

no, risorgimentale-romantico, bensì come chi si pone in ascolto dei miti — non αἴτια, ma ἀρχαί, non cause, ma primordi — ed è a sua volta creatore di miti).

La poesia foscoliana perciò appare singolarmente nuova ai contemporanei, perché risemantizza il linguaggio mitico nella sua tipica identità di Bellezza e Vero; essa si esprime come memoria, iterazione, consolazione, ritmo formale in grado di reintegrare l'anima dell'uomo moderno nel tempo mitico, e come luogo di messaggi divinamente ispirati, «il cui contenuto noetico attende d'essere enunciato e notificato mediante opportune procedure ermeneutiche» (p. 89).

Divergenti e chiarificatrici, nel contrasto, le posizioni di Foscolo e di Leopardi; la poesia leopardiana esprime il pathos della perdita, quella foscoliana il pathos della distanza; Leopardi cerca in sé il Centro scomparso dell'essere, Foscolo lo cerca nell'Altrove balenante ed elusivo; in Leopardi la poesia parla di sé perché Dio è morto, in Foscolo essa allegorizza il totalmente altro da sé, seguendo le tracce dello spirituale nell'immanente (è appena il caso di rammentare che non si tratta del Dio cristiano, personale); in conclusione la poesia di Foscolo è esoterica, quella di Leopardi essoterica.

Assai bella questa scheda riassuntiva di Derla: «In sintesi, il cammino dello spirito poetico foscoliano si distende dalla *materialità* [poeta del demonico, del male e della morte, della Distruzione, del mondo ortisiano "soquadrato"] alla *maternità* [poeta del buon genio, dell'armonia che ricomponne, della Conservazione-Protezione, del "graziesco"], dall'ossessione d'annientamento che lo spirito vive, finché è immerso nell'esperienza e nelle rappresentazioni dell'universo materiale, all'orfica liberazione sotto il segno delle deità materne — Venere, Vesta, Minerva, le Muse e le Grazie — che dischiudendogli il sentimento e la visione dell'armonia, da esse tutelato, lo riconciliano con il destino» (p. 169). Conseguentemente, il linguaggio della tensione enfatica, coinvolgente, *noire*, dell'*Ortis* si viene sempre più spostando verso l'eufemismo che è dizione, — non nel riduttivo senso moderno, ma nell'antico etimo restaurato, — propiziatoria, disacerbante, consolatoria.

Si controlli subito come, dalle premesse appena date, possa coerentemente dedursi questa suggestiva immagine d'insieme dei *Sepolcri*: «... al fatto che egli [Foscolo], abbia vissuto tale contraddizione [tra le viste polarità della *materialità* e della *maternità*] si deve quello sfondo tenebroso di tutta la sua poesia, contro cui si stagliano sempre più luminose le sue immagini divine: dove, con rovesciamento dialettico non inopinato, la parte delle tenebre accenna all'eredità illuministica; mentre il radioso splendore degli Dei emana dall'oscuro travaglio della

coscienza alla ricerca d'un fondamento religioso...» (p. 48).

Accenno solo a qualcuno degli ulteriori originali spunti di lettura: il sonetto IX, *A Zacinto*, racconta il percorso verso il Centro; i due personaggi-protagonisti delle *Odi* ne sono l'Anima; il viaggio dei *Sepolcri* è rito misterico di *katabasis* e *anabasis*, di inabissamento-morte e di ritorno-rinascita; *Le Grazie* sono gesto e canto liturgico, esteticità ed estaticità.

Non è forse azzardato, dopo questa lettura che forzatamente coglie solo in parte la ricchezza e la dottrina della monografia, indicarne la chiave nel pensiero junghiano e soprattutto nello stupendo saggio a quattro mani *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (dove la parte mitologica è opera di K. Kerényi e quella psicologica di C. G. Jung). Ma, naturalmente a *L'isola il velo l'ara* è sottesa tutta una larga rete di altri studi sul linguaggio della poesia, del mito e riferimenti sincronici a esperienze di pensiero, non solo estetico, del tardo Settecento e del primo Ottocento. Singolare rilievo assumono inoltre i testi meno frequentati del Foscolo: gli scritti militari, ad es., e quelli tardi, di tipo sarcastico-satirico (*L'ipercalisse*, per tutti).

CARLO ANNONI

N. BONIFAZI, *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Longo, Ravenna 1984. Un volume di pp. 180.

I contributi più significativi di questo libro mi sembrano due; entrambi poi di carattere tendenzialmente generale, più che su aspetti parziali.

Il primo contributo mira a documentare e a definire una teoria e pratica della scrittura *ridicola* nell'opera leopardiana (il critico parla anche di «piano generale di defigurazione dell'elegia», p. 144).

Attraverso una serie davvero ricca — e che perciò garantisce la non arbitrarietà delle conclusioni — di prelievi testuali, dallo *Zibaldone*, dalle *Lettere*, dalle *Operette morali*, dai *Canti*, il fare poetico, il pensiero poetante e/o la poesia pensante di Leopardi (la tessera heideggeriana, è noto, si legge come titolo della recente monografia di A. Prete), la sua Musa malinconica appaiono caratterizzati dall'intento di raccontare con la chiave del ridicolo ciò che è sempre stato oggetto del tragico.

Detto in altri termini, il poeta di argomento anche disperato esige per dichiarazione del poeta la presenza dell'allegria; c'è come un mescolarsi vitale tra umor nero e riso, tra oppressione del cuore e respiro dell'anima.

