

esplorazioni archivistiche ed arricchita da una approfondita conoscenza di quel mondo intellettuale meridionale a cui appartengono direttori, redattori, collaboratori, stampatori dei singoli giornali<sup>4</sup>. Semmai, rispetto alle notizie biografiche degli estensori e dei tipografi, un po' sacrificati risultano, nell'insieme, altri elementi relativi alla natura dei periodici. Si avrebbe desiderato, per esempio, un resoconto più particolareggiato dei caratteri, dei contenuti e dell'importanza letteraria d'ogni singolo giornale; la loro diversa attenzione alle letterature antiche e moderne, a quella italiana o a quelle straniere; il loro maggiore o minore interesse per le discipline storiche, economiche, filosofiche, morali o religiose; la loro varia curiosità per i fatti di costume, per le relazioni di viaggio, per l'aneddotica ecc. ecc.

Ma questa esigenza, per quanto, crediamo, giustificata, equivarrebbe a pretendere l'aggiunta di un secondo volume alla presente opera, se non addirittura una intera serie di contributi particolari.

Non ci rimane che chiedere ai giovani studiosi napoletani di seguire le orme di chi, come lo Zazo, può definirsi il decano di queste ricerche, e di continuarle con una serie di monografie dedicate, se non a tutti i giornali del Regno delle Due Sicilie, almeno ai più importanti.

RAFFAELE DE CESARE

<sup>1</sup> Gli ampliamenti (cap. VII, «Critica politica nei giornali del 1848-49»; cap. VIII, «La stampa periodica nella reazione del 1848-50») creano tuttavia qualche squilibrio nella architettura del volume e provocano numerose ripetizioni. Se non era possibile rifondere (come sarebbe stato auspicabile) la materia qui esposta con quella già trattata nel cap. VI («Il 1848-1849»), sarebbe stato forse più opportuno pubblicare i due capitoli aggiunti — che sono frutto di posteriori ricerche dell'autore — in appendice all'opera, lasciando ad essi la loro funzione autonoma di più approfonditi *addenda*, e conservando al libro la sua primitiva struttura.

<sup>2</sup> Naturalmente, esso andrà ora integrato su vari punti con gli studi o cataloghi più recenti. E fra di essi segnalo l'importante *Guida alla mostra della stampa periodica napoletana dal 1799 al 1860*, a cura di G. GUERRIERI, «I Quaderni della Biblioteca nazionale di Napoli», ser. terza, nr. 9, Istituto della stampa, Napoli 1960, che è citato sì dallo Zazo nella bibliografia, ma non sufficientemente utilizzato.

<sup>3</sup> Su Milano si veda ora il magistrale volume di M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Einaudi, Torino 1980.

<sup>4</sup> Segnalo solo una svista, a p. 83, allorché si parla, fra le nuove collaboratrici della «Sirena», di Emilia de Cesare. Questa poetessa non è mai esistita, e sotto il suo nome si nasconde Carlo de Cesare che, economista e storico, firmava così le sue produzioni poetiche. E rilevo anche che alcuni nomi propri francesi, ed in genere molte delle citazioni in lingua francese, sono resi irriconoscibili da troppo numerosi errori di stampa.

I. SVEVO, *Senilità*, a cura di B. MAIER, Ed. Studio Tesi, Pordenone 1986. Un volume di pp. 506.

È il terzo volume dell'edizione critica delle opere di I. Svevo a cura di B. Maier.

Il romanzo viene pubblicato mettendo a fronte, giustamente, l'edizione 1898 (Vram, Trieste) e l'edizione 1927 (Morreale, Milano), così da permettere una immediata lettura sinottica.

Ricorda l'Avvertenza iniziale: «I. Svevo diede alla stampa due edizioni del romanzo *Senilità*, la prima nel 1898, la seconda, in cui introdusse molte varianti, nel 1927. Per rendere agevole il riscontro diretto tra i due testi, il presente volume li riproduce a fronte, rispettivamente *Senilità* 1898 alle pagine pari e *Senilità* 1927 alle pagine dispari» (p. 10).

