

Ma se il fine ultimo delle osservazioni caproniane è la rappresentazione di una società che tende al solo profitto materiale minimizzando i valori spirituali, il vero grande protagonista di queste pagine è il poeta, vero o falso che sia. Tutta la rubrica potrebbe infatti essere letta come il diario in pubblico di un poeta diviso fra la difficoltà di trovare un ruolo legittimo e i guasti derivanti da una sovrapproduzione di versi giudicata innaturale e deleteria, diretta conseguenza di un mal riposto narcisismo generalizzato.

A tal proposito, non sono infrequenti gli articoli per i quali Caproni pesca direttamente dalla cassetta delle lettere, come ad esempio *Poesia e commendatori*, in cui rende pubblica la richiesta di un corrispondente che si rivolge al giornalista della «Fiera» per avere un giudizio e (possibilmente) qualcosa in più, tanto da far esclamare al titolare della rubrica: «È davvero così radicata e diffusa, ci domandiamo, l'idea d'una Italia dove nulla è possibile raggiungere senza *l'amicizia* (leggi *la raccomandazioncella*) della persona *altolocata* e *influente*, da aver tale idea convinto perfino gli *aspiranti poeti* [...]?» (p. 109).

Oppure si può citare l'articolo *Poema aperto e infinito*, in cui l'autore si dilunga in lodi sperticate per un pacco di cinquecento fogli bianchi ricevuti in lettura, o ancora quello intitolato *Per una cucitrice di versi*, in cui Caproni si confronta con l'ambizione smisurata (e pertanto grottesca) di un'altra corrispondente, esibendo da par suo una notevole vena di realismo: «Il successo (applausi e quattrini a palate) con dei versi. Andiamo. Al più qualche riconoscimento da parte di qualche critico autorevole o di qualche qualificata giuria (con relativo assegno, *una tantum*, più o meno vistoso), e magari una tiratura che giunge (interamente venduta) alla strepitosa cifra di tremila copie!» (p. 168).

Altro aspetto della rubrica che merita di essere messo in rilievo è quello concernente i recuperi di vecchie pagine, brevi resoconti di viaggio e racconti autobiografici, come *Il rosso Rigoletto* o *La speranza* (riuniti in *Due storie sottovoce*) o ancora il bellissimo *La motopompa*. L'eterogeneo materiale della rubrica lascia intravedere ampi squarci di una vita domestica semplice e preziosa. Ad una letizia di fondo tende anche l'abbondanza di giochi metalinguistici, piccoli *calembours* e brillanti neoformazioni, a cominciare dal gioco peren-

ne imbastito con il proto – ovvero il tecnico della tipografia addetto a comporre le pagine del giornale – figura con cui Caproni non perde occasione di duettare bonariamente in occasione degli *errata-corrige*.

A parte il piacere di poter leggere (o riscoprire) queste pagine piene di verità, il *Tacchino dello svagato* rappresenta un episodio laterale ma essenziale nel quadro della multiforme opera caproniana, sia per la sua genuinità che per l'abbondanza di spunti interpretativi da esso favoriti. [Fabrizio Miliucci]

GIULIANA ZAGRA, *La tela favolosa. Carte e libri sulla scrivania di Elsa Morante*, Roma, Carocci, 2019, pp. 134.

Questo è un libro che solo Giuliana Z. avrebbe potuto scrivere con questa precisione. Z. infatti si è occupata per anni dell'eredità di Elsa Morante depositata nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, fatta rivivere non solo grazie a numerosi eventi ma anche con una stanza fissa dedicata alla scrittrice di Testaccio ricostruita all'interno degli Spazi900 (Biblioteca Nazionale Centrale, Roma), dove è stato ricreato lo studio in cui Elsa Morante lavorava, immersa tra la musica, i quadri di Bill Morrow, i suoi gatti, e con la biblioteca della scrittrice, custodita sopra la sala Falqui. Come scrive Z., il laboratorio della Morante era il «luogo dove ella legge, scrive, ascolta musica, nella solitudine di una stanza appartata, senza telefono, senza distrazioni, in compagnia dei suoi amatissimi gatti» (p. 7).

La preziosa importanza dell'archivio di Elsa Morante sta anche e soprattutto nella *completezza* e *compattezza*, in quanto è stata conservata l'intera produzione letteraria dell'autrice. Dell'archivio, inoltre, come nota Z., fanno parte, insieme ai manoscritti, il ricco carteggio (in gran parte pubblicato nel volume *L'amata. Lettere di e a Elsa Morante*, a cura di Daniele Morante con la collaborazione di Giuliana Zagra, Torino, Einaudi, 2012), il fondo librario, la raccolta di dischi appartenuti alla scrittrice e i quadri e gli oggetti che si trovavano nella sua stanza.

