

gestivamente dichiarata nella celebre « esortazione alle storie ». (*Orazione*, XV, p. 144) Quest'ultima va letta come affermazione di una parola che il Foscolo della maturità, ormai lontano dal radicalismo ideologico della gioventù, sente come alternativa all'azione di per sé riconosciuta inefficace, impossibile o deleteria. La funzione 'moderatrice' e 'temperatrice' che Foscolo le affida nell'*Orazione* pavese (cfr. X, pp. 121-25) potrebbe dare luogo a molte critiche, di anacronistica involuzione del proprio pensiero e di inadeguatezza rispetto al paesaggio tragico della modernità, ma Neppi assolve con formula piena la posizione del poeta di Zante e anzi la riscatta: egli avrebbe condiviso il mito della modernità e i suoi ideali, ma « scoprendo la dualità dell'essere » e confrontandosi a viso aperto con il suo tempo, è stato indotto a rimetterli in discussione, e ciò sembra prefigurare la critica mossa alla modernità dal pensiero europeo negli ultimi cinquant'anni (p. 85).

Pertanto il Foscolo restituito dalla lettura di Enzo Neppi, ci offre molti spunti di riflessione non solo riguardo a temi di approfondimento sull'opera, di cui il saggio testimonia tutta la ricchezza e la "vitalità", ma anche riguardo alle problematiche relative al ruolo dell'intellettuale nella società di ieri e di oggi.

Donatella Donati

EDWIGE COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità. Studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2009, pp. 240, € 15.

Edwige Comoy Fusaro, à qui l'on doit déjà un remarquable essai sur les rapports entre médecine et littérature dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle (*La nevrosi tra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2007), propose avec *Forme e figure dell'alterità* un triptyque construit autour de la crise des certitudes naturalistes qui se manifeste à travers le privilège accordé aux manifestations de l'altérité, tantôt parce que « je est un autre », tantôt, symétriquement, parce que « l'autre est un je ». La dialectique de l'ipséité

et de l'altérité, de la norme et de l'écart, de la santé et de la folie, de l'orthodoxie morale et de la déviance, du connu et de l'effrayant, structure en profondeur de nombreux textes de fiction de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si l'identification de cette constante n'est pas nouvelle dans la critique, notamment depuis la redécouverte de la *Scapigliatura*, le choix du corpus et la manière de l'analyser sont en revanche tout à fait originaux: l'auteur a choisi de privilégier des textes souvent peu connus de Camillo Boito (1836-1914), Capuana (1839-1915) et De Amicis (1846-1908), qu'elle présente dans un ordre inverse de celui que la chronologie et la biographie sembleraient imposer. Fidèle au refus de la linéarité chronologique qui caractérisait déjà son précédent essai, l'auteur retrace un parcours organisé selon un crescendo dans la reconnaissance, l'acceptation et l'analyse de l'altérité: les trois auteurs examinés, dont les dates de naissance s'étalent sur dix ans à peine, sont traditionnellement présentés comme appartenant à des courants bien marqués (Boito et la *Scapigliatura*, Capuana et le naturalisme, De Amicis et le réalisme pédagogique de la période postrisorgimentale). En renversant cette succession illusoire pour présenter Boito comme le point d'aboutissement d'une intégration de l'altérité dans l'ipséité, Edwige Comoy Fusaro fait véritablement acte d'historienne de la littérature, propose des rapprochements convaincants bien qu'ils n'aient rien d'immédiat et met en lumière différents décalages entre la date de publication des œuvres et l'histoire des idées.

Accorder à l'auteur de *Cuore* la place inaugurale dans cette réflexion sur l'altérité est en soi un geste critique intéressant, qui ne s'arrête pas aux textes les plus audacieux et les plus tardifs de De Amicis, *Nel giardino della follia* (1899) ou *Cinematografo cerebrale* (1909). Edwige Comoy Fusaro se propose de chercher les origines d'un intérêt particulier pour le différent, l'irrégulier, l'anormal dès la nouvelle *Carmela* (1868), avec la « conformation siculo-isterica » de la protagoniste (p. 18), puis dans *La maestrina degli operai* (1891), à travers le personnage névrotique de la *maestra* Baroffi, et surtout dans *Sull'oceano* (1889), avec la description des passagers de troisième classe. L'étude montre la coïncidence des figures de l'auteur, du lecteur et de

