



CLASSIQUES
GARNIER

BORDRY (Marguerite), SANSÀ (Anna), GENDRAT-CLAUDEL (Aurélie), QUARTA (Andrea), « Comptes rendus », *Revue des études italiennes*, 2023 – 1, p. 149-162

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-15798-4.p.0149](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-15798-4.p.0149)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2023. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Benedetto VARCHI, *Deux leçons sur les arts*, Traduction et édition critique par Frédérique Dubard de Gaillarbois, “Travaux du Centre d’Études supérieures de la Renaissance”, Paris, Classiques Garnier, 2020, 552 p., 58 €.

Benedetto Varchi (1503-1565), poète, philosophe et érudit, fut une personnalité de premier plan dans les milieux littéraires et artistiques florentins, à une époque agitée pour la ville, qui vit le Principat succéder à la République. Ayant fait des études de droit, il abandonna très vite le métier de notaire pour se consacrer aux lettres. Après son ralliement à Côme I^{er} de Médicis et son retour à Florence, à partir de 1543, il devint l’une des personnalités les plus brillantes de l’Accademia Fiorentina. C’est d’ailleurs dans ce cadre qu’il prononça les *Deux leçons sur les arts*. Ce fut sans doute la plus importante de ses œuvres, avec la *Storia fiorentina*, qui lui avait été commandée par Côme I^{er}, et *L’Ercolano*, dialogue qui ne fut publié que cinq ans après sa mort, en 1570. Auteur d’une importante œuvre latine, orateur reconnu, Varchi était aussi l’un des meilleurs connaisseurs de la philosophie aristotélicienne, qu’il s’employa à divulguer. Il connut toutefois une vie agitée. Ouvertement homosexuel, auteur du *Dialogue sur l’infinité de l’amour*, publié avec la courtisane Tullia d’Aragona (1547), Varchi fut battu plusieurs fois et dut même avouer un crime qu’il n’avait pas commis, sa sexualité étant utilisée par ses ennemis comme une arme pour lui nuire.

Pourtant, la fortune critique de Benedetto Varchi et de son œuvre fut limitée, sans doute, selon Frédérique Dubard de Gaillarbois, à cause de son « étiquette peu lisible de polygraphe » (p. 34). Il faut attendre le début des années Deux mille, et notamment l’organisation d’un colloque à l’occasion des cinq cent ans de sa naissance, pour voir émerger un renouveau critique mettant en lumière, notamment, sa polyvalence.

Les *Deux leçons sur les arts* connurent plus de vicissitudes encore. Prononcées à l’Accademia fiorentina en 1547, elles furent publiées trois ans plus tard, en 1550. Pourtant, cette nouvelle édition n’est que la seconde à présenter les deux leçons dans leur intégralité, y compris avec

l'anthologie qui en constitue la partie finale, soit les réponses de Giorgio Vasari, Bronzino, Pontormo, Giovanbattista del Tasso, Francesco da Sangallo, Niccolò Tribolo, Benvenuto Cellini et Michel-Ange. Exclue de la réédition posthume de 1590, l'anthologie fut alors intégrée par G. G. Bottari à ses *Lettere pittoriche* (1754-1773), ce qui permit au moins sa diffusion, mais sans le reste du texte. Quant aux deux leçons en elles-mêmes, la première porte sur un sonnet de Michel-Ange (*Non ha l'ottimo artista alcun concetto*), alors que la seconde constitue une *disputa* sur la noblesse de la peinture et de la sculpture. Toutes deux circulèrent séparément et, généralement, de façon tronquée. À partir de 1623, date de la publication de l'édition *princeps* de *Rimes* de Michel-Ange qui comprenait la première leçon de Varchi sur le sonnet 151, cette leçon fut presque toujours associée aux vers de Michel-Ange : le lien avec la seconde, pourtant essentiel pour Varchi, n'existait plus. En outre, cette association éditoriale presque systématique entre Varchi et Michel-Ange se faisait presque exclusivement à la faveur du second, Varchi et son texte servant plutôt de « faire-valoir » (p. 86) à l'auteur des *Rimes*. Quant à la seconde, dont les trois essais centraux, exclusivement de la main de Varchi, ont été rebaptisés à tort « *Paragone* », elle ne fut pas publiée avant le xx^e siècle, sous le titre de *Scritti d'arte*. Alors qu'il n'en existe aucune traduction en anglais, Frédérique Dubard de Gaillarbois souligne d'ailleurs qu'une seule monographie a été à ce jour consacrée aux *Deux leçons sur les arts*, celle de L. Mendelsohn (UMI Research Press, 1982).

