

tuale e urgente profezia politica, riguardante il bene mondano e non solo quello ultraterreno, ad esso intrecciato» (p. 75). Tenebre e luce si alternano magnificamente nello scorrere delle cantiche fino a giungere a quel chiarore che nel *Paradiso* non ha più nulla di terreno, ma è espressione della purezza da cui Dante è irrimediabilmente attratto.

La seconda novità di questa edizione è una riflessione storiografica del Manzoni su *La Rivoluzione francese del 1789 e la Rivoluzione italiana del 1859. Osservazioni comparative*, opera incompiuta, pubblicata postuma nel 1889, su cui Di Benedetto ci presenta una serie di interessanti considerazioni. Rigorosissimo come sempre nella fase di ricerca e ricognizione documentaria, mosso da una forte vis polemica, il Manzoni, lontano dalla visione quasi mitica della grande rivoluzione, già molti anni prima aveva «avanzato pesanti critiche ai repubblicani francesi» (p. 148). A suo parere la società e l'ordinamento d'oltralpe necessitavano, dunque, di una radicale riforma e a tal proposito Manzoni vede nella condotta del re il tentativo di una «sincera azione riformatrice». L'auto-proclamazione dell'Assemblea nazionale del 17 giugno 1789 blocca violentemente questo percorso, sfociando poi in una serie di avvenimenti che avrebbero portato ad un unico risultato: la sostituzione di un assolutismo con un altro regime non meno coercitivo e illiberale, quello napoleonico. Svariate voci hanno rimarcato quanto questa visione manzoniana sottovalutasse «la disaffezione o persino l'odio che circondavano la monarchia francese» (p. 152), dando per certa la «determinazione riformatrice» della casa reale. Scrive ancora lo studioso: «La rivoluzione francese, per Manzoni, non era "punto necessaria" [...] giacché la riforma dello stato – come s'è visto – era già stata promossa, addirittura prevenendo le richieste. [...] non nacque da un'istanza di

libertà, ma da una passione di potere [...] inefficace, perché, l'"arbitrio che usurpa un potere supremo, o crea dispotismo, o apre la strada a una serie infinita d'altri arbitri; e né l'uno né l'altro, è libertà"» (p. 155). (Samanta Segatori)

EDWIGE COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009, 238 p.

L'OPERA si prefigge di esplorare il motivo dell'alterità all'interno della produzione narrativa di tre scrittori italiani del secondo Ottocento (De Amicis, Capuana e Camillo Boito), raramente accostati tra loro in sede critica, in quanto ascritti ad ambienti culturali e movimenti letterari diversi, mentre invece l'autrice nella *Premessa* al volume sottolinea con fermezza come in tutti questi autori, nonostante le diversità e le specificità, siano rintracciabili «figure dell'altro e di una visione del mondo e dell'uomo dissonante rispetto all'opinione in auge, che propugnava l'organizzazione degli individui in gruppi omogenei irrevocabilmente etichettati e la irrinunciabile superiorità della ragione positivistico-borghese che discerne, quantifica, paragona, classifica, nomina e giudica». Dopo aver chiarito che l'oggetto di indagine «riguarda sia la struttura dei testi sia la finzione stessa» e che quindi si sono distinte *forme e figure* dell'alterità, l'autrice articola il volume in tre parti, corrispondenti ai tre scrittori esaminati. Edmondo De Amicis, nonostante il «sentimentalismo benpensante» di *Cuore* ne deformi l'immagine, è stato uno scrittore complesso e sensibile ai temi ed alle figure dell'alterità, in particolare in opere come *Carmela* (1869), dove è esplorato l'universo della devianza e dell'isteria, *La maestra degli operai* (1891), con al centro la nevrosi femminile, *Sull'Oceano* (1889), con il

