con entusiasmo teoretico nella *Meditazione milanese*: Gadda-Gonzalo percepisce di essere n , il «sistema zoppicante» di cui è necessario il sacrificio, per il bene comune ($n+1$); ma il soggetto dolorante non può sottomettersi pacificamente al destino. Il parallelo fra *Cognizione* e *Meditazione* risulta fondato e proficuo; nel trattato filosofico abbondano, del resto, metafore legate all'alimentazione (il nutrimento, scrive Gadda nel capitolo XVIII, richiede un'«attività categorica e sistematica da parte dell'organismo»; il prevalere di n su $n+1$ equivale al «dissolto equilibrio trofico»).

Il capitolo montaliano si concentra sul *Ritorno*, terzultimo componimento delle *Occasioni*. L'analisi verte sul *tu* cui il poeta si rivolge, nel quale è stata riconosciuta ora Clizia (Pipa, Cambon) ora Arletta (Grignani, Bonora, Isella). Ferma restando la contaminazione fra le due figure, Pedriali sostiene la prevalenza della prima: i tratti infernali della donna-«tarantola» del *Ritorno* troverebbero infatti riscontro in altre poesie delle *Occasioni*, più facilmente attribuibili a Clizia (*Infuria sale o grandine, Non recidere forbice quel volto, Tempi di Bellosguardo*). Va però detto che il parallelo con altri testi di Montale procura argomenti altrettanto forti a favore della tesi opposta. Degna di nota mi sembra la puntuale analogia, finora trascurata dalla critica, con *Delta*, poesia degli *Ossi* senz'altro dedicata ad Arletta. Corrispondono i tratti inferi, l'ambientazione fluviale, la presenza femminile rievocata: il «rimorchiatore / che dalle brume approda al golfo» (*Delta* 19-20) diventa «il barcaioiolo Duilio che traversa» il fiume fra «bruma e libeccio» (*Il ritorno* 5, 1); il «dopopioggia» in cui «si raddensa / il verde ai rami» (*Delta* 9-10) torna nel «pimento / dei pini che più terso / si dilata» (*Il ritorno* 6-8); al «vacillar dell'ore / bige» (*Delta* 17-18) risponde «il sole / che chiude la sua corsa» (*Il ritorno* 23-24); il tempo che «s'ingorga» (*Delta* 5) soggiace alla «fiumana terrosa» (*Il ritorno* 11). Le «brume» sono del resto legate al ricordo di Arletta in altri ossi, come *Il canneto rispunta i suoi cimeli*. Le osservazioni di Pedriali restano comunque valide, e mettono bene in luce la strategia montaliana, volta all'ambiguità e al depistamento: la donna del *Ritorno* è, in altre parole, sia Clizia sia Arletta, secondo una prassi che avrà ampio seguito nella *Bufera*.¹

Sulle intermittenze dell'io è modulata l'analisi del quarto romanzo di Svevo, le incompiute *Continuazioni* a Zeno. L'autrice si rifà al Derrida di *Signéponge*, giocando dichiaratamente «al rialzo» (p. 119) sul *Commento a «Zeno»* di Saccone (1973), da cui sono riprese le osservazioni circa lo spostamento metonimico in Svevo. Sintomo principe della nevrosi è un rapporto turbato con la legge dell'eredità: la contiguità genetica impone un «posto» alla voce narrante, definendola sulla base di analogie e differenze; ma a tale imposizione si ribella il soggetto sveviano, la cui fuga vanifica ogni tentativo di «rimarcatura». Zeno non guarisce: a lui si oppone la salute di chi rispetta il mondo come costruzione in cui le cose devono stare «sempre al loro posto», di chi considera il presente una «verità tangibile in cui segregarsi e starci caldi» (è il pensiero di Augusta, esposto all'inizio del sesto capitolo della *Coscienza*).

Chiude il volume una *Piccola euforia pirandelliana*, che attraversa l'opera dello scrittore alla luce di un conflitto originario: la complessità dell'individuo, sempre sul punto di «evaporare», lotta con i limiti imposti dalla so-

¹ Penso in particolare ad una recente lettura di *Ezechiel saw the wheel...* (E. TATASCIORRE, *Tra ciclo di Arletta e romanzo cliziano*, «Soglie», 3, 2005, pp. 31-46).

cietà (il «tribunale della specie», p. 139); la ragione non lineare del soggetto – dell'artista in particolare – scardina i principi del *lógos* condiviso. L'autrice illustra lo sviluppo di tali antinomie nella produzione teatrale, narrativa, poetica e teorica di Pirandello, segnalandone sia le occorrenze esplicite, sia gli affioramenti metaforici. Si tratta per lo più di metafore spaziali: hanno spesso valore figurale le immagini del muro, del pozzo, delle pareti da cui il personaggio è «chiuso su cinque [...] lati» (p. 149). Ai testi esaminati (*Così è (se vi pare), I giganti della montagna, L'Avemaria di Bobbio* ecc.) se ne potrebbero del resto aggiungere altri: ad esempio *La giara*, che già Leonardo Sciascia leggeva come una sorta di allegoria epistemologica.¹ Di un sovrasenso analogo è investito il tema della voce che tenta di imporsi sull'«unisono rumoreggiante del collettivo» (p. 153), o su altri tipi di ronzio (si pensi ai *Quaderni di Serafino Gubbio*). Ad animare la scrittura di Pirandello, alla stregua degli altri «incurabili», è un'«ansia d'identità inconfondibile» (p. 157): è innanzitutto questa identità che il lavoro critico deve cercare, dando voce – pirandellianamente – alla «ragione del libro».²

ALBERTO GODIOLI

LUIGI MENEGHELLO, *Opere scelte*, Progetto editoriale e Introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006, pp. CLXVI-1810.