C'est donc ce vide éditorial que cette édition bilingue, qui a le double mérite d'être une édition critique et une traduction, entend combler. Le texte est la transcription de l'édition *princeps* publiée en 1550 par Varchi, sous le titre *Due lezioni di m. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di m. Michelagnolo Buonarrotti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, & piu altri eccellentiss. pittori, et scultori, sopra la quistione sopradetta*. Toujours dans un objectif de fidélité au texte original, Frédérique Dubard de Gaillarbois a fait le choix de ne modifier ni la graphie ni l'orthographe et de conserver toutes les traces d'oralité de cette transcription de deux discours, qui furent initialement prononcés à l'oral, « pour conserver au texte sa patine et à la langue sa fraîcheur » (p. 171).

Michel-Ange est sans nul doute au centre des *Deux leçons sur les arts*. Il est bien sûr l'auteur du sonnet *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*, qui

fait l'objet d'un commentaire dans la première leçon, mais c'est aussi une lettre de sa main qui clôt la seconde, faisant de ce texte le seul écrit sur l'art connu de Michel-Ange. L'importance de la figure de Michel-Ange est telle qu'il est souvent cité, parfois de manière contradictoire, dans les autres réponses qui constituent l'anthologie. Au total, vingt-huit poèmes de Michel-Ange – quinze sonnets et treize madrigaux – sont cités, intégralement ou partiellement, dans la première leçon, ce qui fait des *Due lezioni* la première publication de vers de Michel-Ange. Selon Frédérique Dubard, une publication de cette importance ne put se faire à l'insu de Michel-Ange. En outre, elle réfute la « sécheresse » attribuée par la critique à Michel-Ange vis-à-vis de Varchi, évoquant au contraire les témoignages existants d'estime entre les deux hommes. Varchi joua un rôle majeur dans la promotion de Michel-Ange comme figure intellectuelle et littéraire, puisqu'il mit en lumière l'étendue de son talent, à la fois littéraire et philosophique. Il faut souligner l'audace de la formule choisie par Varchi, alors même que la leçon en elle-même était un genre déjà classique : non seulement la leçon porte ici sur les œuvres d'un artiste et non d'un homme de lettres, mais, en outre, en plus d'intégrer l'œuvre « d'un poète vivant et atypique [...] dans le canon des auteurs susceptibles d'un commentaire », « la revendication du double titre de poète et de philosophe pour un artiste était un pavé dans la mare académique. » (p. 49). Frédérique Dubard de Gaillarbois reconstitue avec une grande précision les liens entre Varchi et Michel-Ange, qui restent, encore aujourd'hui, assez mystérieux, puisqu'on ne sait pas si les deux hommes se sont rencontrés, ni même comment Varchi était entré en possession des textes de Michel-Ange qu'il cite dans les *Deux leçons*. Elle avance l'hypothèse que Bartolomeo Bettini a pu jouer le rôle d'intermédiaire entre eux.

Varchi entend démontrer que Michel-Ange est autant poète et philosophe qu'il est peintre et sculpteur. Selon Varchi, « toutes ces activités sont équivalentes, [...] créer, c'est philosopher » (p. 75). Il entend en réalité dépasser la question de la confrontation entre les arts et celle de *ut pictura poësis* et porter un autre regard philosophique sur les clivages en conciliant théorie et *praxis* et en abolissant la hiérarchie entre main et esprit.

Frédérique Dubard de Gaillarbois reconstitue également, toujours avec une grande précision, la richesse des liens qui unissaient Varchi aux

sept autres peintres figurant dans l'Anthologie. Il faut d'ailleurs souligner que, en plus de Michel-Ange, trois d'entre eux – Vasari, Cellini et Pontormo – « jouissent aujourd'hui d'une réputation et fortune littéraires bien supérieure à celle de leur mentor » (p. 115). Le cas des rapports entre Varchi et Vasari est assez complexe et Frédérique Dubard s'y arrête longuement. Alors que Varchi, qui est considéré comme l'un des possibles relecteurs des *Vite*, avait cité cette œuvre de son « très grand ami » dans ses *Deux leçons*, Vasari « évoquera l'orateur et le lettré que fut Varchi dans la *Giuntina*, mais jamais le penseur artistique ni l'auteur de la deuxième leçon qu'il plagia et utilisa dans son "Introduction" aux *Vies*. » (p. 154)

