

pendici: una che offre le poesie della *Buf-fa* pubblicate in rivista ma non accolte in volume; l'altra che raccoglie le liriche tratte da *Anima di frontiera*, uscite postume nel 1966 a cura di Vanni Scheiwiller.

Lo scrupoloso lavoro filologico è accompagnato da due saggi che approfondiscono in maniera puntuale la storia e la genesi del testo: un'introduzione dello stesso curatore e una postfazione scritta da Fulvio Senardi, critico che a più riprese si è occupato di autori giuliani. Si tratta di due contributi molto rilevanti poiché propongono un'interpretazione rinnovata dell'autore e della sua opera. Giulio Camber, nato a Trieste nel 1891, mutò il suo cognome in Barni dopo aver disertato l'esercito asburgico ed essersi arruolato volontario in quello italiano. Negli anni precedenti lo scoppio della guerra aveva aderito a un irredentismo di stampo mazziniano, professato a Trieste da un gruppo di repubblicani che invocavano il compimento del processo risorgimentale, mossi da ideali di libertà e fratellanza fra popoli. Questo gruppo trovava proprio nell'«Emancipazione» un importante luogo di incontro e di dibattito. Non a caso è Scipio Slataper, in una delle sue *Lettere triestine*, a sottolineare l'importanza di questa rivista, definendola la sola a Trieste che fosse animata dall'«ansia bollente di un entusiasmo» e dalla «fede di una gioventù» per molti versi accostabili ai tratti con cui aveva immaginato la «Voce»: uno strumento di formazione etico-politica per un ceto intellettuale che potesse proporsi quale nuova classe dirigente. Camber Barni, perciò, costruisce i propri ideali morali e sociali ispirandosi all'ambiente vociano-fiorentino, e in particolare giovandosi della frequentazione dei fratelli Stuparich,

pure loro orbitanti attorno alla *couche* intellettuale dell'«Emancipazione».

Dai due saggi, allora, emerge un Barni «irredento e colto», che oltrepassa le interpretazioni di matrice biografica formulate da Saba, in particolare la nozione di «poeta di popolo» contenuta nella famosa prefazione alla *Buf-fa* (scritta nel '46 ma uscita solo nel '50 con il titolo *Di questo libro e di un altro mondo*) e successivamente affermatasi in gran parte della critica. L'idea sabiana di un uomo «d'azione» più che «di riflessione», i cui scritti testimonierebbero una «semplicità ignara di sé e della propria efficacia», è un altro dei pregiudizi che questa nuova edizione contribuisce a sconfermare. Il confronto tra i testi in rivista e quelli in volume ha infatti permesso di sottolineare come nel '35 l'autore giunga a una diversa considerazione della propria opera letteraria, mostrandosi più attento all'affinamento del risultato poetico. In altre parole, i componimenti della «seconda» *Buf-fa* testimoniano una maggiore disposizione letteraria e uno sforzo di aggiornamento culturale, ponendoci di fronte ad un poeta che parte dalla tradizione per cercare nuove vie, cioè per tentare un rinnovamento linguistico e formale. Già Carlo Muscetta nel 1950 aveva parlato di una poesia di stile popolare, ingenuo e spontaneo, ma non incolta, data la presenza di «certi umori del primo Palazzeschi e di altri scrittori fiorentini di avanguardia», concordando così con l'opinione debenedettiana di una «contaminazione fra la poesia dotta [...] e la poesia popolare». A questi giudizi si aggiunge la formula espressa nello stesso 1950 da Montale, che – reagendo allo scritto di Saba – rintracciava nella *Buf-fa* i caratteri della «poesia popolare», ben

diversa dalla poesia popolare», poiché non priva di moderni artifici. Più recentemente Senardi, nel saggio *Scrittori giuliani nella Grande Guerra*, ha scorto in Barni «una consuetudine al verso, ma con uno spirito goliardico», con una definizione che tiene insieme le peculiarità dell'uomo e quelle del letterato.

Camber Barni, quindi, è un autore che ha poco a che vedere con l'uomo di sola azione tratteggiato da Saba, che riteneva le poesie della *Buf-fa* composte immediatamente in trincea. Ciò è dimostrato da quel processo di rielaborazione e affinamento a cui si è già fatto cenno, volto a costruire strutture retoricamente più elaborate e a ricercare un più accurato ordine strofico e versale. A questa revisione di natura formale se ne affianca una di natura contenutistica e prospettica, finalizzata a dare maggior risalto a una rappresentazione propriamente corale attraverso una soluzione stilistica pressoché unica nel panorama della lirica italiana della Grande Guerra. Il «noi», infatti, è raccontato attraverso un concerto plurilinguistico in cui l'autore diventa semplice voce di una vicenda collettiva che lo comprende e lo rispecchia. Il poeta presenta empaticamente episodi e comportamenti di uomini quotidianamente confrontati con un'esperienza tragica, senza però ricorrere a toni di denuncia né a crude descrizioni, anzi conservando l'immagine della guerra come azione romantica, dura necessità a cui lui e i suoi commilitoni non vogliono sottrarsi, in quanto mossi da un assillo etico e da un grande senso del dovere.