SE un libro della collezione dei Meridiani Mondadori rappresenta ancora, come scriveva Garboli quasi vent'anni fa, un'operazione di «grande sartoria, l'atelier dove l'opera di un autore si epifanizza», sarebbe interessante capire quali abiti e di che foggia questo prestigioso *atelier* editoriale abbia tagliato intorno allo scrittore Luigi Meneghello (1922-2007), magari confrontandoli con quelli dell'edizione complessiva Rizzoli.³ Il problema coinvolge aspetti teorico-letterari (teoria dei generi), non meno che semio-

¹ L. SCIASCIA, *Appunto su «Bouvard et Pécuchet»*, in IDEM, *Opere*, II, Milano, Bompiani, 2001, pp. 1100-1103.

² L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in IDEM, *Saggi, poesie, scritti varii*, Milano, Mondadori, 1960, p. 100.

³ L. MENEGHELLO, *Opere*, I, a cura di F. Caputo, prefazione di C. Segre, Milano, Rizzoli, 1993 (contiene *Libera nos a malo, Pomo pero, Mareddè, mareddè..., Il tremoio, L'acqua di Malo, Leda e la schioppa*); ID., *Opere*, II, a cura di F. Caputo, prefazione di P. V. Mengaldo, Milano, Rizzoli, 1997 (contiene *I piccoli maestri, Fiori italiani, Bau-sète!, L'esperienza e la scrittura, Quanto sale?, Martedì mattina, Per non sapere né leggere né scrivere, Vicentino di città, Che fate, quel giovane?, Lezione*). Com'è noto, il criterio su cui si basa l'edizione Rizzoli è quello di far confluire nel primo volume le opere direttamente originate dall'universo di Malo, nel secondo quelle in cui, per riprendere il titolo della prefazione di Mengaldo, si trova il «Meneghello civile e pedagogico».

logici o, detto volgarmente, 'd'immagine' d'autore. Insomma, che cos'è, o meglio cosa fa Meneghello? Il narratore? Il saggista? Il lessicografo? Considerato che si tratta di un autore che ha volutamente trascurato le «regole-base del gioco»,¹ era impossibile che il criterio selettivo adoperato dall'ideatore del Meridiano, Giulio Lepschy, potesse (del resto, intelligentemente, nemmeno voleva) rispondere a queste domande troppo rigidamente classificatorie. Ma in fondo è critico, e ha quindi a che fare coi modi della definizione e della classificazione, anche il processo di elaborazione editoriale che porta a confezionare un volume con diverse opere di un autore, ancor più se il criterio è selettivo (il titolo del Meridiano è *Opere scelte*) e mira, come dice Lepschy nella *Nota all'edizione* (p. CLXIX) a «includere il Meneghello "essenziale", di cui non si può fare a meno». A noi pare che questa scelta, bilanciata tra le opere meneghelliane che più si avvicinano alla narrazione (*Libera nos a malo*, *I piccoli maestri*, *Pomo pero*, *Fiori italiani*) e altre che sembrano avere più a che fare col saggio e con gli scritti di poetica e d'occasione (*Jura*, *Leda e la schioppa*, *La materia di Reading e altri reperti*, *Quaggiù nella biosfera*), non tenda tanto a rappresentare i due lati principali della scrittura di Meneghello – 'narrazione' (ma bisognerebbe raddoppiare le virgolette) e saggio autobiografico – quanto a valorizzare, in altre parole accogliere come *opera* a tutti gli effetti, ciò che l'autore di Malo ha scritto in funzione di commento e soprattutto di autocommento («un genere nel quale l'autore eccelle», scrive Lepschy sempre nella nota al testo); in altre parole gli episodi in cui lo scrittore, come dice Ernestina Pellegrini, «prende tonalità riflessive e si fa professore e saggista di se stesso».² I libri che abbiamo citato nel secondo elenco, tutte raccolte di saggi, tranne *Leda e la schioppa* (schiettamente monografico, sintetizza la poetica di Meneghello), sono quelli che ci fanno entrare nell'officina di Meneghello. Qui l'autore affronta da varie angolature alcuni problemi cruciali nella letteratura in generale e nei suoi lavori nello specifico: il nesso tra esperienza e scrittura, il rapporto (o «interazione») tra lingua e dialetto, la scaturigine delle «scritture iperuranie», cioè di quelle opere che magicamente prendono il volo,

¹ Cfr. L. MENEGHELLO, *Vicentino di città* [1984], in *Jura* [1987]: «ciò che conta per me è che in qualche modo questo Department di Reading l'ho cavato dalla mia testa, si potrebbe dire che l'ho inventato, trascurando le regole-base del gioco; come i miei libri, come la mia guerra civile, come il mio matrimonio...» (p. 1054 del Meridiano).

