

come il suo popolo, come insomma la plebe di Roma. E di ciò il poeta ebbe piena consapevolezza: la varietà del «Commedione» (come si intitola la storica antologia approntata da Antonio Baldini, 1944) o della «commedia romana e celeste», per evocare un titolo innovativo nella bibliografia belliana (1969), di Giuseppe Paolo Samonà, crea un vero e proprio sistema di mondi che si sfiorano, interferiscono, meditano, rappresentano; e il coro delle migliaia di voci è sì il coro dei dannati della terra, ma regolarmente messo a vista dallo sfregio, dall'invettiva, dal comico, dal sarcasmo, dall'ironia e da un'impassibile serietà.

Un sonetto come *Un ber gusto romano*, dedicato allo sfregiare i muri da parte di adulti con dentro sonnecchiante ma pronto a svegliarsi un antico monello, è stato giustamente letto da Gibellini osservando che «gli stessi esempi di segni tracciati a carbone o graffiati col sasso sembrano riassumere il ventaglio complesso dei sonetti: cumuli pazienti di tessere per il gran mosaico della plebe di Roma (cifre), bozzetti e ritratti (pupazzi), giochi ambigui di senso e raffinate architetture formali (nodi di Gordio, nodi di Salomone), accensioni fantastiche (numeri e previsioni del lotto), irriverenza di suoni e di cose (parole e disegni osceni), ma anche la satira incisiva, tracciata col bastone del castigo, col sasso della selciata, col chiodo della tenacia».

Una Wunderkammer rovesciata e vocale, prima per l'orecchio e poi per la vista e poi per gli altri sensi: nei *Sonetti* tutto il malumore e tutta la maldicenza del mondo sono riversati in comico atrabiliare. La noirceur di Belli presume di tenere a distanza la

plebe, di scruutarla come un paesaggio di insetti, ma l'entomologo invischiato – che voglia o no – si trova a essere parte in causa. Chi parla nei sonetti di Belli è la plebe di Roma, ma chi parli davvero resta un mistero pieno di meraviglie, uno stupore nuovo a ogni rilettura.

RAFFAELE MANICA

IGINO UGO TARCHETTI, *Disjecta. Frammenti lirici*. Edizione critica, introduzione e commento a cura di ROBERTO MOSENA, Lanciano, Rocco Carabba, 2017, pp. 178.

Roberto Mosena è un sottile e limpido critico che si è fatto già notare per notevoli studi su Montale, Fenoglio, Ceccardi, Campana, nonché Goldoni.

Ora ci offre un ottimo lavoro di filologia e critica sulle poesie di Tarchetti. Egli ha studiato e confrontato per anni i testi del poeta in riviste ottocentesche sparse in numerose biblioteche italiane.

Oltre al testo stabilito, rivedendo le vecchie edizioni del Milelli (1879) e Ghidetti (1967), ha corredato ogni poesia di analisi stilistica e tematica impeccabili. Egli ha censito tutte le copie reperibili delle poesie del poeta e riportato per la prima volta tutti i testi ad una sede di pubblicazione, oltretutto a lezione più prossima possibile alle volontà dell'autore.

Nell'introduzione al volume, il critico colloca Tarchetti nell'ambito della Scapigliatura, cercando consonanze e originalità di scelte stilistiche e tematiche con confronti con Cameraana, Stecchetti e Zendrini.

Risulta l'importanza della Scapiglia-

tura per l'interesse portato ad «aspetti del patologico e del brutto» per il senso continuo dell'amore distruttivo o fragile, spesso legato all'ossessione del macabro e della morte.

In alcune poesie Mosena mostra un'interessante anticipazione della poesia crepuscolare nell'alternarsi di lessico letterario con lessico più quotidiano (per esempio: *baci, bisnonno, ciaramellava, fetidi, inconscia, ladri, sozzi, spazzo, vecchie*) nel perdurante classicismo di fondo. Meno frequenti, ma non meno significativo, l'uso di voci provenienti da altre lingue (*alcade, alguazilli*) e di voci tecniche del bestiario mescolate a vocaboli afferenti alla sfera irreligiosa e sepolcrale.

Inoltre, Mosena mostra con chiarezza le costanti stilistiche del poeta (ripetizione, cantabilità, musicalità) che trovano più analitica disamina nell'ampio commento che segue ad ogni testo.

Il risultato cui il poeta aspira è quello «di creare una musica o una nenia cantilenante, ripetitiva fino all'eccesso, ossessiva pur essa come alcune sue figure e tematiche emblematiche».

Si veda, per esempio, la poesia:

L'ellera

Virtù d'eterno amore
 Nell'ellera si asconde,
 Mai per mutar di verni
 Muta color di fronde:
 Al freddo sasso avvinti
 Gli steli innamorati
 Seco nei desiati
 Amplessi si confonde:
 – Virtù d'eterno amore
 Nell'ellera si asconde.

