

bertà guidata da esigenze etiche irrinunciabili, Bo adeguava il proprio ruolo di 'interlocutore imprescindibile' al differente tragitto di Luzi, ormai proiettato nel concetto di metamorfosi e nella ricerca del giusto nella vita, con il diversificarsi della sua opera tra poesia, teatro, prosa, critica, traduzioni. Così, già nella recensione a *Nel magma* (1963), dove Luzi rivelava una capacità sorprendente di fare aderire riflessione e linguaggio al vissuto storico, Bo non mancava di sottolineare la nuova "corrispondenza letterale fra ricerca e disponibilità spirituale, fra voce e attenzione morale". Non a caso, precisava che "gli oggetti stessi della poesia hanno scoperto nell'ambito della nuova sistemazione un valore attivo, perdendo quella cifra d'immobilità che al tempo dell'ermetismo diventava la ragione assoluta".

Di seguito, riprendeva il discorso sulle "ragioni della maturazione" nella risposta data da Luzi (*Dal fondo delle campagne*, 1965) a "quelli che sono i temi capitali della letteratura, la morte, la memoria delle persone che hanno fatto la nostra vita, il senso costante dell'angoscia", in una "visione drammatica dell'esistenza", senza ridurre "al minimo lo stato di stupore". Se appare scontato l'assenso di Bo al "disegno enigmatico, nobile e solenne" luziano, emergente tra contingente ed eterno da *Su fondamenti invisibili* (1971), *Al fuoco della controversia* (1978), come dal *Libro di Ipazia* (1978) o da *Hystrio* (1987), improntato all'unicità inconfondibile di una parola poetica che "vola alta" e cresce "in profondità", più problematico risulta il silenzio sui libri riassuntivi dei grandi temi di Luzi (*Per il battesimo dei nostri frammenti*, 1985; *Frase e incisi di un canto salutare*, 1990; *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, 1994). Si potrebbe chiamare in causa la dimensione rinunciataria delle "liquidazioni" (liguri appunto e sbarbariane), passibili di accentuare il senso di "vanità dell'insegnamento critico e spirituale" (Luzi), quale effetto congiunto di una insoddisfazione e di un pessimismo connessi all'indole e alla formazione di Bo.

Per mio conto, preferisco puntare su una fedeltà irrinunciabile agli esordi "trepidi-intrepidi". In questa ottica rientrerebbero scritti come *Il ricordo di un amico*, la testimonianza per i settant'anni di Luzi, l'omaggio genovese, l'attenzione per *Quaderno gotico*

(1947), ripubblicato con "lo sguardo di Lupica", senza trascurare le nuove urgenze dell'anima attraverso campionature supreme (l'intervista di Verdino a Luzi, gli 'interminati spazi' dell'opera poetica curata nei Meridiani, le meditazioni consegnate a *Il silenzio, la voce* o a *Discorso naturale*).

Siamo dunque grati a Stefano Verdino per averci offerto un'occasione inaspettata di rivedere l'"intima fraternità" del sodalizio tra Carlo Bo e Mario Luzi, di approfondire, da un lato, un discorso critico continuo ed eterno, in grado di caratterizzarsi come rivelazione religiosa del segreto del mondo e del mistero della poesia. Al di là, infatti, delle convergenze con gli 'amici-amati' e della lezione di umiltà (l'equazione scrittura - "fogli" di un "calendario di smarrimenti e di speranze, di abbandoni e di rimorsi"), nel discorso critico di Bo si apprezza la pazienza, come capacità di un colloquiare partecipante, di interiorizzare nella coscienza il tempo del formarsi dell'ethos, di accordare nella tastiera dell'anima i suoni discorsi dell'inconscio personale e collettivo. Alla cifra peculiare aggiungerei, inoltre, l'espressione delle supreme leggi della poesia e del mondo, insieme all'esperienza che di esse ha il testimone critico. In tal modo, ogni idea assumeva la consistenza di un itinerario di verità nel rifiuto di avventure intellettuali esaltanti o di compromessi troppo facili.

Dall'altro, per concludere con le parole di Bo nella recensione finale a *L'opera poetica* di Luzi, "il lettore può avere un'idea della forza creatrice della sua poesia e della partecipazione morale alle ragioni e alle tragedie del nostro tempo".

Giuliana Bonacchi Gazzarrini

Annie Vivanti, *Racconti americani*, a cura e con introduzione di C. Caporossi, Sellerio, Palermo 2005, pp.164.