² E. PELLEGRINI, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, con un saggio bibliografico di Z. G. Baranski, Bergamo, Moretti e Vitali, 1992, p. 49; e si veda quanto la studiosa aggiunge a p. 148: «Sono discorsi tenuti in occasioni diverse, e di quelle occasioni conservano tutta l'immediatezza e il sapore, ma per organizzarsi in un ciclo complessivo che io chiamerei un *romanzo teorico a puntate*. Vi si mette a punto il "sistema", con un'operazione caparbia di autofilologia [...] Sono quindi, nella maggioranza dei casi, degli ironici autocommenti» (corsivo nel testo).

si alzano a un livello superiore rispetto alle altre (e in queste riflessioni Meneghelli si dimostra acutissimo, cogliendo l'essenza di ciò che è *iperuranio* nella capacità che un autore ha di catturare, e rendere eterno, estraendolo dal flusso del divenire, un momento di potente intensità dinamica, di forti interazioni tra enti diversi). Indubbiamente commento e autocommento sono aspetti di grande interesse nell'opera di Meneghelli: il commento per le doti intuitive, ironiche e assai poco professorali con cui l'autore riesce a far vedere da prospettive inedite i testi 'degli altri';¹ l'autocommento per quanto ci rivela dell'esperienza della scrittura, della sua origine, del suo significato. Rispetto a questo versante della produzione meneghelliana, due erano le scelte possibili da compiere in vista del progetto editoriale del Meridiano: darne un campione rappresentativo, o riprodurlo pressoché *in toto*. La seconda opzione, praticata da Lepschy, ha certamente degli aspetti positivi ma solleva anche qualche interrogativo. Da un lato infatti essa dà modo di osservare come per Meneghelli un testo scritto non sia mai concluso e lo stimoli sempre alla ricerca di un «Supplemento Terminale», processo che dimostra la vitalità della scrittura e la vivacità, il perfezionismo dello scrittore (che torna sui suoi testi quasi in un movimento a spirale: da una pubblica conversazione dedicata alla presentazione di un libro ricava un testo scritto, al quale potersi riferire in una successiva conversazione, da cui ancora si trae uno scritto etc.).² D'altro canto l'inclusione nel Meridiano di tutto quanto d'importante Meneghelli ha scritto 'di seconda intenzione', evidenza, in fase di lettura, tratti ridondanti nell'autocommento, elementi ripetitivi che danno l'impressione del già detto e inducono a chiedersi se una selezione di questo materiale, senza grossa perdita di contenuto informativo, non potesse liberare spazio per altri importanti libri rimasti fuori dalle *Opere scelte*. Il paragone è poco meno che assurdo, ma la natura degli ultimi quattro libri rispetto al blocco 'narrativo' dei primi quattro inclusi nel Meridiano, fa pensare ad essi come a una parte da aggiungere, eventualmente in forma di 'contributi extra', a quella principale che nella edizione di un DVD sarebbe riservata al film vero e proprio. Sono testi omogenei, da considerare sullo stesso piano? Difficile dirlo.

Sembrirebbe risolvere molti dubbi una frase di Domenico Starnone (che firma un agile e partecipe scritto introduttivo, *Il nocciolo solare dell'esperienza*): «non faccio nessuna distinzione qualitativa tra narrativa e pezzi saggistici e appunti: Meneghelli è senza soluzione di continuità un narratore-sag-

¹ Caratteristiche dimostrate anche nel 'cofanetto', edito da Fandango (2006), che raccoglie l'intervista realizzata da Marco Paolini e Carlo Mazzacurati per la serie «Ritratti»: da notare, in particolare, la lettura di una poesia di guerra di Clemente Rebora, *Viatico*.

² Peculiarità segnalata anche da Lepschy nella *Nota all'edizione*, p. CLXX, dove si parla di un «curioso effetto di scatole cinesi».

gista e un saggista-narratore, altra sua eccellente modernissima anomalia» (p. xxxix). Quindi, una scelta tra i suoi volumi potrebbe essere fatta senza ulteriori distinzioni o suddivisioni degli ambiti di campionatura; senza puntare a equilibrare il versante più narrativo con quello saggistico.¹ Tuttavia anche Starnone, quando cita quelli che sono, a suo parere, i «quattro testi portanti» di Meneghello, effettua una scelta, che tra l'altro non combacia del tutto con quella del progetto editoriale di Lepschy; nel suo quartetto compaiono infatti *Libera nos a malo*, *I piccoli maestri*, *Fiori italiani* e *Bau-sète!*, e non si può fare a meno di notare che *Bau-sète!*, libro pubblicato nel 1988, non è compreso nel Meridiano che per contro include *Pomo pero* (non 'selezionato' da Starnone). Si potrebbe pensare, peraltro, che *Bau-sète!* abbia una funzione centrale nell'opera di Meneghello perché racconta un periodo di snodo nella vita dell'autore, e cioè quei ventinove mesi, dall'aprile '45 al settembre '47 («al principio il drammatico avvento della pace, alla fine la mia uscita di scena»),² durante i quali il giovane studente vicentino, impegnato anche nel Partito d'Azione, capisce che la patria non lo vuole e che il suo destino è altrove, in Inghilterra (dal trasferimento a Reading, nel '47, e dalla scoperta di un altro polo culturale e linguistico dell'esperienza, nasce l'originalità dello scrittore Meneghello). Ma la discussione su quali potessero essere i libri da includere e scartare potrebbe, a questo punto, diventare oziosa, tanto più che è lo stesso Lepschy a rammaricarsi per aver dovuto rinunciare, a causa di problemi di spazio, ad opere come *Il dispatrio* (1993, sugli anni inglesi) e *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1990, una raddomantica grammatica vicentina illustrata con straordinaria creatività anche attraverso frammenti 'situazionali' e narrativi). Piuttosto ci preme ricordare una intuizione di Pier Vincenzo Mengaldo sull'opera di Meneghello intesa come sistema; acquisizione che sarebbe potuta valere – è solo un'ipotesi alternativa – come criterio fondante di un volume di *Opere scelte*. Notava Mengaldo, nella sua introduzione al secondo volume delle *Opere* Rizzoli di Meneghello, la tendenza dello scrittore maladense a suturare perfettamente coi suoi libri tutte le campiture della propria biografia, in un complessivo progetto a tasselli dove alla fine ogni significativa esperienza biografica trova una sistemazione ordinata. Si tratta, secondo Mengaldo, di un «impellente bisogno di tappare tutti i buchi della propria biografia, di ricucire ogni strappo, di eliminare ogni non-detto»; in definitiva, di dare una rappresentazione unitaria e completa della propria

¹ Cfr. lo stesso Meneghello: «ho visto che finora, anche quando credevo di fare qualcosa di diverso, si è sempre trattato di cose collegate fra loro, quasi sezioni dello stesso libro. E penso che sarà o sarebbe così anche in futuro» (*Il tremaio* [1986], in *Jura*; p. 1097 del Meridiano).