Le due edizioni erano state disastrose dal punto di vista, diciamo così, dell'arte della stampa: Maier ha rintracciato ben 145 refusi nella Vram e ancora 73 nella Morreale (pressoché tutti, o quasi, già meritariamente corretti dallo stesso Maier nella vulgata Dall'Oglio).

Bene ricostruita, nella sua interezza, è la storia del passaggio da *Senilità* 1 a *Senilità* 2: Maier individua le due principali copie di servizio, dell'edizione 1898, postillate in vista dell'edizione 1927; una prima con interventi di tre mani e cioè dello stesso Svevo, del genero Antonio Fonda Savio, del letterato-filologo triestino Marino Szombathely e una seconda, posteriore e la più vicina alla stampa, con interventi correttori di mano esclusivamente sveviana, interamente autografi.

Maier discute i contributi più provveduti su questo problema di critica variantistica (nell'ordine: Devoto, Cernecca, Benevento, Sanzana); il suo giudizio conclusivo, sostanzialmente accettabile, è il seguente: «...si deve riconoscere che lo stile di *Senilità* non subì delle sensibili, vistose modifiche e rimase, nel suo complesso, inalterato» (p. 475).

È ben noto, del resto, che furono agenti esterni a spingere lo scrittore a un tentativo di revisione; intendo riferirmi alle note accuse, a lui indirizzate, di non saper scrivere, di scrittura «brutta» (e si ca-

pisce: il caso Svevo esplose in pieno clima rondesco e all'interno di un gusto medio ancora intriga-to dallo stilizzatissimo *liberty* dannunziano).

In Svevo si attivarono una spinta puristica che può essere attribuita a un senso di inferiorità (il quale trova addirittura un proverbiale punto di applicazione nel desiderato viaggio di «risciacquatura» a Firenze) e una contropinta di fedeltà alla propria opera e di resistenza a un bisogno non avvertito fino in fondo come autentico.

E, in effetti, anche se ci poniamo per un momento da un'ottica accademica, *Senilità* è il meno impuntabile dei romanzi sveviani, proprio per le sue intrinseche qualità di stile: il legato della musica wagneriana, l'accordo tra occhio e mano della pittura dell'Impressionismo, l'aura malata della poesia di Baudelaire (proprio tra fiori del male e paradisi artificiali), la sottigliezza linguistica da caso clinico (psicoanalisi prima della psicoanalisi), si assommano in felicità formale.

Non vorremmo caricare di troppe responsabilità un romanzo che, dopo tutto, non è certo fluviale anzi, al contrario, è classico testo per una formazione musicale quartettistica o comunque da camera; d'altra parte, proprio nei suoi mezzi di poetica, *Senilità* è innegabilmente epocale.

Pagato il debito tributo a questo radicato *topos* della critica sveviana, e che va una volta per tutte risolutamente accantonato e dichiarato fuori corso, dopo le avanguardie e le teorizzazioni di Bachtin intorno al romanzo come gioco, scambio sul confine delle lingue, passiamo ad analizzare la sistemazione testuale del Maier.

Credo si possa essere d'accordo nell'insieme sui criteri di edizione del curatore; si potrà dissentire su qualche caso particolare, ma proprio perché l'opinabile è *in re*.

Vorrei qui discutere almeno un caso curioso: a pag. 374, alla riga 35 di *Senilità* 1897, troviamo: «Certo è che non valeva la pena che tu ti occupassi tanto di una donna quale è Angiolina ...», dove «pena» è la lezione costituita dall'editore critico al posto del creduto refuso *Vram*, «penna».

Ebbene, dato lo statuto formale di *Senilità*, di romanzo di formazione quasi autobiografico e quindi di romanzo di uno scrittore, non potrebbe invece trattarsi di un ipercorrettismo di Maier su un *lapsus* sveviano, pienamente testuale ed emerso in un *locus minoris resistentiae*, come è la dizione proverbiale?

Qualche altro punto dubbio, inoltre, lo diventerebbe probabilmente meno collazionando *Senilità* 1897 con *Una vita* e con altre scritture coeve, di pubblicistica o di carattere privato (le lettere, ovviamente, il diario per la fidanzata, ecc. ...).