Si deve alla cura paziente di un giovane ricercatore, Carlo Caporossi, studioso appassionato di letteratura femminile, se questi *Racconti americani* di Annie Vivanti (1868-1942), un tempo apprezzati dalla regina Margherita per la prosa leggera, intrisa di gioco e

di ironia, dall'apparente spontanea naturalezza, sono riemersi dalla "galassia sommersa" nella bella traduzione italiana dello stesso curatore. Rispetto alla 'facilità' del registro, la stessa Vivanti rivendicava per lettera (ad Arnoldo Mondadori) la propria autocoscienza di scrittrice. L'occasione era stata offerta da un'affermazione del critico Antonio Borgese, suo primo estimatore: "Annie Vivanti scrive dei capolavori senza volerlo e senza saperlo".

Una volta precisato che anche per la Vivanti l'arte di comporre versi o di scrivere racconti e romanzi non era solo frutto del cuore, bensì ritmo ed esercizio di stile, restano da precisare le ragioni di una fama primonovecentesca, poi precipitata in un oblio completo (l'ultima pubblicazione di una sua opera, *Naja Tripudians*, 1920, negli Oscar Mondadori, a cura di Cesare Garboli, risale al 1970).

Figlia di un garibaldino, esule a Londra, moglie di un irredentista irlandese, era vissuta a cavallo dell'Oceano, tra Europa e America, esercitando le proprie doti artistiche con il canto (l'esperienza di chanteuse, a Genova, riviveva nel romanzo di esordio *Marion artista di caffè-concerto*) e la poesia. I versi inviati a Carducci le procurarono l'amicizia e l'amore del sommo poeta che le scriveva, "Batto a la chiosa imposta con un ramoscello di fiori/glauchi ed azzurri, come i tuoi occhi, o Annie...". Dal canto suo, il tono del ricordo vivantiano di Carducci (un tocco di artista, inconfondibile, consegnato a un gesto, a uno scarto privo di epilogo) veniva affidato a *I divoratori* (1910).

Del resto, la libertà spregiudicata su cui poteva contare nel mondo anglosassone, lontano dall'ostracismo di un moralismo italiano benpensante, rappresentava il retroterra indispensabile per dare vita ai tipi femminili dei racconti. Secondo Caporossi, sono "graziose figurine che attingono corpo e carattere dall'unico vero personaggio che è lei, Annie: ecco la 'piccola Houp-là' novella adolescente Marion, che esprime il temperamento inquieto dell'Annie 'zingara' e artista [...], Houp-là sognatrice e fantastica, ma anche concreta e realistica, capace alla fine di rinnegare il suo personaggio definendolo 'troppo fascinioso da mantenere', e insieme ad esso abbandonando i sogni d'amore per una solida vita matrimoniale. Ecco Viviane di *En pas-*

sant, frivola e ricca scrittrice di racconti, rubacuori e cercatrice d'amore dal volto semita, che si ritiene 'passabile soltanto quando ride' e che tuttavia sprigiona quel fascino irresistibile e tutto vivantiano ('peggio che bella', s'era detto di lei...) che turba l'esistenza di un rinunciatario disegnatore borghese. Oppure ecco Francesca di *Perfect*, artista a tutto tondo ma anche sposa e madre perfetta, forse anche più di quanto anni dopo sarà la Nancy dei *Divoratori*; Francesca di cui s'innamora un giovane cantante tedesco ma che poi finisce per essere la vittima di quello stesso amore che aveva suscitato. Ed ecco infine la bianca e cinica Lucy di *A Fad*, che 'compra' il giovane napoletano Cicillo e lo conduce con sé in America, per un tragico capriccio che s'alimenta nel gioco dell'amore e si concluderà con la morte di lui" (*Introduzione*, pp. 12-13).

Si tratterebbe dunque di una narrativa di assoluta femminilità, come notava Antonio Borgese con l'efficace espressione, "gli uomini non sono che comparse". Tuttavia, proprio nei "racconti americani" è presente una felice eccezione: il protagonista maschile di *A Fad* ("Un capriccio"), Cicillo, il giovane napoletano analfabeta, bello come un dio, improvvisatore e poliglotta, è un personaggio del tutto risolto, capace di annullarsi fino all'autoannientamento in conseguenza di una oppressione erotico-sentimentale esercitata a freddo sopra di lui da Lucy, che dietro il candore apparente nasconde un gelido cinismo. L'amore, comunque, nelle storie di Annie si prende gioco delle esistenze, sfumando in un progressivo straniamento della materia sentimentale e romantica capace di approdare in forma pragmatica a un cinismo intellettualmente tagliente. Se Lucy sul corpo ancora caldo di Cicillo intona la palinodia del proprio sciocco pensiero di "andare a Capri con lui e di viverci per sempre", uscendo senza voltarsi, anche l'amore di Karl e Francesca si spegne come i "lampioncini" ammirati nella "loro vita di un momento", per non parlare del "diario di Viviane" dove si annota, "un giorno, mentre sono fuori, viene un diavolello e impacchetta la passione, la tenerezza, la bellezza, la gioia... tutto".