² L. MENEGHELLO, *Nel prisma del dopoguerra* [1990], poi in *La materia di Reading*; pp. 1449-1450 del Meridiano.

vita («chi non crede all'unità della sua vita, proprio colui tenta unificarla nella scrittura»).¹ Tenendo conto di questa chiave di lettura importante per la critica meneghelliana, si può dire senz'altro che un'immagine abbastanza compiuta del Meneghello essenziale si sarebbe ottenuta aggiungendo *Bausète!* e *Il dispatrio* ai quattro titoli 'forti' già compresi nel Meridiano (*Libera nos a malo*, *I piccoli maestri*, *Pomo pero*, *Fiori italiani*). In tal modo si avrebbe in parte esaudito quello che Mengaldo ha svelato essere in un certo senso un testamento d'autore: insomma, Meneghello un suo ritratto se l'era in buona parte già costruito, e si potevano raccogliere le tessere di quel pre-esistente disegno unitario (ne sarebbe risultato un ritratto completo anche della componente saggistica-autocommentativa poiché, come scrive Lepschy a p. LXVII dell'*Introduzione*, «anche gli altri scritti, che apparentemente sono più "estroversi" e sembrano rivolti al mondo esterno (i libri di Malo e quelli della resistenza, cioè le opere "dialettali" e quelle "civili"), in realtà sono intrisi di autoriferimenti e rimandano il lettore a riflessioni formulate dall'autore in altre occasioni»). Certo una simile opzione sarebbe stata meno adatta a rappresentare la poliedrica attività dello scrittore; ne sarebbe uscita, per così dire, una classificazione 'settorialmente' orientata, più rigida e netta di quella risultante da questo Meridiano (da cui restano fuori comunque gli interessantissimi *Trapianti* [2002] dall'inglese al vicentino; anche se la vena di Meneghello per la traduzione creativa, 'seria' o ironica, affiora, come un continuo passaggio di corrente tra i due poli dell'esperienza – vicentina e inglese –, in ogni suo libro).²

Gli apparati del Meridiano sono curati con precisione e abbondanza di particolari. Ottimo il dittico di testi introduttivi: allo scritto narrativamente informale e intuitivo di Starnone segue l'*Introduzione* di Giulio Lepschy, che da critico traccia sinteticamente il profilo dell'opera di Meneghello e da linguista, con approccio che non può mancare a chi voglia rilevare la novità e l'originalità dello scrittore vicentino, illustra le componenti fondamentali della sua lingua composita e stratificata tra italiano letterario, italiano popolare e dialetto. Notevolissimo il lavoro svolto da Francesca Caputo per le *Notizie sui testi*: dense ricostruzioni dell'iter di ogni libro, improntate a un rigore filologico necessario a comprendere l'origine e la formazione della scrittura di Meneghello. Caputo, perfezionando e aggiornando le schede approntate per l'edizione Rizzoli delle *Opere*, conduce il lettore attraverso le numerose redazioni dei testi, ricostruendone genealogia ed evoluzione.

¹ P. V. MENGALDO, *Meneghello «civile» e pedagogico*, in L. Meneghello, *Opere*, II, cit., p. XXI.

² L. MENEGHELLO, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002. Del passaggio di corrente tra i poli linguistici e culturali dell'italiano e dell'inglese, Meneghello parla in *La materia di Reading* [1989], poi nel volume *La materia di Reading e altri reperti* (1997), p. 1301 del Meridiano.

Un lavoro che attraverso significative selezioni di variantistica menegheliiana mostra come «la freschezza, l'immediatezza della scrittura di Meneghello siano in realtà il risultato di un faticoso e continuo *labor limae*» (p. 1638); e come la preziosa filigrana del dialetto, specie in *Libera nos*, acquisti progressivamente peso e stile nel passaggio tra le diverse riscritture, fino a risolversi, nelle ultime redazioni o addirittura nel passaggio dalla stampa alla riedizione, in sottili cesellature e in un lavoro che sempre più mira al levare e all'essenzialità. Molte sono le innovazioni apportate da Caputo agli apparati delle *Opere* Rizzoli, e preziose anche quando apparentemente minime: interessante, a proposito, l'integrazione nelle note al testo di *Libera nos a malo* di alcuni appunti dall'archivio personale dello scrittore relativi a un discorso tenuto a Malo nel dicembre 2005, per la presentazione degli Atti del convegno svoltosi due anni prima in paese (pp. 1624-1625); così come gli inserti documentari che vivacizzano, e a volte sdrammatizzano con micro-narrazioni, alla maniera di Meneghello, la ricchissima *Cronologia*. Anche una caduta dalle scale acquista così i tipici stilemi menegheliiani, particolarmente adatti a rappresentare in forme non canoniche l'incontro-scontro tra soggetto e mondo: «rovinosa caduta sui gradoni di casa, a tuffo e a striscio – freno un po' con la faccia [...] un polso è fratturato» (dall'agenda, 17 maggio 2003, p. CLXIV).