Il faut saluer la richesse de cet ouvrage, dont la longue introduction a tout d'un véritable essai littéraire illustrant l'originalité de la position de Varchi, originalité qui, paradoxalement, semble l'avoir desservi. Par ce très bel ouvrage, dont il faut souligner la qualité de la traduction, Frédérique Dubard de Gaillarbois rend donc justice à un homme d'art et de lettres injustement oublié.

Marguerite BORDRY

*
* *

Francesca SENSINI, *Pascoli maledetto*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2020, p. 156, € 12.

Pascoli maledetto propose une riletture della vita, della personalità e dell'opera di uno dei maggiori poeti italiani del Novecento. Frutto delle ricerche appassionate di Francesca Sensini, maître de conférence all'Université Nice Côte d'Azur, si tratta di un lavoro a tesi e dichiaratamente di parte, come rivendica l'autrice. L'ipotesi che si intende dimostrare e che costituisce il *fil rouge* delle riflessioni sottoposte al lettore è che l'opera di Pascoli debba essere ricontestualizzata e ricondotta

alla temperie estetico-filosofica dei *poètes maudits*, come anticipa il titolo del volume. Per cambiare la prospettiva che è stata sinora adottata nell'accostarsi a Pascoli, è necessario integrare alla biografia ufficiale dell'autore, stratificatasi nel tempo, elementi da sempre sorprendentemente taciuti. In questo senso il lavoro di Sensini si propone di aprire una via nuova negli studi dedicati al poeta.

Il volume è suddiviso in sette capitoli, preceduti da un'accurata introduzione in cui l'autrice si sofferma sulla figura del poeta maledetto, contestualizzandola nella prima metà dell'Ottocento, quando Verlaine definisce la condizione di trasgressione dolorosa in cui si trovano i Poeti Assoluti, che accedono a una dimensione altra rispetto al volgo e risultano di conseguenza impossibilitati a vivere in armonia con esso. Questo ritratto è fortemente ancorato in una realtà di trasformazioni economiche e sociali rispetto alle quali l'Italia è in ritardo in rapporto ad altri paesi del continente europeo. Gli intellettuali che dominano la scena culturale della penisola nell'Ottocento rappresentano modelli riconosciuti dalla società in cui operano. Anche D'Annunzio, la cui spregiudicatezza contribuisce a creare intorno a lui un'aura di anticonformismo, è anti-borghese solo nelle sue pose esteriori. Il nostro poeta maledetto, in realtà, è Giovanni Pascoli. Questa affermazione, che chiude le pagine dedicate alla definizione delle caratteristiche del tipo di intellettuale cui si fa riferimento, è suscettibile di provocare stupore nel lettore, abituato a tutt'altra interpretazione dell'opera e della personalità del poeta. Per troppo tempo si è permesso che si stratificassero letture parziali e, come tali, fuorvianti di una personalità complessa, segnata, ma non interamente dominata, dai lutti familiari. Per rileggere l'esperienza umana e artistica di questo autore, Sensini ci invita a procedere da zone lasciate nell'ombra, consapevoli del fatto che il poeta e la sua poesia «vivono di un segreto costruito con sapienza per il solo scopo di essere svelat[i]». Per portare a buon fine questa operazione bisogna dimenticare le formule abitualmente utilizzate per definire l'autore e la sua produzione. Imprigionato in una vicenda di traumi e turbe, egli è doppiamente maledetto: maledetto nell'accezione coniata da Verlaine e, ancora, maledetto in quanto cristallizzato in un'immagine pubblica rassicurante, che non gli corrisponde.