Bene ha siglato Caporossi l'attimalità fragile dell'amore, vero e proprio centro motore dei mutamenti della vita nei "racconti americani" di Annie, "delicatissimo e perfido senti-

mento di estrema soggettività e di nessuna durata" (*Introduzione*, p.14). Per di più, complice una lingua (l'inglese) che nella sua immediatezza sintetica risultava congeniale al temperamento vivantiano, non solo questi racconti rappresentano uno dei capolavori narrativi della scrittrice italo-anglosassone, ma il gioco esistenziale-sentimentale risulta frizzante e inebriante, grazie alle "esilaranti onomatopee con figurazioni immediate che restituiscono al lettore un sapore di immediata vivezza" (Ivi, p. 15).

Ma non basta, a rendere ragione della qualità eccezionale di questi racconti lunghi (una misura da novel jamesiana), cinque per la cronaca, composti tra il 1896 e il 1899 con l'eccezione di uno steso nel 1905, oltre alla padronanza della lingua inglese, agli influssi autobiografici nella scelta dei temi e dei personaggi femminili controfigure dell'autrice (penso a Viviane di *En passant*), interviene una notevole sapienza strutturale, un tocco leggero e magico, già apprezzato da Montale. Secondo Rita Guerricchio (nella presentazione del libro al Lyceum fiorentino), questa consisterebbe in una modificazione che dalla preparazione iniziale confluirebbe in un mancato adempimento, quasi da 'senso del rovescio' alla Tabucchi. Si tratta di un rovesciamento impostato sul tema centrale della seduzione, che non disdegna una deformazione strepitosa, frutto dell'ironia. Gli esempi non mancano: dal rapido disamoramento di Karl (in *Perfect*) di fronte alla banalità della vita matrimoniale newyorkese di Francesca, liquidata nel frettoloso rientro in Europa del cultore tedesco del 'bel canto' con le stesse parole usate dalla donna a chiusura dell'avventura italiana. Oppure, si possono chiamare in causa i diari incrociati di Viviane (*En passant*) e dell'illustratore dei suoi libri, sedotto, dopo un assedio progressivo, e abbandonato nel vano tentativo di riconquistarlo. Se si aggiunge la teatralità (già notata da Cesare Garboli) di tanti 'colpi di fulmine' e 'di scena' parossistici, insieme a uno spaccato sociologico che assomma al *Kitsch* di fine secolo (penso ai travestimenti alla Alma Tadema di Cicillo, in *A Fad*, agli stereotipi figurativi, musicali e umani, che coinvolgono fobie anti tedesche e italiane, o *clichés* narrativi dell'epoca come l'opposizione amorosa tra una ragazza di buona famiglia e uno scugnizzo bel-

lissimo), ambienti, interni, classi sociali convenzionali, sorprendono gli epiloghi traumatici, le intuizioni moderne nei confronti di un'arte mercificata, in una struttura coraggiosa, in quegli anni, poco prevedibile.

Non resta che sperare in una ripubblicazione ulteriore dell'opera narrativa (soprattutto americana) di Annie Vivanti da parte della casa editrice Sellerio.

Giuliana Bonacchi Gazzarrini

Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana, fasc. 65: *cèsta-ciapa*, Bellinzona 2005, pp. 129-192.

Con le festività di fine anno è giunto nelle case dei numerosi abbonati anche il fascicolo no. 65 del *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, il terzo pubblicato nel corso del 2005.

L'intervallo di voci che va da *cèsta* a *ciapa* si caratterizza per la presenza rilevante di termini prettamente grammaticali; ci riferiamo in particolare alle tre entrate che (congiunzione, pronomi relativo e aggettivo interrogativo ed esclamativo), ai due *ché* (pronomi interrogativo ed esclamativo e pronomi indefinito, cui si affianca l'omografo *ché*³, con il significato di "lungolago" o "marciapiede ferroviario"), e alle due voci *chi*, pronomi la prima, avverbio di luogo la seconda.

Questo settore del lessico, non certo fra i più attraenti per il lettore comune, è stato oggetto di un'approfondita analisi da parte dei ricercatori del Centro di dialettologia e di etnografia di Bellinzona; il risultato è una minuziosa rassegna di tutti gli usi e delle funzioni che queste particelle grammaticali ricoprono; la doviziosa messe di esempi permette al lettore di cogliere le molteplici sfumature di volta in volta assunte e quindi di familiarizzarsi con questo settore, piuttosto ostico e negletto, della lingua.

Sempre nell'ambito delle voci di interesse prevalentemente grammaticale, si possono citare l'avverbio di luogo *chilò*, "qui", che a dispetto di un corpo fonico assai ridotto presenta una notevole varietà formale, giungendo ad annoverare una sessantina di varianti di pronuncia, e il verbo modale *chigná*, "dovere": *t'è chignò fall*, "hai dovuto farlo".