MATTEO GIANCOTTI

BEPPE FENOGLIO, *Teatro*, a cura di Elisabetta Brozzi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 330.

ATRENT'ANNI dall'edizione critica (curata da Maria Corti) che raccoglieva l'*opera omnia* di Beppe Fenoglio, Einaudi ripropone oggi la sua produzione teatrale, affidando ad Elisabetta Brozzi la curatela del volume.

Il primo e più pregnante contatto di Fenoglio con il teatro non ebbe luogo in sala, ma nell'intimità della lettura: come testimonia il registro prestiti della Biblioteca del Ginnasio-Liceo *Govone* di Alba, già da studente egli intratteneva fitti dialoghi con Ibsen, d'Annunzio e i drammaturghi elisabettiani. Le testimonianze di amici e compagni di classe ci informano inoltre che, tra le sue prime incursioni nell'ambito della scrittura creativa, vi fu una commedia ispirata alla figura di Robin Hood. Non pare sia rimasta traccia di questo precoce esperimento, ma l'idea di un 'proto-Fenoglio' che, entusiasta dei personaggi leggendari del mondo anglosassone, distribuisce copioni e assegna parti ai propri compagni di scuola, in un clima di spensierata giovialità, è senza dubbio suggestiva. Autentica o meno la testimonianza, innegabile resta il fatto che alla stesura di testi drammatici egli si sarebbe poi rivolto in più occasioni, anche durante il periodo di maggiore operosità, quando in cantiere aveva romanzi, racconti e un progetto di sceneggiatura cinematografica.

Il teatro, ad un fervente anglofane come lui, offriva la possibilità di confrontarsi da vicino con modelli assoluti di ingegno e creatività espressiva, da Shakespeare a T. S. Eliot, da Marlowe a Synge; e attraverso questo linguaggio Fenoglio riusciva a proiettare la realtà delle Langhe in un orizzonte più ampio, in cui le brume assumessero le tinte dell'amato Yorkshire delle sorelle Brontë. Soprattutto, la finzione teatrale gli consentiva di innalzare di più ottave la sua voce abituale, ma anche di esplorare i registri più bassi, con l'elaborazione di sticomitie scherzose e vernacolari, come testimonia l'incompleta 'commedia goliardica' degli anni universitari, non riprodotta nell'edizione einaudiana, ma ricordata dalla curatrice.

Nonostante quella per il teatro sia stata una passione autentica, la produzione fenogliana si riduce a pochi drammi, suddividibili in due categorie: da una parte, *La voce nella tempesta* e *Serenate a Bretton Oaks*, testi discendenti o ispirati da grandi classici della narrativa inglese romantica e vittoriana; dall'altra, le vicende di partigiani al bivio, individui dall'identità contraddittoria, che – a differenza del più noto Johnny – si interrogano sul senso della propria missione. Se i primi rispondono, almeno in parte, all'esigenza dell'autore di immedesimarsi in un mondo di valori e di istanze estetiche sempre vagheggiato, i secondi costruiscono, intorno alla Resistenza e alla condotta del singolo, un tessuto polifonico che evidenzia anche quanta vacua insensatezza vi fosse à côté della lotta al nazi-fascismo. Collegare fra di loro questi ultimi lavori, sia quelli ultimati e limati, sia quelli pervenutici sotto forma di stesure avanzate, ma non definitive, consente al lettore di percepire la dimensione 'corale' in cui probabilmente lo scrittore avrebbe voluto incastorarli.

Alla elaborata struttura diegetica di *La voce nella tempesta* e *Serenate a Bretton Oaks*, i testi di tematica resistenziale contrappongono un *plot* agile, rarefatto, caratterizzato da un linguaggio franto e intermittente. Lavori altamente godibili alla lettura individuale e che sembrano a questa prevalentemente destinati; senonché – come ci informano le *Note ai testi* – alcuni di essi sono stati più volte portati sul palcoscenico.

Dei vari personaggi che agiscono in questi drammi, più d'uno resta impresso nella memoria: è il caso di Heathcliff (*La voce nella tempesta*), l'eroe nero per antonomasia, fosco e maledetto come nella migliore tradizione bronteano; o di Joel Davies (*Serenate a Bretton Oaks*), emaciato maestro di scuola e poeta *in pectore*; di Bob (*Atto unico*), il partigiano di buona famiglia che «porta avanti un impegno che è dramma esistenziale, di cui l'inevitabile manifestazione è la nausea», come osserva Elisabetta Brozzi (p. xvi); o del protagonista di *Solitudine*, «che sonda il proprio grado di alienazione, tentando di chiamarsi col suo nome di battesimo» (p. xvi). Colpiscono, per intensità, anche certi passaggi dei *Prologhi*, posti in *Appendice*, dove la visuale si allarga dal patimento del partigiano a quello dei suoi familiari, di chi si è «sacrificato vent'anni per dargli la laurea in medicina» e l'ha visto poi salire sulle colline.