È naturale che il riso di Leopardi non si connoti

mai nei termini del basso corporeo e della festa popolare, ma solo nelle forme controllate dall'intelletto, di marca tardo-illuministica: parodia, ironia, satira, sarcasmo.

Mi sembra qui chiarificatrice una citazione: «Sulla complessità del tono e dell'atteggiamento della poesia malinconica leopardiana di fronte al destino mortale e alla infelicità, si potrebbe veramente concludere con le parole del poeta applicate al suo stesso testo: — Non so se il riso o la pietà prevale —, intendendo per *riso* non la sola derisione, ma l'intero gusto dell'allegrezza disperata, dell'*esagerare*, compiacendosene (per rivalsa) o descrivere *studiosamente* e con distacco e superiorità, i propri mali» (p. 156).

Per Bonifazi sono le *Operette morali* a darsi come il testo più propizio al riso poetico, come le scritture più intimamente ridicole; il passaggio dai *Canti* alle *Operette*, nella nuova sceneggiatura del dialogato (il critico parla del *teatro* degli strani personaggi delle *Operette morali*, opera di variegata polimorfia attoriale), vede il riemergere dello stesso pensiero, ma trasformato in grottesco, mentre la permanenza della medesima constatazione di non senso dell'uomo e del mondo, della nullità della conoscenza, quindi, sollecita il riso. È lo stesso Leopardi a sostenere che la disperazione ha sempre nella bocca un sorriso e che bisogna consolarsi col riso, ridere dei mali comuni (*Dialogo di Timandro e di Eleandro*).

Ma le *Operette*, accanto all'accordo dominante tragico-allegro, presentano varietà tonali e timbriche: la fantasia ridicola investe l'universo, il sole, i pianeti, le leggi cosmiche e adotta l'umorismo fiabesco, il gioco di parole, il motto ironico, la comunicazione fantasiosa e grottesca.

Bonifazi, oltre che descrittore della varia fenomenologia del riso nell'opera leopardiana, ne è anche interprete; e mi pare di cogliere ben sintetizzato in una nota il modello del commento.

Scriva il critico: «L'umorismo delle *Operette* può facilmente essere fatto rientrare nello schema freudiano della trasformazione di energia psichica e del suo sovrinvestimento nell'istanza adulta e paterna, che riconosce l'inconsistenza delle cause della paura o del dolore dell'Io, trattandolo come un bambino. [Dice Freud]: — L'umorismo vuol significare: — Guarda, così è il mondo che sembra tanto pericoloso. Un gioco infantile, buono appunto per scherzarsi su! —» (p. 164, n. 3).

Questa citazione freudiana ci introduce agevolmente al secondo contributo, a mio parere importante, del saggio di Bonifazi, contributo deversato per intero nel cap. V, «Un'immagine antica: la "camera oscura"».

Bonifazi allinea le primissime pagine della scrit-

tura leopardiana e individua i tratti di una scena primaria: la camera in cui il bambino giace abbandonato e spaventato, i divieti parentali (riassunti nella proverbiale e fiabesca figura del lupo cattivo, del lupo divoratore) che gli precludono o riempiono di sensi di colpa ogni uscita dallo spazio rigidamente prefissato (con tutte le varianti e sostituzioni e simbolizzazioni altre, di queste figure base, sulla scacchiera della scrittura successiva).

Si è spesso parlato di Proust per Leopardi; la lettura di Bonifazi mi pare porti a far coincidere questi primi ricordi del romanzo di famiglia leopardiano con l'avvio della *Recherche*: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure ... ecc...».

È merito allora non secondario del critico aver sorpreso, senza pesantezze deterministiche, questo *primum* biografico, all'origine di molti dei più costanti modi del vedere e del sentire della poesia leopardiana.

CARLO ANNONI

G. VERGA, *Prove d'autore*, a cura di L. JANNUZZI - N. LEOTTA, Milella, Lecce 1983. Un volume di pp. LXXI - 253.

Tempi propizi per la filologia verghiana. La cessazione dei diritti d'autore (1978) da una parte e l'istituzione pressoché contemporanea di un Centro nazionale di studi verghiani (con la devoluzione del fondo dello scrittore, prima inaccessibile, alla Biblioteca Regionale Universitaria di Catania) dall'altra, hanno dato il via a tutta una serie di importanti lavori di carattere testuale, sulle opere già note e sugli inediti.

Cito come esempi l'edizione critica del *Mastro don Gesualdo* a cura di Carla Riccardi e l'imminente edizione critica dei *Malavoglia* a cura di Ferruccio Cecco; l'accrescimento di un testo teatrale del catalogo verghiano (mi riferisco a *I nuovi tartufi*, a cura di Carmelo Musumarra); mentre prosegue, a cura di diversi studiosi (mi limito a citare Raya e la Finocchiaro-Chimirri) la pubblicazione di nuove, numerose, lettere (e sarà un bel problema, poi, la riunificazione dell'epistolario verghiano). Queste *Prose d'autore* (Introduzione e apparato critico a cura di Lina Jannuzzi. Testi e note ai testi a cura di Ninfa Leotta) ci fanno conoscere abbozzi di drammi inediti.

Si tratta in sostanza della stratigrafia di quattro testi: *L'onore*; *La commedia dell'amore*; *La sposa di Gerico*, *Dolores*, *Cenerentola* (tre avvii per la riduzione teatrale di *Storia di una capinera*); *Il mistero*.

Il meno interessante è senza dubbio l'ultimo, an-