(Stefano Minotti)

MARIA CLOTILDE CAMBONI, *Fine Musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Fellowship Marco Praloran 2, Quaderni di Stilistica e Metrica Italiana 8, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, pp. 439, € 58,00.



La sensibilità metrica di autori e appassionati di poesia è argomento quanto mai sfuggente e delicato. Oggi si fatica a definire cosa un verso sia, e, in virtù dell'a capo tipografico, ogni conformazione stichica è potenzialmente accettabile. Anche riguardo alla poesia italiana delle origini, nella quale la forza prescrittiva dei generi aveva ben altro peso, vi è largo margine di ambiguità, perché le consuetudini metriche, se di esse si può parlare, non furono né immutabili, né universali; inoltre, la profondità dell'intreccio con la forma me-

lodica, a noi che non possiamo assistere a quelle esecuzioni o declamazioni, è in gran parte precluso. A tali delicate questioni sono dedicati i nove capitoli, tra loro indipendenti rispetto al metodo di ricerca utilizzato, di *Fine musica*.

Nel primo capitolo, *Norme più o meno strutturali*, l'autrice parte da un confronto tra il *De vulgari eloquentia* di Dante e le glosse metriche ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, tentando di ricostruire la norma metrica e il livello di astrazione raggiunto alla fine del XIII secolo. I due autori risultano sostanzialmente concordi, ma il *De vulgari* rimane incompiuto nel suo processo di sistematizzazione, e le glosse dimostrano un'incapacità di trasmissione del sapere che vada oltre l'esempio pratico: la trattatistica rivela dunque «l'insufficienza degli strumenti concettuali non solo dell'autore ma di tutta la cultura dell'epoca» (p. 12).

In *La canzone alle origini* (cap. II) la Camboni analizza la sensibilità formale e il rapporto con la melodia dei poeti federiciani e nella poesia galloromanza rispetto alle modalità compositive della canzone; individua in tal maniera la tendenza dei Siciliani ad allungare la durata dei piedi (e dunque la misura media della stanza), correlata a una maggiore attenzione agli elementi che potevano demarcare la strofa, perché «non potendo predeterminare le forme prese dall'esecuzione melodica, hanno scelto di condizionarle» (p. 62).

Nel capitolo successivo, *Forme eteromodulari, musica e danza*, la studiosa applica la stessa disamina alle poesie in cui non vige il principio dell'isostrofia ed è consentito l'utilizzo del ritornello; anche qui l'ipotesi di fondo è la medesima: nella lirica italiana delle origini l'autore, nel tentativo di vincolare l'eventuale esecutore della propria opera ed evitare la caduta di sue parti, mette in atto una serie di meccanismi per collegare le strofe e per mantenere intatta la conformazione delle stesse. La forma diversa, dunque, sottintende spesso differenti modalità di fruizione e, conseguentemente, di conservazione.

In *La tradizione e la novità* (cap. IV), l'orizzonte di attesa e la sensibilità metrica sono indagati tramite la rima interna, quale elemento strutturante o meno le strofe, passando in rassegna esempi sia gallo-romanzi, sia italiani: «L'indifferenza verso la modalità intraversale della rima inter-

na viene quindi messa in relazione con il progressivo ridursi del numero di misure versali utilizzate nei testi» (p. XIV), sino a giungere al sistema sostanzialmente binario (endecasillabo e settenario) del Trecento. Nell'interessante capitolo V, *Sive cum soni modulatione proferatur, sive non*, l'autrice principia con un'affermazione di Pietro Beltrami sul rapporto fra metrica e musica: il divorzio non è un aspetto fondante, bensì «uno sviluppo successivo a tale fondazione, che si presenta scalato per generi» (p. 196). Il genere, anzi, oltre a informare il testo secondo caratteristiche proprie, ne determina le modalità performative, di circolazione e, dunque, anche di conservazione. I brani composti per una fruizione non slegabile dalla melodia, come quelli per danza, senza il canto perdevano delle caratteristiche strutturali, rendendo la semplice lettura non perspicua, e furono perciò tendenzialmente esclusi dalle raccolte dei grandi canzonieri. Altri, invece, quali le canzoni, seppur associabili alla musica, erano già sviluppati in una forma complessa, pienamente godibile col solo testo scritto; il progressivo svincolarsi dall'elemento melodico, anzi, ne permetteva una maggiore articolazione formale, sia dal punto di vista strettamente metrico, sia nel rapporto tra questo e la sintassi. Per la poesia che prevedeva un'esecuzione cantata, nonché riguardo alla sua conservazione, l'autrice passa al vaglio la cosiddetta 'tradizione occasionale', dove la trascrizione avviene non copiando un testo scritto, ma in base alla memoria di una determinata performance musicale. La studiosa mette fruttuosamente a confronto la tradizione occitana con quella dei memoriali bolognesi e propone poi un'interessante, e in parte nuova, analisi dell'eziologia degli errori che si riscontrano in questi ultimi e del rapporto tra i testi verbale e melodico nella memoria di chi trascriveva questi brani. Persino la provenienza dei Canzonieri può essere la spia di una predilezione per una delle due forme esecutive (recitazione o canto) nelle diverse regioni e nei circoli poetici, così come la scelta del tipo di performance e di trasmissione poteva incidere sulle modalità compositive e sulla percezione della partizione del brano, sia negli autori, sia negli ascoltatori/lettori. L'autrice rileva, grazie ad esempi soprattutto guittoniani, un progressivo slitta-