La produzione teatrale qui presentata fornisce ulteriori conferme alla tesi, condivisa da buona parte della critica, che il *corpus* fenogliano sia leggibile come un macrotesto percorso da una fitta rete di isotopie, di personaggi e di situazioni che vanno oltre le convenzioni dei generi letterari: dal romanzo alla *pièce*, dal racconto all'epigramma, dalla didascalia alla sceneggiatura cinematografica. Accoglie questa linea interpretativa la curatrice che, nelle pagine introduttive, propone parallelismi e analogie fra il teatro e la produzione narrativa; suggerendo, ad esempio, che *Serenate a Bretton Oaks* possa essere il testo archetipico di *Una questione privata*. Nel comporre il romanzo, Fenoglio avrebbe cioè prelevato dal dramma alcuni dei blocchi tematici più caratteristici: la goffaggine nel ballo del protagonista, la descrizione fisica del personaggio femminile, la persistenza del triangolo amoroso, la celebrazione della notte come spazio-tempo destinato ai roveli e agli spasmi dell'anima.

Passando a considerazioni prettamente stilistiche, viene accordata, nel saggio introduttivo, notevole importanza alla capacità di Fenoglio di lasciarsi permeare dalle suggestioni tipiche del cinema. Se già Calvino e Vittorini, riferendosi a *La paga del sabato*, avevano riscontrato come la scrittura fenogliana riuscisse a ricreare il montaggio delle sequenze filmiche, si propongono qui riscontri con la filmografia di Luchino Visconti e si pone in evidenza quella « commistione di linguaggi » (p. vii) che caratterizza le didascalie e le etichette extradiegetiche poste a corredo delle opere.

Basate su una visione diretta dei dattiloscritti originali, sul confronto con il materiale documentario (taccuini, diario, lettere) e sulla più recente bibliografia critica, sono le *Note ai testi* in cui la studiosa riporta e aggiorna quelle dell'edizione Corti, suggerendo qualche precisazione. Riguardo alla genesi di *Serenate a Bretton Oaks*, per esempio, si passa da un generico *terminus post quem* del '44, ad una più circoscritta ipotesi di datazione, che individua nel '48 l'anno della stesura completa.

Ripubblicare la produzione teatrale di Beppe Fenoglio offre al lettore la possibilità di scorgerne la maturazione artistica, dall'infatuazione giovanile per una letteratura altisonante e dalla complessa orchestrazione narrativa, alla rielaborazione di quest'eredità letteraria in una scrittura originale; una delle più appassionanti, nella nostra letteratura contemporanea, per carica sperimentale e tensione morale.

MARIALUIGIA SIPIONE

All'amico editore, a cura di Laura Novati, Milano, prefazione di Alessandro Spina, Milano, All'insegna del pesce d'oro-Libreria Pecorini, 2007, pp. 201.

DEDICARE, come si sa, proviene da *dicare*, che per gli antichi aveva un senso solenne, sacro; si dedica un tempio a Giove ottimo massimo, o alla dea

sapiente Minerva. Ma per dedicare il suo *Liber Catullo* usa il verbo *donare*: «Cui dono lepidum novum libellum arida modo pumice expolitum?», ‘A chi donare – si chiede il poeta – se non a un amico, il libretto fresco di stampa, pardon, appena levigato con la pomice?’ Certo, l’avrà avuto anche lui il suo Scheiwiller, il poeta raffinato e appassionato che voleva scrivere per pochi, esigenti lettori. Un dono, dunque, è questo libro di dediche amorosamente voluto da Alina Scheiwiller, amichevolmente prefato da Alessandro Spina, laboriosamente curato da Laura Novati, elegantemente impresso da Giorgio Lucini. Ma questo *donum* che raccoglie il fiore delle dediche vergate per il piccolo Vanni da poeti e artisti del suo grandissimo catalogo, serba il tocco sacrale della *dicatio*, quel religioso amore dell’arte e dell’umanità che sopravvive anche in questo tempo secolarizzato: almeno in quei pochi ma buoni per i quali Contini avrebbe parlato di «comunione dei santi».

Piccolo grandissimo editore, Vanni Scheiwiller. Inventò un genere, coi suoi variopinti libriccini tascabili, anzi taschinabili: quei libri che Montale definì felicemente «libri farfalla». Considerate ieri emblema dell’effimero, le farfalle stupiscono oggi gli entomologi che hanno scoperto la formidabile portata delle loro antenne, capaci di captare a chilometri di distanza il profumo che promette un connubio fertile. E non seppe captare l’aroma della poesia, quel ragazzo che ottenne primizie dell’ispirazione di grandi autori. Umberto Saba, Ezra Pound, Aldo Palazzeschi, Sandro Penna, Camillo Sbarbaro, Thomas S. Eliot, Jean Giono, Umberto Eco, Elio Vittorini, Salvatore Quasimodo, Biagio Marin, Giovanni Giudici, Mario Luzi, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Giacomo Debenedetti, Cesare Zavattini, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Bartolo Cattafi, Vittorio Sereni, Giuseppe Prezzolini, Vincenzo Cardarelli, Franco Fortini, Waslava Szymborska, Attilio Bertolucci, Claudio Magris, Andrea Zanzotto, Tonino Guerra, Gustaw Herling, Luciano Erba: questi scrittori, con qualche altro, formano il drappello regale che rende omaggio all’arte scheiwilleriani, dagli esordi nel 1951, quando il padre, sceso a Milano dalla Svizzera per dirigere la libreria del conterraneo Ultico Hoepli aveva passato al figlio diciassette le redini della piccola raffinata casa editrice da lui fondata, fino alla sua scomparsa nel 1999, quando del ragazzo aveva conservato l’entusiasmo (qualcuno osservò che se la Silvia leopardiana aveva gli occhi ridenti, in Vanni tutto rideva, anche gli occhiali).

L’elenco basta a far capire l’importanza di questo editore di poeti e poeta dell’editoria, ma soprattutto singolare intellettuale e promotore di cultura. L’aveva capito Gustav Herling, che così chiude una lunga dedica. «Lei non è soltanto uno squisito editore; è anche uno straordinario, acuto, sensibile, fine critico letterario».