Lo stesso metodo sarebbe della medesima utilità

per *Senilità* 1927, disponendola sinchronicamente con i coevi testi sveviani, diciamo tra il '20 e la morte dello scrittore (più esattamente, come dimostrerò poi, con i «pezzi» successivi alla *Coscienza*, le pagine del Vecchione, per intenderci).

Ma infine i testi, così come vengono costituiti da Maier, sono perfettamente attendibili; le osservazioni avanzate dal recensore dipendono dalla consapevolezza che anche le edizioni critiche *ne varietur* restano poi sempre in qualche parte, almeno virtualmente, opera aperta e *unendlich*.

Di straordinaria importanza è il recupero e la pubblicazione della prima stesura della prefazione all'edizione 1927 (Maier pubblica anche le tre stesure successive; la definitiva, quella giunta a stampa, è la quinta).

Si tratta in primo luogo di un penetrante contributo alla critica di se stesso e in secondo luogo di uno scritto che nasce come prefazione a *Senilità*, ma nei modi e nei temi del vecchione, del quarto romanzo: è quasi il caso del musicista che compone a trent'anni di distanza le cadenze di un suo concerto giovanile, rimanendo miracolosamente in stile, ma utilizzando anche gli sviluppi formali e tematici che è venuto via via adottando nel corso di tutta la sua successiva storia d'artista (e il miracolo della sutura si spiega pensando che le musiche giovanili erano compiute già in sé, ma anche incunaboli per ulteriori variazioni).

Voglio dire che *Senilità* viene pubblicata assieme ai testi del «quarto romanzo»; può averne in qualche modo orientato o provocato l'immaginario? la seconda *Senilità* è allora forse più significativa tematicamente che nella revisione puristica? è perciò corretto porre, come termine medio tra le cromie tendenzialmente sobrie della *Coscienza* e quelle più brillanti del «quarto romanzo», la ripresa, maggiormente distillata e quintessenziata, del colore di *Senilità*?

A tacere di ponti tematici. Mi limito a proporre due: il sogno dell'infermiera (Emilio e Angiolina; il vecchione e la signorina Felicita); *Senilità* come romanzo di educazione sentimentale per Angelina e lo stesso progetto del vecchione nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*.

Si può dire allora che questa edizione critica di *Senilità* (procurata con grande eleganza tipografica, tra l'altro), col recupero fondamentale della prima stesura della Prefazione del '27 entra — sarà da studiare a fondo in quale misura — nell'insieme testuale del quarto romanzo.

Appresto, per concludere, e documentare l'ipotesi critica, una citazione orientata dalla prefazione scartata citata: «... l'ombra che annebbia la vita del vecchio fu, per un istante, diradata dal successo inaspettato. Alla luce di esso io mi sento meno

vecchio, ed è un gran dono, questo, del destino... Disse in quello studio così acuto e profondo Eugenio Montale, che il romanzo che io ho tentato fu scritto poi più ampio e più intero da altri.

È vero, mio giovane amico, è vero e non so dolermene. Devo pensare che se, nel frattempo, non fosse apparsa l'opera poderosa del Proust, più difficilmente si sarebbe potuto rilevare quel tanto di buono che ci può essere in questa *Senilità* e negli altri miei romanzi...

Pensa Valery Larbaud che il titolo di *Senilità* non si confaccia al romanzo. Anch'io che so ormai cosa sia una vera senilità sorrido talvolta di aver attribuito a senilità... un eccesso di amore. Eppure, nemmeno per conformarmi a un desiderio di Valery Larbaud, che fra le tante cose che egli sa, sa anche come un libro debba essere presentato al pubblico, io ne saprei ora mutare il titolo. Ci devono essere per questo dei motivi fortissimi, tanto forti che non saprei nemmeno dirli.

Mi sembrerebbe proprio di mutilare il libro privandolo del suo titolo. Io non so neppure l'origine di esso, non so se attribuii un carattere senile al protagonista del romanzo, alla sua razza (a proposito mi accorgo di non aver mai trovato il modo di dire che era un ebreo), o all'ambiente in cui si muoveva. Ma è certo che il titolo mi guidò e che lo vissi. Rimanga dunque col suo vecchio titolo questo vecchio romanzo che, dopo trent'anni, ripresento, con qualche lievissimo ritocco formale, ai miei connazionali» (pp. 481-483).