dramma del viaggio degli immigrati delle "terze classi" verso il Nuovo Mondo, *Nel giardino della follia* (1899), con lo sguardo aperto sullo spazio *altro* per eccellenza: il manicomio, *Amore e ginnastica* (1891), con l'erotismo perverso e frustrato del personaggio-voyeur Celzani. Luigi Capuana con il suo peculiare "metodo sperimentale", desunto dalle coeve scienze mediche positiviste, indaga ed esplora il poliedrico mondo dell'alterità senza mai tralasciare di rendere una certa dose di fascinazione per l'occulto e per tutto ciò che non sembra riducibile alla sfera della ragione, come emerge dai diversi racconti dedicati a temi quali il sonnambulismo, il vampirismo, i fenomeni paranormali, lo spiritismo. In Camillo Boito infine, nonostante per lui, architetto, l'attività letteraria si configuri come un *divertissement*, il motivo dell'alterità è rintracciabile all'interno di una concezione estremamente moderna dell'attività letteraria, con una carica ironica assolutamente essenziale ed anticipatrice di esperienze letterarie cruciali nel panorama del Novecento letterario italiano, quali quelle di Pirandello, Svevo e Tozzi. (Stefano Marcelli)

GEORGES PITOËFF, *Il nostro teatro*, Roma, Bulzoni, 2009, 106 p.

IL volume, dedicato alla figura di Georges Pitoëff, attore e regista teatrale russo naturalizzato francese (Tbilisi, 1884-Ginevra, 1939), comprende una serie di interventi, sia scritti che orali, che il regista realizzò in diversi anni e che furono raccolti nel 1949 da Jean de Rigault con il titolo di *Notre théâtre*.

I saggi di Pitoëff sono preceduti da una *Presentazione* delle curatrici e traduttrici dei testi. Dina Saponaro e Lucia Torsello, che offre una visione d'insieme della personalità dell'autore russo, evidenziando in particolare la sua capacità

di dare nuova vita alla scena teatrale anche grazie alle interpretazioni della sua attrice preferita, e moglie, Ludmilla. Le due autrici si soffermano sul rapporto che Pitoëff ebbe con il nostro Paese negli anni Venti; nel 1926, un anno dopo la pubblicazione di *La mise en scène*, la sua Compagnia scende in Italia e il regista diviene «il portavoce e il divulgatore di una rivoluzione registica» in anni in cui in Italia, oramai da diverso tempo, non si facevano più riflessioni sulla figura del regista. Accolte inizialmente in maniera critica, le teorie del regista furono in seguito rivalutate, soprattutto ad opera del critico Silvio d'Amico. Tra gli autori italiani colui che ebbe un rapporto privilegiato con Pitoëff fu Luigi Pirandello: i due si conobbero nell'aprile del 1923 in occasione della messa in scena dei *Six personnages* alla Comédie des Champs-Élysées e, nonostante periodi di crisi e incomprensioni, la loro amicizia durò tutta la vita. Di Pirandello Pitoëff mise in scena anche *Henri IV*, che suscitò le critiche di numerosi commentatori francesi, *Comme çì ou comme ça* e *Ce soir on improvise*. Seguono la *Presentazione* nove brevi interventi di Pitoëff intitolati *La regia*, *William Shakespeare*, *Luigi Pirandello*, *Anton Čechov*, *Henrik Ibsen*, *George Bernard Shaw*, *Henri-René Lenormand*, *Ferenc Molnár* e *Alexandr Bloke* in cui il regista interpreta, in maniera magistrale, il senso delle opere di questi autori, ispiratori del suo teatro sia rappresentato sia recitato.

Il saggio di Ludmilla Pitoëff *Il mio ricordo di Georges*, scritto pochi giorni dopo la morte del marito, è un tributo alla sua vita; in poche righe Ludmilla riesce a rendere il senso di una intera esistenza attraverso una lucida descrizione dell'estro creativo del regista e della sua capacità di approcciarsi alle opere, di interpretarle e dare loro nuova vita. L'ultimo saggio è di Benjamin Crémieux ed è intitolato *Ricordo di Pitoëff*.