Virtù d'amore eterna
 E' nel mio cor celata,

Né muta per inganni
 L'anima innamorata
 Al freddo amor degli uomini
 Di caldo amor sospira,
 Né si stanca osi adira
 Di lor freddezza ingrata:
 – Virtù d'amore eterna
 E' nel mio cor celata.

Ad essa segue questo commento del critico: «Il testo si basa su una struttura fortemente ripetitiva, evidenziata dall'impiego del *refrain* strofico delle coppie di versi ... Inoltre propone un parallelismo tra l'ellera e il cuore del poeta, tra gli steli innamorati della prima e l'anima innamorata del secondo. In entrambi è nascosta una immutabile virtù: l'imperituro amore che si prolunga eternamente, nonostante le avversità e le illusioni della vita (i *verni* e gli *inganni*)».

Da rilevare il recupero del motivo leopardiano della giovinezza infelice e perduta.

Vogliamo ricordare questa edizione dei *Disjecta* citando una breve ed efficace poesia nella quale la solitudine del poeta si esprime in modi lucidi e incisivi:

Amore ho in petto. Inospite
 Landa attraverso io solo.
 Bianca è la notte: inorano
 Le pie rugiate il suolo...
 Io vado, e ignoro il termine
 del mio cammin qualsiasi
 vado solingo, e lagrимо
 Per la deserta via.

Ad essa segue il commento del critico: «il tema è quello del cammino solitario del poeta innamorato su una landa deserta e inospitale. Tuttavia, alla sua solitudine si oppone anche la placida raffigurazione di una

natura serena e soccorrevole: la notte è bianca, la rugiada caritatevole in-dora la terra».

Possiamo dire, in conclusione, di avere un'edizione corretta e ampiamente corredata di questo minore, ma interessante poeta dell'Ottocento.

GIULIO DI FONZO

BEATRICE ALFONZETTI, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 126.

In *Drammaturgia della fine* (2008) Alfonzetti, con un percorso diacronico che spazia da Eschilo a Pasolini, aveva trattato del «finale come atto interpretativo», secondo l'illuminante titolo della *Premessa*, e ora vi ritorna focalizzando l'attenzione su Pirandello, autore con cui dialoga intensamente da anni. Se invertendo il tradizionale ordine dei coefficienti esegetici, volti a iniziare dall'*incipit*, è l'epilogo la chiave di volta per entrare nei significati profondi di un testo teatrale, tale assunto risulta maggiormente attagliante per Pirandello. Appare, allora, non del tutto contingente che il suo primo lavoro teatrale (1893) sia titolato *L'Epilogo/Scene drammatiche*. Inizialmente e infruttuosamente proposto a diverse compagnie, verrà rappresentato nel 1910 con la denominazione di *La Morsa* (nella prima stampa del 1922 segnatamente il sottotitolo recupera il primo titolo), un atto unico che si ascrive di diritto a quella che Alfonzetti già aveva definito, e ora la ribadisce, la «nascita dell'epilogo» (p. 12). Sintomatico della «nascita dell'epilogo», l'atto unico si può ritenere una «vera e propria drammaturgia del finale»

poiché, non importando quanto prima avvenuto, «la scena focalizza la scansione ultima, la catastrofe finale, che esprime una sorta di vertigine o di precipizio» (p. 13). Se l'atto unico risulta un genere assai frequentato da Verga e da altri drammaturghi italiani, qui inquadri in rapide e incisive sequenze, sicuramente Pirandello è colui che lo ha gestito con maggiore cognizione di causa, come dimostrano i finali della *Morsa* e del *Dovere del medico*. Incentrati sugli esiti di un confessato o palese adulterio, solo apparentemente sono accumulati dal suicidio del personaggio colpevole di tradimento. Nella *Morsa*, la moglie adultera attua il suicidio fuori scena, con un colpo di pistola imprevedibile, non trovando altra soluzione presa com'è nella *morsa* tra un marito implacabile e un amante pusillanimo. Nel *Dovere del medico* il marito adultero si suicida per ragioni non riconducibili al tradimento, ragioni che vanno al di là del senso di colpa: le reazioni alla tanto drammatizzata tematica della infedeltà coniugale si staccano perciò dagli esiti tradizionali.

La morte per suicidio sigla pertanto i due testi, ma oltre la morte, oltre quindi l'epilogo, si protendono gli altri due atti unici, *All'uscita* (andato in scena nel 1922) e *L'uomo dal fiore in bocca* (rappresentato nel 1923): in essi la morte si esprime in forme più misteriose e inquietanti proiettate al di là della morte medesima o nella subitanea coscienza della sua prossima venuta. Dai testi per così dire brevi Alfonzetti passa a quelli che principalmente hanno consacrato la fama di Pirandello, sempre avvalendosi di un pregnante discorso critico, sovente e felicemente mimetizzato da ac-