Il primo capitolo, intitolato *Ai suoi bei giorni, o cattivi*, ripercorre in modo avvincente gli anni giovanili del Pascoli, mettendo in valore aspetti sinora trascurati, quali l'impegno politico dello studente bolognese in

seno al movimento dell'Internazionale, cui si dedica con un trasporto tale da farsi distogliere dai doveri universitari. Se, come precisa Sensini, l'omicidio del padre rappresenta indubbiamente una svolta nel destino della famiglia, non per questo l'evento tragico da sempre evocato per descrivere la piega presa dall'esistenza del poeta determina in sé un mutamento radicale nell'individuo, descritto ancora come di «carattere impetuoso, riluttante all'autorità», «materialista e ateo». Neanche la lunga serie di lutti, che vede succedersi nell'arco di sette anni le morti della sorella maggiore Margherita, della madre e dei fratelli Luigi e Giacomo, piegano la sua indole da *bohémien*, che non si lascia opprimere dalle perdite o dal fardello delle sorelle, cui pare non scrivesse neppure in quegli anni. Ne emerge il ritratto di un Pascoli «angelo biondo», «ribelle», interamente occupato dal furore politico e dalla vitalità creativa, autore di testi rivoluzionari, animati dalla passione per la giustizia sociale. La morte, nel 1875, del fratello Giacomo, che si era sino a quel momento addossato il ruolo di padre vicario, determina una svolta nella direzione di una responsabilizzazione di Giovanni, che purtuttavia continua a essere animato dalla gioia di vivere e da progetti anche sentimentali. Il giovane è legato a una ragazza di San Mauro, che però muore all'età di diciassette anni. Solo al 1882, nove anni dopo l'inizio dei suoi studi universitari, risale la laurea a pieni voti, cui fa seguito il primo incarico di professore al liceo di Matera. In questo periodo comincia a farsi sentire l'aspirazione delle sorelle a vivere con l'unico membro della famiglia ormai autonomo economicamente. Per il momento, tuttavia, Giovanni non intende rinunciare al progetto di farsi una vita propria, come testimoniano gli scambi con gli amici. Dalle lettere alle sorelle, invece, comincia a trasparire un groviglio di energia vitale e sensi di colpa. La spinta autolesionista finisce, come sappiamo, per prevalere e, ottenuta nel 1884 la cattedra nel liceo di Massa, Pascoli si trasferisce l'anno seguente nel capoluogo toscano con Ida e Maria. Da quel momento inizia la parabola dello spossamento di sé e dell'amputazione del desiderio ritracciata nel secondo e nel terzo capitolo, dal titolo, rispettivamente, *Il super trio* e *La costruzione della menzogna*. Corteggiamenti e progetti matrimoniali vengono sistematicamente sabotati dalle due sorelle, da Maria in particolare, che lo sorvegliano. Giovanni cerca di sottrarsi al destino che gli si prepara impegnandosi prima per maritare Ida, esortando poi Maria a seguire le orme della sorella maggiore. Alcool e

laudano sono i rimedi adottati dal poeta sofferente, che soffoca, senza convinzione, una natura passionale e sanguigna, uccidendosi lentamente. Non a caso, la figura del doppio – io che desidera e io che rinuncia – e il tema del ricongiungimento delle due metà sono costanti della produzione poetica pascoliana. Appoggiandosi a testimonianze poco note e al ricco epistolario dell'autore, Sensini riesce a emanciparsi dal ritratto imposto da Maria al fratello, cristallizzatosi in un racconto che ha condizionato la ricezione della sua opera. Da questo tentativo, riuscito, di rifondare la storia del poeta emerge la descrizione di una personalità misteriosa, inquieta e appassionata. Per richiamare il titolo possiamo parlare di un poeta maledetto, che, a differenza dei colleghi consacrati come tali dalla tradizione, sceglie, per un intreccio di volontà e necessità, la dissimulazione piuttosto che l'esibizione e la marginalità sociale.