mento della percezione della struttura dal piano musicale a quello verbale, sino alla costruzione di testi nati per la lettura individuale, specie per le canzoni a tema morale, civile o religioso.

In *Significanze dell'anomalia* (cap. 6), la Camboni continua a riflettere sull'interrelazione tra sensibilità metrica e modalità esecutive, sollevando l'ipotesi, con dovizia di esempi riguardanti le anomalie, di una trasmissione del sapere avvenuta per via eminentemente pratica e basata sull'*usus*, che condizionava l'orizzonte d'attesa ben più delle regole esplicitate nella trattatistica, con una conseguente *parcellizzazione della norma* – affrontata nel capitolo settimo – e una scarsa tenuta di essa nel tempo e al di fuori di piccoli nuclei elitari e socialmente coesi. Questi dati le permettono di affermare che in alcuni casi, considerando l'ambiente di provenienza e di fruizione, le anomalie non sono portatrici di significati, ma testimoniano piuttosto l'opera di un compositore 'periferico', mentre in altri, è il caso di Cavalcanti, possono avere un valore semantico quanto e insieme alla sintassi.

La veloce evoluzione delle forme e delle norme che ne consegue è esemplificata, in *Forme tendenti all'amorfismo* (cap.8), nel rapporto che i rimaneggiatori del trattato di Antonio da Tempo ebbero con il testo originale e tramite la comparazione fra il suo ambiente padovano, maggiormente legato alla tradizione d'Olttralpe e alla polimetria che la caratterizza, e quello toscano, dove le forme accettate si rarefanno verso i soli endecasillabo e settenario.

Infine, un esempio di rapporto con le norme e di scelta consapevole riguardo alla loro prescrittività è presentato in *Le radici dell'avvenire* (cap. 9), nella persona e nell'opera poetica in volgare del Petrarca. Sulla scorta degli studi di Tonelli, Soldani e Zuliani, del poeta è evidenziata la «volontà di distinguersi sul piano formale dagli altri rimatori della sua epoca», che formalmente si esprime tramite «l'adesione del Petrarca a un'estetica che potremmo definire "duecentesca"» (p. 376), valida soprattutto per la forma sonetto.

Quando la questione della sensibilità metrica s'intreccia con quella musicale, assai problematica per quel che concerne la produzione italiana – in *Fine musica* il periodo preso in esame spazia dagli

esempi della scuola federiciana sino al *Canzoniere* di Petrarca –, si va a risvegliare il drago semi-assopito, l'annoso problema della veridicità e totalità del “divorzio tra poesia e musica” evocato per primo da Contini. Occorre innanzitutto definire cosa si vuol comparare: l'oggetto scelto dalla Camboni riguarda le strutture «di misura superiore al verso, e quindi le diverse forme metriche e le loro suddivisioni, ed esclude dal suo raggio d'azione le questioni relative alla fisionomia del verso medesimo» (p. VII). A sua volta il metro è analizzato sia nella sua formulazione astratta, se questa esiste – cercando di comprendere quanto essa facesse parte del modo di pensare e comporre poesie, nonché di rilevare le differenze topiche e croniche – sia negli esempi concreti giunti sino a noi. La selezione è comprensibile, dato che le anomalie inerenti al ritmo interno del verso, all'anisossilabismo, al vario conteggio delle sillabe atone specie quelle dopo l'ultima tonica, presenti soprattutto in certa poesia italiana delle origini meno legata al lascito dei Siciliani,