l'alter ego littéraire, trinité incarnant la norme, tandis que toutes les figures de déviance et d'anormalité sont rejetées du côté de l'autre et notamment, dans *Sull'oceano*, de celui qui est socialement inférieur et potentiellement dangereux, ne bénéficiant d'aucune compassion de la part du narrateur. Cependant, quelques pages fragilisent cette partition axiologique rassurante : le narrateur qui se complaît dans le spectacle des troisièmes classes découvre que les voyageurs pauvres ont conscience d'être un « théâtre » pour le passager aisé, tandis que l'expérience du mal de mer provoque une altération psychique qui conduit le sujet au bord de la folie et lui donne accès, l'espace d'un instant, à sa propre altérité. Edwige Comoy Fusaro analyse également la tendance au voyeurisme et à la schizomorphie du sujet narrant (p. 43), qui culmine naturellement dans *Cinematografo cerebrale*, où le personnage découvre avec stupeur sa propre duplicité. De façon générale, l'itinéraire de De Amicis, qui s'éloigne progressivement de la position du censeur et du juge extérieur, paraît illustrer le passage d'une conception lombrosienne de la folie comme différence biologique à une conception plus moderne de la folie comme renversement de la raison pouvant affecter tout être humain (p. 68), au point que les frontières entre la santé et la pathologie, entre le je et l'autre, se font de plus en plus ténues. Une telle porosité annonce évidemment l'univers de Pirandello.

Le chapitre consacré à Luigi Capuana commence par la reconstruction du contexte scientifique et culturel qui permet de comprendre l'intérêt des écrivains naturalistes pour l'occulte, et notamment pour le spiritisme et le magnétisme : l'extension des connaissances scientifiques, qui paraît exponentielle, suggère la possibilité d'intégrer un jour au monde rationnel des phénomènes paranormaux encore inexpliqués. La curiosité de Capuana le pousse à considérer l'altérité à la fois comme un objet d'enquête et comme une méthode alternative, indiciaire et spéculative (p. 83), au point qu'il paraît possible de parler d'un « positivisme de l'occulte » (p. 85) qui transcende la contradiction apparente entre la fascination de l'invisible, du surnaturel, de l'inconnu et l'exigence de vérité et de rigueur scientifique. Edwige Comoy Fusaro s'attache à analyser des œuvres « fantaréalistes » comme *Il dottor*

*Cymbalus* (1867) et *Un caso di sonnambulismo* (1874), un récit minutieusement étudié dans sa structure et ses stratégies d'authentification de la fiction. L'intérêt de Capuana pour l'altérité se double d'une réflexion poétique sur la créativité artistique, perçue comme un état second, intuitif et même hallucinatoire, qui s'oppose à la normalité de l'activité rationnelle. Le réalisme hybride de Capuana suppose donc en quelque sorte une extension du concept de réel (p. 145).

Après la diversité socio-psychique de l'univers deamicisien et après l'altérité extrasensorielle accueillie par Capuana, Edwige Comoy Fusaro étudie chez Boito l'altérité névrotique – dans une continuité immédiatement perceptible avec l'essai de 2007. La centralité de la névrose chez Boito provoque une crise de confiance dans la figure du narrateur, dont la voix ne donne jamais un accès direct à la vérité : qu'on pense au cas célèbre du journal intime de la comtesse Livia dans *Senso*, qui appelle un incessant travail de déchiffrement psychologique pour déjouer la mauvaise foi et les reconstructions de l'héroïne, aveuglée par sa passion narcissique. Edwige Comoy Fusaro choisit de s'appuyer essentiellement sur deux textes moins connus, *Notte di Natale* (1867) et *Il collare di Budda* (1880), afin de mettre au jour les jeux d'authentification de la fiction et les différentes mystifications d'une narration qui impose de déceler la dissociation du sujet et la névrose des personnages (la pathologie masochiste et hétérophobique de Giorgio dans la première nouvelle ; la régression bestiale, tout aussi hétérophobique, de Gioacchino dans le second texte, qui met en scène une inquiétante figure féminine aux mœurs vampiriques). Le chapitre consacré à Boito met en évidence la conduite presque policière du récit, au fil duquel le personnage mais aussi, à un autre niveau, le lecteur, sont invités à déchiffrer les signes qui permettent le dévoilement progressif de la vérité. Une telle stratégie narrative finit par construire un schéma tragique, avec les ingrédients mêmes du roman noir *scapigliato*, dont la vacuité se trouve par là même dénoncée : l'hypothèse d'Edwige Comoy Fusaro est donc que Boito, tout en agissant au sein des codes de la *Scapigliatura*, en propose déjà un dépassement ironique.