Ora, la chiave di lettura fornitaci da questa riscoperta dell'uomo Pascoli impone una rilettura della sua produzione, che prende le mosse dal quarto capitolo, intitolato *Parola di poeta (Teoria)*. Nell'ambito di questa operazione occupano un posto importante i saggi di critica dantesca, poco apprezzati dalla dantologia ufficiale in quanto intrisi di una sensibilità estetizzante e simbolista. A ben guardare, è proprio in Dante che Pascoli trova le categorie filosofiche essenziali all'elaborazione razionale della propria autobiografia: l'abbandono della vita attiva per quella contemplativa adombra la rinuncia del poeta al proprio desiderio e la conseguente sublimazione di questo sacrificio nell'esperienza estetica. Sensini aggiunge che agli scritti danteschi «il poeta attinge per costruire un codice destinato a cifrare i propri messaggi». La *Commedia* diventa così un modello perfetto della vera poesia, che è necessariamente simbolica. Queste considerazioni gettano una nuova luce su tutta l'opera pascoliana. Quanto alle altre fonti, se indubbiamente la capacità del poeta di assimilarle e confonderle ne rende ardua l'identificazione, da una carrellata della sua variegata produzione emerge la ricchezza di interessi, di letture e di modelli documentabile. Segno del carattere aperto e curioso del proprio tempo di un uomo tutt'altro che isolato e chiuso in sé stesso. Purtroppo da una campionatura delle antologie scolastiche degli ultimi trent'anni (capitolo quinto, *Pascoli a scuola*) l'ambizioso impianto teorico e il progetto poetico che lo esprime risultano sacrificati in nome dei dati storico-autobiografici, che ingabbiano l'opera pascoliana in una lettura fondata sulla psicanalisi del loro autore. Il quinto capitolo,

Parola di poeta (Pratica), si propone di scardinare il canone pascoliano trasmessoci per un secolo e mezzo attraverso una rassegna della produzione poetica pascoliana, ordinata cronologicamente, che comprende testi più o meno noti, accomunati da una lettura tesa a sgomberare il campo da radicatissimi stereotipi. Fra questi, l'assenza dell'amore nella vita e nei versi di Pascoli. Il capitolo sesto, *Una fanciulla antica*, è interamente dedicato a un personaggio femminile in particolare, Tryphaena, «personificazione della facoltà poetica e nello stesso tempo fantasma di un sogno d'amore». Questa avvincente reinterpretazione si conclude con l'invito a non rimanere «sul limitare», aprendosi «a una lettura e a una comprensione spregiudicate, ingenua, cioè, in ultima analisi, libere» e seguendo il filo conduttore dell'affinità, evidenziata ma non ancora esplorata dalla critica, fra il Nostro e i *poètes maudits*, Baudelaire in particolare. *L'Aneddotica pascoliana*, che chiude il libro, arricchisce di note di esperienza autobiografica (questa volta dell'autrice) uno scritto teso a rendere giustizia a un poeta alla cui sofferenza Sensini ha saputo dare voce grazie a una fine sensibilità e a solide ricerche documentarie.

Anna SANSA

*

* *

Marguerite BORDRY, *Venises mineures. Quatre écrivains italiens entre mythe et modernité (1866-1915)*, « Histoire culturelle », Paris, Classiques Garnier, 2019, 310 p., 32 €.

Bien qu'il soit tiré d'une thèse de doctorat, ce livre a toute l'élégance d'un essai littéraire : les notes de bas de page y sont contenues et le discours, toujours très clair, ne cherche jamais à étourdir le lecteur par une érudition pédante ou un tourbillon de concepts. Comme le titre l'explícite, l'ouvrage se propose d'explorer les différentes représentations

de Venise produites de l'intérieur par des écrivains sinon vénitiens, du moins italiens, aujourd'hui plus ou moins tombés dans l'oubli. L'hypothèse de départ est que ces images alternatives et pour ainsi dire endogènes permettent de nuancer le mythe de Venise élaboré, dans la littérature romantique et décadente, par les écrivains étrangers, de Musset à Rilke, de Thomas Mann à Henry James.