CARLO ANNONI

*Ezra Pound a Venezia*, a cura di R. MAMOLI ZORZI, Olschki, Firenze 1985. Un volume di pp. 282.

Se il termine «topocritica» non fosse già stato coniato dalla moderna critica su Byron, intendendo con esso uno studio dell'opera dell'autore principalmente fondato sui luoghi che ne animarono la vita e la finzione letteraria, di certo a colmare la lacuna avrebbe provveduto la moderna critica su Ezra Pound. Come per Byron, anche se in modi sensibilmente diversi, così anche la vita di Pound fu un'odissea atta a mostrare, al di là delle vicende umane, il paradigma di un'esistenza, e anche per il poeta americano espatriato le tappe di quell'odissea sono riflesse, nitidamente anche se trasfigurate, nella sua poesia. Nel caso di Pound i luoghi più ricorrenti si dispiegano a ventaglio dall'America, dal nativo Idaho, e dalle piane del Mid-West, all'Europa più antica e ricca di passato: l'Italia tutta, la Grecia, la Provenza, Parigi, Londra, la Catalogna, la valle del Reno. Dell'Italia, «paradiso degli

esuli» già per Shelley, Pound fece una seconda patria, prima e dopo le tragiche vicende della seconda guerra mondiale, morendo a Venezia nel 1972, dove è tuttora sepolto nell'isola di S. Michele. A dodici anni dalla scomparsa del poeta, la fondazione Cini volle ricordarne, con un convegno articolato in tre giornate di interventi, la presenza a Venezia. Del convegno, che una certa risonanza ebbe già sulla stampa quotidiana di allora, escono ora gli atti, stampati con la consueta eleganza dall'editore Leo S. Olschki di Firenze.

Della serie di interventi di quel convegno Venezia è centro reale, non fittizio, in omaggio a considerazioni biografiche e letterarie non facili a scindersi. A Venezia nel 1920, quando la fine della guerra aveva di nuovo aperto la città lagunare ai viaggiatori d'Europa e d'America, Pound cominciò a scrivere la propria autobiografia, *Indiscretions*, utilizzando «un calamaio brevettato italiano appositamente disegnato per impedire la giusta immersione della penna». Non era quella la prima visita di Pound alla città, che aveva visto per la prima volta, da ragazzo, nel 1898, poi nel 1902, e ancora, giovane poeta esordiente, nel 1908. In quella visita Pound pubblica il suo primo volume di versi, *A Lume Spento*, ed echi di quella visita e delle successive emergeranno distinti dalle pagine dei *Cantos*. Una tappa del poeta americano a Venezia finora poco studiata era stata quella del 1913, che pure si è rivelata ricca di spunti interessanti per una comprensione degli anni di formazione di Pound. La lacuna è stata colmata dall'intervento di A. Walton Litz, *Pound in Venice, 1913*, che utilizzando materiale per lo più inedito ha ricostruito le due settimane trascorse da Pound a Venezia in quell'anno. Dalle lettere scritte in quei giorni alla futura moglie, Dorothy Shakespear, emerge chiaramente, secondo il critico, che la Venezia del poeta in quell'anno era ancora fondamentalmente la Venezia di Ruskin, di W. D. Howells e di Henry James, una città di sogno e decadente in cui si muove una vasta e composita società di stranieri. Eppure proprio nelle lettere di allora compaiono già epiteti omerici che riaffioreranno nel Canto LXXIV «the loud resounding sea» e «rosy-fingered dawn». Compare soprattutto l'interesse per un tipo di architettura che, per Pound, diventerà rappresentativa del Quattrocento: Santa Maria dei Miracoli, con le sirene scolpite nella balconata da Pietro Lombardo. Di quella chiesa Pound inviò raffigurazioni, corredate da suoi commenti, a Dorothy Shakespear, e quell'iniziale entusiasmo si configurò in seguito nel ricordo nitido dei *Pisan Cantos*, il LXXIV, l'LXXXIII e il LXXXVI: «and Tullio Romano carved the sirenes / as the old custode says: so that since / then so one has been able to carve them /