Bien qu'on puisse peut-être regretter l'absence d'une conclusion, cet essai ne se présente pas comme la réunion arbitraire de trois études monographiques, mais bien comme une réflexion homogène sur la question de l'altérité et l'évolution de ses représentations littéraires, et sur le degré de conscience critique des auteurs étudiés. On apprécie également le choix parfois surprenant des textes, qui accorde une égale dignité de traitement à des œuvres connues et à des nouvelles mineures et souvent mal aimées (on pense notamment à *Un caso di sonnambulismo* de Capuana). C'est tout un pan de l'histoire de la désagrégation du sujet qui se trouve ainsi éclairé et qui éclaire à son tour le paroxysme de la crise identitaire mis en scène, quelques années plus tard, chez Tozzi, Svevo et Pirandello.

*Aurélie Gendrat-Claudiel*

DANIELA BARONCINI, *Ungaretti barocco*, prefazione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008, pp. 208, € 19,80.

Il nuovo libro di Daniela Baroncini fa da *pendant* alla sua importante monografia *Ungaretti e il sentimento del classico* (Bologna, Il Mulino, 1999), che riconduceva il percorso del secondo Ungaretti al *rappel à l'ordre* del primo dopoguerra e ad un'inquieta concezione del classicismo, all'interno della quale veniva fatto rientrare anche l'interesse ungarettiano verso il Barocco. Il presente volume, più agile ma non meno ricco e stimolante del precedente, si concentra opportunamente su quest'ultimo aspetto, che ci sembra in effetti il vero minimo comune denominatore dell'Ungaretti poeta, traduttore, prosatore d'arte e critico degli anni Venti, Trenta e Quaranta. Ampie le note, ben aggiornate sulla non esigua bibliografia critica concernente il Barocco ungarettiano e dislocate intelligentemente alla fine di ogni capitolo, in modo da alleggerire la lettura del testo.

Nel meritorio e riuscito tentativo, dichiarato nell'introduzione, di « rileggere la poesia di Ungaretti sullo sfondo polimorfo del neobarocco europeo » (p. 19), la Baroncini tesse, nel primo capitolo, una fitta rete di riferimenti culturali che vanno dallo sviluppo di una sen-

sibilità neobarocca a fine Ottocento (Nietzsche, Wölfflin, Pater, Huysmans, cui aggiungeremo il D'Annunzio del *Piacere*) al rinnovato interesse verso il Seicento da parte di poeti (Soffici, Govoni, Eliot, Lorca, Borges) e critici (Croce, Calcaterra, D'Ors, Benjamin) primo-novecenteschi.

In questa stessa direzione, il secondo capitolo suggerisce alcune convergenze tra Ungaretti ed alcuni scrittori italiani a lui contemporanei nei quali si ritrovano certi *leit-motive* della sua interpretazione del Barocco, dall'interesse per il ruolo della luce in Caravaggio (condiviso con Longhi e Gadda) ai temi della sensualità e della torrida stagione estiva (richeggianti nei quadri e nelle poesie di Scipione), passando per le descrizioni della Roma barocca (affini a certe pagine di Cardarelli e di Vigolo). Particolarmente pertinente risulta il richiamo alla polemica sul Seicento ospitata da « Valori plastici » tra 1921 e 1922, alla quale Malaparte partecipò con un intervento in cui « sorprendono certe analogie » (p. 64) con l'interpretazione ungarettiana del Barocco. Più che di analogie, in questo caso, preferiremmo parlare (come avevamo fatto altrove) di una vera e propria fonte mediatrice dell'idea ungarettiana di Barocco, tanto più che Ungaretti, come si deduce da una sua lettera a Paulhan, conosceva e apprezzava il libro in cui Malaparte raccolse quell'intervento.

Il quarto capitolo si sofferma sulle traduzioni ungarettiane da Góngora e sulle sue influenze tematico-stilistiche su *Sentimento del Tempo* e sul *Dolore*, collocando l'interesse di Ungaretti nei confronti del poeta spagnolo all'interno del fenomeno del neogongorismo, manifestatosi in Europa tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. La traduzione di *Phèdre* e l'interpretazione in chiave barocca di Racine da parte di Ungaretti sono invece ricordate nel capitolo successivo, dedicato prevalentemente al *Dolore*, che la Baroncini reinterpreta come « incontro tra manierismo e barocco classico » e come « esempio di retorica manierista, nel senso di Curtius » (p. 156). Sebbene l'idea ungarettiana di manierismo ci paia lontana da quella di Curtius, l'interpretazione critica e il giudizio di valore che la studiosa dà del *Dolore* sono assai convincenti: « Nella forma è [...] racchiusa un'utopia di misura e armonia