La première partie de l'ouvrage, intitulée *Repères*, redéfinit très utilement les différentes facettes de l'objet : le mythe de Venise tel qu'il s'est élaboré au fil des siècles, passant d'une image avant tout politique (dans laquelle domine la célébration de la liberté de la Sérénissime et de ses institutions remarquablement stables qui synthétisent monarchie, aristocratie et démocratie) au stéréotype de la fête, du carnaval et de la galanterie, pour ensuite se figer, surtout après le traité de Campo-Formio, en un conglomerat de lieux communs sur la ville mourante, dont la splendeur passée n'est qu'un souvenir mélancolique. Marguerite Bordry montre très bien que le double paradigme de la mort *de* Venise et de la mort *à* Venise contraste avec la réalité historique, sociale et économique d'une ville qui a tenté, au XIX^e siècle, de se moderniser et de se développer à l'instar des métropoles de l'Italie nouvellement unifiée – transformations urbaines et industrielles, réalisées ou simplement projetées, dont un spécialiste d'architecture comme Camillo Boito était parfaitement informé. Sans négliger de discuter le concept même de minorité en littérature, la partie s'achève sur une justification du corpus choisi : le principal critère est chronologique, puisque Marguerite Bordry a décidé de retenir les œuvres produites après 1866, date du rattachement de Venise à l'Italie unifiée, même lorsque les textes mettent en scène la période précédente (mais quand ils le font, ils le font depuis un point de vue déterminé par leur connaissance de l'après : l'après-domination autrichienne, l'après-guerres d'indépendance, etc.). Quant au *terminus ante quem*, il s'agit de la Première Guerre mondiale, qui correspond à une césure à plus d'un titre (on se souvient aussi qu'en 1910 un manifeste futuriste signé par Marinetti, Boccioni, Carrà et Russolo et intitulé *Contro Venezia passatista* proposait de répudier « l'antica Venezia estenuata e sfatta da voluttà secolari », de « guarire e cicatrizzare questa città putrescente » et « preparare la nascita di una Venezia industriale e militare » à grands renforts de lumière électrique, de canaux comblés et de gondoles brûlées). Dans la période ainsi définie, entre l'inclusion de Venise à l'Italie unifiée et la déflagration de la Grande Guerre, Marguerite Bordry a choisi

quatre écrivains mineurs (Camillo Boito, Enrico Castelnuovo, Gerolamo Rovetta, Giacinto Gallina), mais ayant joui d'un certain succès de leur temps et surtout ayant proposé, à travers la prose narrative ou le théâtre, des descriptions particulièrement attentives de Venise.

La seconde partie de l'ouvrage, intitulée *La Venise des Vénitiens*, étudie donc ce corpus en choisissant, de manière très judicieuse, une approche thématique et non monographique. Pour tous les chercheurs qui travaillent sur l'histoire et la représentation de Venise, c'est évidemment la partie la plus importante de l'ouvrage : géographie et urbanisme, société (de l'aristocratie aux étrangers en passant par la bourgeoisie, les petits commerçants et les miséreux), représentation de l'histoire et du temps qui passe sont autant de rubriques qui permettent d'organiser la matière littéraire étudiée en la rendant utile en dehors des études littéraires au sens strict. Enfin, le dernier chapitre de cette partie, « Le traitement des lieux communs vénitiens », permet de comprendre que l'un des points communs entre les quatre auteurs choisis tient à l'intégration, le plus souvent sur le mode parodique, de toute la mythographie vénitienne élaborée par la littérature étrangère (du reste, c'était déjà le cas chez Rovani qui dans *Cento anni* s'amuse, sur un ton désabusé, du bric-à-brac des stéréotypes vénitiens chers aux visiteurs étrangers : « Notte, cielo stellato, chiaro di luna, Venezia, canal Orfano, canti lontani smorenti nell'aria, gondolieri colle sventure d'Erminia in bocca. Due esseri nell'infelicità felici, un marito terribile lasciato sotto il pugno e il remo d'un gondoliere poeta, eccitabile e fantastico ; un passato con de' rimorsi, un avvenire tenebroso. Ecco, o signori, un *consommé* di poesia e di romanticismo. » Mais là où Rovani commentait ironiquement un arsenal de situations topiques qu'il avait lui-même mis en scène, les écrivains choisis par Marguerite Bordry préfèrent représenter des milieux sociaux, des quartiers de la ville, des intérieurs, des aventures humaines – lamentables, sordides, pathétiques – qui s'opposent plus clairement encore à l'imagerie vénitienne et se proposent explicitement de contrecarrer les mythes associés à la ville.

Intitulée *Agonie ou modernité ?*, la dernière partie de l'ouvrage, plus brève, propose une synthèse des analyses précédentes en les inscrivant dans une réflexion plus large sur l'idée de modernité et notamment sur le rapport entre ruines et progrès, à la lumière des textes de Benjamin, convoqués de manière assez étonnante, mais au fond convaincante, même si la présence de nombreuses citations sur Benjamin plutôt que de

Benjamin donne parfois le sentiment que certains rapprochements sont quelque peu artificiels, ou du moins indirects. Pour mieux justifier l'idée que Venise peut être interprétée comme une « capitale du XIX^e siècle », peut-être aurait-il fallu insister davantage sur l'hétérogénéité d'un siècle qui ne se présente pas comme un *continuum* lisse et dont les différentes tendances culturelles (romantisme, réalisme, symbolisme, décadentisme...) ne deviennent dominantes, à un moment donné, qu'au prix d'un feuilletage complexe avec d'autres courants esthétiques.