meriterebbero una trattazione a parte altrettanto esaustiva. D'altro canto si rischia così di perdere il legame tra la percezione metrica e il genere della poesia stessa, in quei casi in cui il trattamento inusuale dei versi sia una spia indicativa dell'appartenenza a un genere particolare, magari poi caduto in disuso o modificatosi perché ancorato a una sensibilità legata al passato o a poetiche non italiane (nella fattispecie mediolatine, in lingua d'oc e d'oïl). Nel capitolo V, a p. 259, ad esempio, l'autrice rileva che, dopo la conversione, Guittone preferisce schemi rimici semplici, con serie formate da rime bacciate, perché l'attenzione è ormai incentrata sul singolo verso e solo secondariamente sull'architettura strofica, dato che la possibilità di un'esecuzione musicale si rivela sempre più remota: sarebbe stato interessante indagare le origini di questo tipo di rima e la parentela con la produzione paraliturgica, che avrebbero potuto anche invertire i rapporti di causa effetto. Lo sguardo retrospettivo è dunque molto selettivo, può giungere sino alle liriche d'oltralpe, ma

solo al livello della strofa, se si escludono le considerazioni sulla polimetria riscontrata nella *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* di Antonio da Tempo. Pur con queste delimitazioni segnalate giustamente sin dalla prefazione, l'argomento rimane comunque vastissimo in tutte e tre le dimensioni spaziali e altrettanto lo è la bibliografia attinente; molto è già stato scritto e, per mantenere il largo respiro dell'opera, l'autrice si muove molto cautamente tra le tante teorie dei suoi predecessori (talvolta forse anche troppo, con il rischio che le ipotesi perdano raramente il loro status di ipotesi per consolidarsi in tesi). La mole del materiale spinge la studiosa ad affrontare le diverse problematiche con metodologie e dunque con esiti differenti: se nei primi capitoli si sente talora mancanza di esempi e di dati raccolti, nella seconda parte del lavoro la difficoltà iniziale è bilanciata tuttavia da un'analisi serrata e ben documentata.

(Irene Volpi)

ALBERTO COMPARINI,
Geocritica e poesia
dell'esistenza, Milano-
Udine, Mimesis Edizioni,
2018, pp. 356, € 30,00.



Per parlare dell'ultimo libro di Alberto Comparini, *Geocritica e poesia dell'esistenza*, è utile iniziare dalla sua struttura e dal metodo che l'autore ha adottato. Il saggio è formato da quattro capitoli che

possono essere raggruppati in due sezioni principali. La prima indaga la diffusione dell'esistenzialismo in Italia a partire dagli anni Trenta (capitolo I), ed esamina in particolare la fenomenologia e l'esistenzialismo nella 'scuola Banfi' (II). La seconda parte del libro approfondisce le interferenze tra filosofia e poesia nelle opere di Antonia Pozzi (III) e Vittorio Sereni (IV). Sulla scia degli studi di Frémont, Westphal, Löw, Schlögel e Soja, il taglio metodologico è di stampo esplicitamente geocritico. Questo approccio è assodato e diffuso, ma non scontato per studiosi di formazione storico-filologica italiana, che, come dichiara l'autore, devono sforzarsi per concedere il «primato epistemologico alla Geografia» piuttosto che alla Storia.

Il saggio comincia seguendo le tappe del rapporto fra esistenzialismo e letteratura nel Novecento italiano, e procede con un percorso attraverso i centri propulsori dell'esistenzialismo: Roma, Firenze, Milano, Torino e Padova. Le ultime quattro città si identificano per uno sguardo personale sull'esistenzialismo: la ricezione fiorentina è propriamente estetica, la padovana metafisica, la torinese «r-esistenziale» e marxista, mentre la mi-

lanese 'scuola Banfi' legge l'esistenzialismo in chiave fenomenologica. A partire da questa ricostruzione fino ad arrivare al capitolo su Sereni, il lavoro dell'autore si distingue per una notevole ricerca bibliografica: Comparini ha censito una consistente quantità di testi utili per approfondire i temi trattati. Peccato che il volume non preveda una bibliografia finale: in più di mille e quattrocento note a piè di pagina gli spunti rischiano di smarrirsi, mentre un'organizzazione sistematica avrebbe reso agevole la consultazione di un così nutrito apparato bibliografico.

Durante gli anni Trenta e Quaranta, nel macrocosmo di una «filosofia della crisi», il problema dell'esistenza ha occupato gli studi e l'insegnamento di Banfi, il cui orizzonte epistemologico aveva la «pretesa filosofica di ricongiungere l'essenziale e l'esistenziale». Per Banfi il piano estetico è il *trait d'union* tra esistenzialismo e fenomenologia, la quale diventa il «metodo per interrogare l'essere». Il linguaggio – in particolare il linguaggio della poesia, depositario di un'«istanza profondamente legata all'apertura della ragione» – è il mezzo che permette di approfondire i meccanismi dell'esistenza. In generale, il pensiero di Banfi