Z. rievoca anche la vita della scrittrice, a partire dall'infanzia, ritenendo opportuno ricordare, lungo il resoconto «non solo del metodo di lavoro ma soprattutto del rapporto

che la scrittrice ha intrattenuto con la scrittura» (p. 21) – la precocità della vocazione di Morante, appoggiata da una madre, maestra montessoriana, che aveva avuto l'ambizione, da giovane, di diventare scrittrice, e aveva visto nell'intelligente e fantasiosa figlia la possibilità di realizzarsi indirettamente. Fino a quindici anni, Elsa Morante si dedica a favole e poesie per i suoi coetanei. Z. ricorda uno dei primi quaderni, intitolato *Il mio primo libro. Narra la storia di una bambola*, che risale probabilmente al 1919, e sottolinea «la profetica immagine della burattinaia che prefigura il futuro di scrittrice» (p. 22).

Oltre alle favole e alle poesie iniziali (ricordiamo le pubblicazioni sul «Corriere dei piccoli»), un altro genere letterario è indicato da Z. come importante per la scrittrice: il teatro. Anche se il solo testo effettivamente teatrale è *La serata a Colono*, contenuto nel *Mondo salvato dai ragazzini*, secondo Z. anche i romanzi sono imbevuti di teatro, un teatro in cui è sempre presente lei, l'autrice, anche se nascosta dietro le quinte. Scopriamo così che nel finale della *Storia*, espunto dalla versione definitiva, «Elsa si mostra nelle ultime pagine del manoscritto, personaggio di sfondo tra gli altri e io narrante» (p. 24).

Z. pone l'accento sui contesti fisici – architettonici – in cui venivano costruiti i romanzi e riporta il dubbio di alcuni giornalisti: dove scriveva Elsa Morante, visto che non scriveva a casa sua? Scriveva in via dell'Oca (sopra l'appartamento di Moravia) o in via Archimede (dove aveva lo studio)? Dubbio che, riporta la studiosa, si acuisce dopo la vittoria del premio Strega con *L'isola di Arturo* (1957). «Non è tanto il fatto che la Morante possedeva uno studio fuori casa a incuriosire gli intervistatori: è qualcosa di più sottile, legata all'alone di mistero che avvolge la gestazione dei suoi romanzi e ai tempi lunghissimi con cui si sono realizzati» (p. 48). Del resto, fu proprio il matrimonio con Alberto Moravia a consentire alla Morante di avere più di «una stanza tutta per sé», come consigliato a ogni scrittrice da Virginia Woolf.

Parlando di *Menzogna e sortilegio*, il primo romanzo-capolavoro, Z. spiega che le carte appaiono come un campo di battaglia tra gli autori letti e amati da una parte e l'autobiografismo dall'altra. «Nella divisione di funzioni tra il *recto* e il *verso* della pagina si svolge un costante contrappunto tra il testo nar-

rativo e il suo commento, secondo una dialettica fondamentale allo svolgimento della sua scrittura: una sorta di sdoppiamento dialogante tra la parte fantastica e visionaria e quella critica e riflessiva» (p. 54). In particolare, Z. mette in luce la ricerca morantiana della *parola esatta*, fatta di elenchi di libere associazioni che spesso non hanno nulla a che fare con la versione finale, ma costituiscono una fase di ricerca della perfezione, a cui la scrittrice tendeva sempre. Stessa perfezione che Morante rincorreva quando costruiva un personaggio. Così scrive Z.: «È necessario che i personaggi vivano di vita propria, che sentimenti e stati d'animo vengano mostrati attraverso il loro agire piuttosto che raccontati. Frequentissime sono le indicazioni di questo genere che si leggono tra le note scritte in margine al testo, sul verso bianco dei quaderni» (p. 56). Riguardo i personaggi, viene mostrata inoltre la loro coerenza psicologica, frutto di riflessioni, cancellature, modifiche, descrizioni delle loro abitudini e atteggiamenti. Elsa Morante lavorava molto nella fase della riscrittura. Ne è esempio l'incipit dell'*Isola di Arturo*: la stesura originaria (Arturo avrebbe raccontato tutto da una prigione in Etiopia) fu totalmente cancellata nell'ultima fase della composizione.

Insieme a quei quaderni letterari, tanto utili a riscoprire la genesi dei romanzi e le loro pulsioni più profonde, sono stati conservati molti documenti privati, anch'essi utili a capire Elsa Morante, come donna e come scrittrice. Tra le carte più interessanti, Z. indica il *Diario di Sils Maria* (1952-1953). Cesare Garboli ne aveva dato un'anticipazione su «Paragone» (1989) e poi nella *Cronologia* del primo volume delle *Opere*. Questo diario parla dell'amore finito per Luchino Visconti, che l'aveva distratta dal suo lavoro di autrice: un amore definito «doloroso» e «pazzo» di cui sono testimonianza anche le lettere contenute nell'*Amata* (molte delle quali non spedite).

La storia della scrittura di Elsa Morante è fatta anche di romanzi o racconti mai portati a conclusione, come l'importante *Senza i conforti della religione*: ma «Anche i progetti falliti si rivelano necessari ai libri che verranno e questo sicuramente è quanto accade per i romanzi incompiuti di Elsa Morante» (p. 106), riassume Z.