Plaisant à lire, instructif et même pédagogique, parfaitement accessible à un public non italianiste (toutes les citations sont traduites en français et les auteurs italiens sont tous présentés), le livre de Marguerite Bordry se présente comme une contribution importante aux études sur Venise et permet de découvrir des textes méconnus en les situant dans un cadre historique, littéraire et théorique plus large qui montre leur valeur documentaire, sans que jamais soit perdu de vue le plaisir esthétique que peut procurer la lecture d'œuvres satiriques, caricaturales ou parodiques qui déjouent les attentes et acceptent de participer au mythe de Venise par le biais de sa dénonciation même.

Aurélie GENDRAT-CLAUDEL

*

* *

Girolamo COMI, *Poesie. Spirito d'amore, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*, a cura di Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino, Neviano, Musicaos Editore, «Novecento in versi e in prosa. Testi, 1», 2019, 400 p., € 25.

Tra le voci della poesia italiana del Novecento merita una speciale menzione Girolamo Comi (1890-1968), del quale Musicaos Editore ha

pubblicato nel 2019 il volume *Poesie* – comprendente solo le raccolte *Spirito d'armonia* (1954), *Canto per Eva* (1956), *Fra lacrime e preghiere* (1966) – curato da Antonio Lucio Giannone e da Simone Giorgino.

Comi è – nonostante una formazione europea conseguita nei lunghi soggiorni dapprima in Svizzera dal 1908 al 1912 poi in Francia dal 1912 al 1915 – un intellettuale in parte isolato (un po' per scelta personale e un po' per il destino che la critica gli ha riservato) e non ascrivibile all'interno di un movimento specifico. Sebbene non fosse tra i protagonisti della vita culturale del suo tempo, il cui panorama era dominato prima da D'Annunzio poi dagli ermetici, ebbe comunque modo di entrare in contatto e stringere amicizie sia all'estero sia in Italia con figure quali Paul Valéry, Paul Claudel, Julius Evola, Arturo Onofri, Ernesto Buonaiuti, Maria Corti, Nicola Moscardelli; inoltre, collaborò attivamente con riviste («Ur», «Knur», «La Torre», «Diorama filosofico»), fece parte del cenacolo Gruppo di Ur, e dette vita alla rivista «L'Albero» nonché all'Accademia Salentina a Lucugnano, una frazione del comune di Tricase di cui era feudatario per nobile discendenza e dove visse in ristrettezze economiche l'ultima parte della sua vita.

Il suo rapporto con determinati intellettuali trova testimonianza altresì nelle dediche apposte alle sue raccolte: *Spirito d'armonia* è offerta allo scrittore e critico letterario Enrico Falqui, mentre *Fra lacrime e preghiere* a Marcello Camillucci, personalità di spicco del mondo cattolico del quale – scrisse – «(..) mi è cara l'amicizia e apprezzo la sensibilità e la cultura letteraria e spirituale...» (p. 237). Sebbene Comi nutrisse ampia stima nei confronti di quest'ultimo, occorre precisare che fu Ernesto Buonaiuti a influenzare la sua conversione al cattolicesimo, la quale causò inevitabili riflessi nella sua produzione poetica, a cominciare dalla scelta del titolo della raccolta *Fra lacrime e preghiere* per giungere all'acme con due liriche incentrate proprio su Cristo definito in una «Base apice centro / dell'Universo e d'ogni / umanità possibile...» (p. 291).

Nel complesso la poesia comiana è di tipo innico e, come suggerisce Simone Giorgino nella postfazione al presente volume a p. 308, si potrebbe «suddividerla in stagioni» differenti, andando «dal panismo orfico della fase iniziale, alla successiva più marcatamente spirituale e cristiana, non estranea ad attitudini misticheggianti, che prende avvio dalla conversione al cattolicesimo avvenuta a metà degli anni Trenta, e che sarà poi particolarmente predominante nell'estrema raccolta *Fra*