Dopo l’improvvisa e prematura scomparsa, avvenuta alle soglie del millennio («mille non più mille», diceva scherzosamente Vanni alludendo alla tiratura delle sue *plaquettes*, con un motto che assunse il senso di un’amara

profezia), il ripensamento sulla sua figura e la presa di coscienza della sua grandezza ha preso avvio con una marcia decisa, segnata dalle pietre miliari dei libri e degli studi: la foltissima raccolta di testimonianze *Per Vanni Scheiwiller* (2000), gli atti dei convegni *Le Venezie di Vanni Scheiwiller* (2002) e *Venezia per Giovanni e Vanni Scheiwiller* (2003), il carteggio con Williams Carlos Williams e Cristina Campo, *Il fiore è il nostro segno* (2001) e quello con Antonio Pizzuto, *Le carte fatate* (2005), il poderoso catalogo *I libri d'artista di Vanni Scheiwiller al Mart di Rovereto* (2007). Altre sorprese emergeranno certo dal ricco archivio scheiwilleriano rilevato dall'Università di Milano, ma intanto ecco qui il nuovo frutto, il volume che raccoglie le dediche *Al caro editore*.

Questo è innanzitutto un bel libro, ma non solo. È certo un oggetto di gusto, con la classica forma quadrata dei cataloghi del Pesce d'oro, e le nitide riproduzioni delle dediche manoscritte, dei frontespizi o delle copertine che compaiono sulle pagine dispari: una gioia per l'occhio. Ma è anche un utile strumento di conoscenza, perché le dense schede delle pagine pari riassumono i rapporti che intercorsero tra l'autore di ciascuna dedica e Scheiwiller: come nacquero, come si svilupparono, che cosa produssero editorialmente. Una gioia per la mente.

Certo, le due facce di un foglio non si possono dividere, così come non si possono separare la straordinaria umanità e la tenace azione culturale di Vanni. La prima è oggetto della prefazione di Alessandro Spina, che vede in lui un fervido «don Chisciotte» (Dante Isella parlava di un sognatore, felice se riusciva a trasformare in realtà l'idea di un libro) un don Chisciotte che seppe vincere i mulini a vento del conformismo quando si prodigò per togliere Ezra Pound dal manicomio criminale dov'era sepolto: e quel poeta con la faccia da profeta verga una dedica da scolpire: «Vanni, fedele in ore di tempesta». Il mite Scheiwiller resistette come torre ferma che non crolla: accusato di essere fascista perché si era battuto per liberare il poeta dei *Cantos*, fu ritenuto sovversivo per il sostegno dato a Pasolini. Egli poteva però ben dire di non stare né a destra né a sinistra, ma di stare sempre dalla parte della poesia, a costo di pagare di persona. Sono le idee esposte in un breve, luminoso carteggio, da poco pubblicato, con Salvatore Quasimodo, che l'editore 'impolitico' seppe coinvolgere dopo le iniziali resistenze del poeta comunista nella battaglia per scarcerare Pound. Credo vi alluda Quasimodo quando infila il motto leonardesco in una sua dedica del '59: «A Vanni, certo che nella vita culturale "ogni torto si dirizza"». L'incontro con Pound ha segnato una svolta anche nella poesia di Felice Chilanti, che lo confessa a Vanni. E dopo la morte di Ezra, lo scultore Francesco Messina così scrive in una dedica che si fa poesia: «*Un poeta è morto - A Vanni Scheiwiller: Assetato di pianto era il suo cuore / Un poeta è morto / Agonia d'usignuolo flagellato // Ecco il poeta dei Pisan Cantos / Ecco il cantore di Confucio / Ecco i dodici anni del Saint Elizabeth // Venti anni di respiro veneziano / Egli non parlava più / Il volto ombrato da sbarre di ferro*».

All'altra faccia, quella dell'azione culturale, è volta l'ampia introduzione di Laura Novati, autrice anche delle belle schede della cui utilità giudicheranno studiosi e lettori e che rappresentano la parte più cospicua del libro e su cui qui sorvolò.

Anche limitandoci a scorrere le sole dediche, quanti stimoli alla riflessione se ne ricavano! Se a un genere letterario la dedica può avvicinarsi, esso sembra essere quello aforistico, ma non è sempre così. Per alcuni la dedica si trasforma in una vera e propria lettera vergata sul foglio di guardia o sull'occhiello. Altri invece la stendono col contagocce, o per scarsa dimestichezza (gli artisti appaiono più impacciati dei poeti), vuoi per pudore sentimentale tutto lombardo (l'«affetto» e la «gratitudine» di Vittorio Sereni), vuoi per àbito mentale (il poeta-ingegnere scrive: «Al carissimo Vanni, il suo aff.mo Leonardo Sinisgalli»), vuoi per il «rammarico di sporcare tanta immacolata editoria», come chiosa Sandro Penna). C'è chi nella dedica ferma, come su un diario, l'occasione di quell'incontro (una mostra, un viaggio, un compleanno) quasi per sottrarsi con la fragile barchetta del libro al tempo che tanto divora e cancella. Ma a volte l'occasione si presta a un commento imprevisto, quasi spiazzante, come quello di Giovanni Giudici: «A Vanni, contradditore a volte, ma amico sempre, nel giorno dell'elezione di Paolo VI. "...poiché se i morti non resuscitano, neanche Cristo è risorto, e se Cristo non è risorto, vana è la nostra fede...". Qual discussione si celi dietro questa insolita dedica, è dato solo di congetturare.