Un capitolo a parte si incentra sulla libreria della scrittrice, disordinata e vissuta. Le letture morantiane non procedevano secondo

un ordine razionale e ragionato ma si succedevano anarchicamente secondo i gusti e la volontà di una lettrice appassionata. La sua era una formazione che aveva radici solide, dall'epica classica ai romanzi dell'Ottocento. Nella famosa 'croce dei Felici Pochi' del *Mondo salvato dai ragazzini* troviamo i suoi punti di riferimento imprescindibili: da Rimbaud a Spinoza, da Giovanna d'Arco a Simone Weil. Punti di riferimento che rispecchiavano una precisa visione del mondo.

Nell'insieme, *La tela favolosa*, frutto di un lavoro di ricerca decennale, permette di sbirciare come da un privilegiato spioncino l'esistenza e l'eredità letteraria di una delle principali scrittrici – se non la principale – del nostro Novecento. Attraverso la guida sicura di una studiosa che si conferma come una delle massime esperte di Elsa Morante, sulla scia di personaggi imprescindibili come Goffredo Fofi e Cesare Garboli. [*Ornella Spagnolo*].

LUCA LENZINI, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 183.

In attesa della pubblicazione dei due commenti agli *Strumenti umani* (Carrai-Cattaneo) e a *Stella variabile* (Scaffai), gli studi sereniani si arricchiscono di un prezioso volume, licenziato da uno dei principali interpreti di Vittorio Sereni: attraverso una scrittura agevole, ma non per questo priva dei necessari tecnicismi propri della critica letteraria, Luca L. offre ai suoi lettori una nuova introduzione all'opera del poeta di Luino, tesa a offrire un quadro unitario dell'esperienza letteraria e culturale dello scrittore lombardo. Benché, come ricorda l'A. nella *Premessa* (pp. 9-11), *Verso la trasparenza* sia una raccolta di «scritti originati da occasioni diverse e destinati a sedi altrettanto disomogenee (web, riviste accademiche e non, *mélange*...), nonché disseminati lungo un trentennio» (p. 9), la monografia di L. è un testo macrotestualmente solido, dotato di un paradigma interpretativo (stilistico) e metodologico (storico) facilmente riconoscibile, scevro da ogni forma di critica militante: questi *Studi su Sereni* sono sì un omaggio, personale, di L. a Sereni (e Fortini), ma appartengono a pieno diritto alla critica letteraria contemporanea. Il testo avrebbe

certamente beneficiato di un confronto diretto con i più recenti studi su Sereni – e di un impianto strutturale più teorico e comparato –, ma forse sono proprio questi studi che, d'ora in poi, dovranno confrontarsi con l'ultima monografia di L.

Il libro è diviso in sette capitoli e muove dalla «inseparabile, costante attenzione per il paesaggio» (p. 13) che attraversa senza soluzione di continuità l'intera opera di Sereni lungo movimenti ora dinamici, come possono essere considerate le esperienze di *Frontiera* e del *Diario*, ora statici, come accade, diversamente, negli *Strumenti umani* e in *Stella variabile*. In questo senso, il paesaggio (rappresentato) diventa espressione della temporalità fenomenologica della vita e del tempo storico che occupa l'orizzonte interpretativo dell'io, lirico ed empirico, durante le sempre più celeri, e per certi versi inaspettate, metamorfosi che l'Italia subisce tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento: «quando è avvenuta la svolta, quando in Sereni la "fissità" e lo stallo hanno imposto il loro potere funesto?» (p. 19).

A partire da questo interrogativo inizia la riflessione estetica di L. intorno a Sereni, il cui primo termine di paragone è la tradizione letteraria (*Pascoli e dintorni*, pp. 21-48): «Se guardiamo alla cerchia dei coetanei di Sereni, di quelli innanzitutto più prossimi a lui per formazione e frequentazioni, ci troviamo di fronte ad una generazione per la quale i rapporti con l'opera di Pascoli, complessivamente, non sono paragonabili a quelli, più diretti ed intensi, con Montale o Ungaretti» (p. 23). In Sereni, invece, la presenza di Pascoli non si riduce a mera funzione letteraria, una sorta di sostrato sedimentato nella coscienza dei lettori, bensì si tratta di una presenza che forma lo sguardo antropologico di Sereni nei confronti del mondo: «il rapporto io/natura, il rapporto padre/figlio, il tema della divisione, rovescio del nesso ripetizione/continuità, si sviluppa in Sereni all'interno di questo quadro a forte densità simbolica, nel punto d'incontro di biologia e psicologia; luogo si sa, per eccellenza pascoliano» (p. 41). L'A. cita giustamente *L'angoscia dell'influenza* di Harold Bloom – e in questo caso, data la centralità del tema, l'analisi avrebbe certamente meritato un paragrafo a parte. Tuttavia, l'intuizione di L. è assolutamente corretta: «i pochi accenni, significativi ma tutto sommato abbastanza tradi-