lacrime e preghiera (1966)». Antonio Mangione – in un suo articolo del 2001 intitolato *L'opera poetica e il divenire della poesia in Comi* – ricorda come lo scrittore in *Spirito d'armonia* si senta «impegnato più con l'eterno che col temporale»; a suo giudizio in *Fra lacrime e preghiera* «vi è l'attuazione di un novissimo e purissimo stato d'amore in Dio» (p. 49). Per quel che concerne *Canto per Eva*, è lo stesso Comi a fornire al semplice lettore o allo studioso un'interpretazione significativa nella dedica: «(...) queste liriche vogliono essere l'indice o l'abbozzo di una serie di motivi essenziali – sul piano cosmico e spirituale – della “poesia dell'amore”. Poiché l'aspirazione (o l'ambizione) maggiore di questa poesia consiste nel voler fare opera di armonia in una sfera e in una atmosfera d'ordine più universale che soggettivo e più metafisico che sentimentale, è inevitabile che ogni elemento o afflato personalistico ed episodico resti il più spesso, se non sopraffatto, come assorbito e bruciato dal fuoco dell'evento amoroso in sé. Benché ispirato necessariamente dalla contemplazione o attrazione di un TIPO (o di più Tipi femminili) questo CANTO – organato come si è detto – non può quindi essere dedicato che allo ARCHETIPO: EVA...» (p. 149). Le varie fasi della poesia comiana sono caratterizzate, dunque, da motivi cosmici, panteistici, antropofisici e teologici. La sintassi è rigorosa e priva di stravolgimenti; dal punto di vista metrico e stilistico si ha spesso la presenza di allitterazioni, assibilazioni, assonanze tra aggettivo e sostantivo, rime sdruciole, sinestesie, settenari, endecasillabi, mentre meno frequenti sono gli *enjambements*.

Per quel che concerne lo stile, vi è una forte influenza sia di scrittori italiani e francesi – nelle tre raccolte non mancano, tra l'altro, citazioni dotte tratte da *La maison du berger* di Vigny, da *Bénédiction* di Baudelaire, dalla *Divina Commedia* (in particolare Purgatorio XXVII, XXX, XXXI, Paradiso I) di Alighieri, dal sonetto LV del *Canzoniere* di Petrarca – sia del simbolismo: un' influenza, quest'ultima, derivata in parte dal clima culturale d'inizio Novecento e in parte dal soggiorno che lo scrittore compì Oltralpe, come è stato già posto in evidenza, negli anni precedenti la Grande Guerra.

Il “debito” verso la Francia non è soltanto propriamente letterario, poiché è da qui che ebbe inizio la (relativa) fortuna critica di Comi. Questi esordì nel 1912, quando pubblicò a sue spese – e allo stesso modo fece in seguito con tutte le proprie opere – la raccolta *Il lampadario*, la quale nel medesimo anno venne recensita favorevolmente da

Ricciotto Canudo nella prestigiosa rivista «*Mercur de France*». Da quel momento in poi nei confini nazionali si affacciò in letteratura il “caso” Comi per opera di critici e scrittori che – oltre ad accostarlo all’amico Arturo Onofri anche per comunanza di stile e di motivi – si espressero spesso positivamente (come Raffaello Prati, Francesco Orlando, Nicola Moscardelli, Arnaldo Bocelli); Sergio Solmi in «*L’Italia letteraria*» nel 1929 e Pier Paolo Pasolini in «*Paragone Letteratura*» nel 1954 tracciarono invece un giudizio severo che indubbiamente incise sulla carriera e sulla psicologia dell’autore. Dal 1977 in poi iniziarono a fiorire studi attorno alla sua figura e alla sua produzione letteraria grazie a Donato Valli, il quale, con il proprio studio *Opera poetica*, ne richiamò l’attenzione da parte del grande pubblico e del mondo accademico. Una continua analisi e riscoperta dell’opera comiana si debbono, tra l’altro, a Ferruccio Ulivi, il cui contributo appare nel Dizionario della letteratura mondiale del ‘900, uscito nel 1980 per i tipi delle Edizioni Paoline, e a Magda Vigilante nel Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 27, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1982. In proposito occorre inoltre citare, del 2001, un importante convegno internazionale di studi, dopo il quale il presente volume di *Poesie* – il primo della collana “Novecento in versi e in prosa. Testi” – commemora, a cinquant’anni dalla morte, un intellettuale che ha segnato in silenzio la storia della tradizione poetica nostrana.

Andrea QUARTA