Nel loro insieme, le dediche raccolte nella silloge lasciano emergere una vera e propria topologia spontanea (nessun dedicatore ha infatti contezza di chi l'ha preceduto), Alcuni termini e concetti ricorrono infatti come veri e propri motivi conduttori: quello dell'amicizia, dell'affetto, della gratitudine. Anche sul piano formale si profila un *tòpos*: Stefano D'Arrigo stupisce di veder mutato il suo nero pesce dello stretto in un pesce d'oro, e anche Magris, buon nuotatore, spera di aggiungersi all'aureo branco guizzante. Sono risposte stimolate dalla pratica di Vanni di disegnare un pesciolino sui libri che donava. In altre dediche risuona l'eco dell'aggettivo piccolo che l'editore applicava a sé; ne nasce un altro *leit-motiv*, centrato sull'apparente ossimoro tra piccolo e grande, che Sandro Penna formula assai bene: «Al più giovane, al più piccolo, o forse il più grande?, certo il più delizioso editore italiano, grazie affettuoso». E Camillo Sbarbaro compendia nella dedica tutta una poetica: «a Vanni il "piccolo" editore che mi riconcilia coi "grandi"». L'arguzia di Vanni è contagiosa, ed ecco allora Antonino Uccello trascrivere dal Pitre una filastrocca allusiva («Supra li libbra perdi lu 'ntellettù»), mentre Umberto Eco la conia da sé: «Si rinnovano i sistemi / nel gran gioco dei problemi / ma rimangono negli anni / le edizioni del buon Vanni».

E poi, non sono anche una formidabile spia del carattere, le dediche, stese come sono spesso all'improvviso e con l'idea che non siano mai pubblicate? L'esuberante Ungaretti si scalda nell'elogio e accorcia confidenzialmente la

firma: «per Vanni sempre più buono, e sempre più bravo nell'amare la poesia. Unga», Più vigile, quasi sparagnino, il Ligure: «a Vanni con l'affetto di Eugenio Montale». Anche la firma è indizio del tasso di confidenza: a Magris basta siglare un Claudio, mentre al poeta di Pieve di Soligo la semplice aggiunta di una Z dopo Andrea vale come un vezzo, a metà tra confidenza e ritrosia.

Amicizia e affetto emergono in questi doni, ma anche ammirazione (per Rafael Alberti è Vanni «el editor de los libros más chicos del mundo»), e soprattutto riconoscenza, perché la parola più ricorrente tra le dediche è proprio 'grazie': fra dedicante e dedicatario il dono è dunque reciproco. Dicevamo, all'inizio, del verbo latino *donare*: il quale – ricordate? – ha doppia costruzione, con accusativo dell'oggetto o della persona, sicché si può donare qualcosa a qualcuno o qualcuno con qualcosa. Così alcuni dedicatari portano l'accento sull'oggetto del dono, altri sul destinatario, promosso talvolta a coautore: «Caro Vanni, questo tuo e mio libretto va così diviso: per 2/3 a te e 1/3 a me», scrive Chilanti; «A Vanni questo prezioso frutto della nostra amichevole collaborazione», ribadisce Mario Luzi. In Libero De Libero, l'oggetto sparisce, e restan solo loro due, *vis-à-vis*: «a Vanni il solo editore che mi dia il piacere d'essere scrittore». E Attilio Bertolucci stende una lunga dedica in cui si associa a Scheiwiller come poeti di sponda, in ancillare spirito di servizio: lui traduttore di versi altrui, l'altro editore di poeti ma poeta virtuale: «a Vanni Scheiwiller, così innamorato della poesia degli altri da non osare di scriverne di sue (forse avrebbe voluto, o potuto)». Non sono libri fatti a macchina, quelli di Vanni, ma creati idealmente a mano, come l'esemplare unico donatogli dal suo padre Giovanni, la cui dedica apre la raccolta: «Edizione limitata ad un solo esemplare destinato a mio figlio Vanni nel VI anno della nuova era del Pesce d'Oro». E cosa gli scrive Tonino Guerra? «A Vanni che cerca i suoi autori con le mani». Una stretta di mano, scrive Spina, era l'inizio di un'amicizia, di una istintiva fratellanza nel nome della poesia. Così, alcuni poeti affidano la dedica ai versi, che è il modo tacito di riconoscersi adepti di quella *religio*. T. S. Eliot ricorre a Dante, coi versi sull'"anima pura e semplicetta" che «volentieri torna a ciò che la trastulla»; e ci traspare la fanciullesca letizia di Vanni. Il vecchio Umberto Saba, trascrive «per Vanni Scheiwiller» i versi di *Parole*, stese nel 1934, l'anno di nascita dell'editore: «Parole, dove il cuore dell'uomo si specchiava / – nudo e sorpreso», con quel che segue. E c'è il senso della parola nuda e sincera di Vanni.

Una delle ultime, di Luciano Erba, rievoca una marina: «Dopo la mareggiata / guardavo quel po' d'onda che restava / nel cavo di uno scoglio sotto il molo / un pesce d'oro guizzante su quel fondo / ingrandito dall'acqua / poi fuggì via quando un'altra onda / lo riportò nel grande mare. Poesia rievocativa, ma anche profetica, stesa com'è poco prima che Vanni morisse; ma pare scritta per oggi, perché se la marea della vita ha riportato troppo presto Vanni Scheiwiller, i suoi pesci d'oro continuano a guizzare.

PIETRO GIBELLINI

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
ACCADEMIA EDITORIALE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2008

(CZ 2 · FG 3)

