

There are also copious annotations on the many literary, classical, mythical or enigmatic and cryptic references in the text, which make the book more accessible to general public and enhance understanding by steering the reader towards possible interpretations.

The title *Pleasure*, opted for by Raffaelli, seems to express, as the translator says in the Foreword, “very succinctly the essence of the novel, which is centred entirely on the pursuit of pleasure, the quest to experience ever-greater and transcendent forms of pleasure, whether as an aesthetic principle or a physical sensual sensation” (xii). Like in the original title, ‘pleasure’ becomes the focal subject of the book, thus emphasising that the pursuit of pleasure to limits beyond pleasure, ultimately leads only to moral dissolution, emotional ruin and the realisation that all is vanity or nothingness.

Alida Poeti
(University of the Witwatersrand, Johannesburg)

Camillo Faverzani (éditeur), *Part[h]enope. Naples et les arts / Napoli e le arti*, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 450 (Collana «Leia. Université de Caen, vol. 28»).

Fernand Braudel nel suo capolavoro dedicato all’età di Filippo II trattò il Mediterraneo – popolato da guerrieri e mercanti, contadini e cittadini – quasi alla stregua di un grande, affascinante personaggio da romanzo, con un cuore pulsante e complicate peripezie individuali. Ripensare la cultura sviluppatasi nelle grandi città del Mediterraneo in termini storici, ma senza tacere i colpi di scena romanzeschi che qualche volta la storia riserva, è la sfida che l’Université Paris 8 ha proposto, grazie alla guida sagace di Camillo Faverzani, ad altre università invitate a un progetto denominato «Pôle Méditerranée». Primo risultato giunto alle stampe è questo volume dedicato alla città di Napoli fra Tre e Novecento: raccoglie gli Atti di un convegno celebratosi a Parigi nel novembre 2012 con la partecipazione di due dozzine di studiosi italiani e francesi impegnati in diversi ambiti di ricerca (dalla letteratura alla musica, dalla storia dell’arte all’antropologia, alla storia politica). Il risultato è un affascinante mosaico che va a comporre quel «creuset de contradictions multiculturelles» (per usare l’espressione di Faverzani) che Napoli è

da sempre. Nell'impossibilità di descrivere tutte le tessere del mosaico, in questa sede è opportuno rendere conto soprattutto delle parti consacrate alla letteratura italiana. Tuttavia qualcosa è bene dire anche della prima sezione del convegno, dedicata all'arte figurativa e alla musica. Sandra La Rocca apre il volume con nitide pagine sul culto del «Bambin Gesù» a Napoli, tra ritualismo mistico (c'è un curioso aneddoto su suor Orsola Benincasa che accarezza le statuette del Bambino, di cui era appassionata collezionista), devozione gesuitica e capolavori artistico-artigianali. Quando il protestante Goethe approda a Napoli nella primavera del 1787, vi scopre con divertimento, tra le tante cose che sono bizzarre ai suoi occhi, la voga dei presepi, non solo nelle chiese ma quasi in ogni casa cittadina, magari con l'aggiunta apocrifia di un Vesuvio innevato sullo sfondo. Il culto popolare del presepio era allora in pieno rigoglio, in controcanto – parrebbe – con le idee dei filosofi che tentavano di promuovere l'illuminismo nel Regno. Tutti sanno come andò a finire, nel 1799, la partita tra devoti e novatori, tra la Santa Fede e il berretto frigio. Ha scritto della stagione illuministica Melanie Traversier, che ha seguito la politica musical-culturale borbonica di promozione del nuovo Teatro San Carlo, tra l'avvento di musicisti stranieri di talento (tra cui Johann Adolf Hasse: presto però tornato in Germania) e la presenza ovvero diaspora per l'Europa dei napoletani, da Porpora a Pergolesi, a Paisiello. Giulia Anna Romana Veneziano ha ragguagliato su una sua ricerca d'archivio incentrata sulla cappella musicale del Pio Monte della Misericordia: la Chiesa di Nostra Signora, annessa alla fondazione filantropica tuttora attiva, fu edificata nel Seicento nel cuore della Napoli medievale e ospita – è noto – una pala d'altare del Caravaggio dedicata alle sette opere di misericordia. Sotto lo sguardo del capolavoro caravaggesco si alternarono maestri di cappella e cantanti illustri, alcuni dei quali dal repertorio sacro si sarebbero vòlti a quello profano (per esempio Domenico Sarro, che il 4 novembre 1737 inaugurò col suo *Achille in Sciro* il San Carlo). Della musica a Napoli nel primo Ottocento scrive Camillo Faverzani: il quale indaga la fortuna francese della *Fausta* di Gaetano Donizetti (debuttò al San Carlo il 12 gennaio 1832, quasi in contemporanea con la prima milanese della *Norma* belliniana). Il libretto, scritto da Domenico Gilardoni, con il possibile intervento di Donizetti stesso, fece scandalo e rischiò d'essere bloccato dalla censura napoletana (quel che poi non

avvenne per privatissime ragioni: la cantante protagonista era – pare – amante di Ferdinando II): raccontava infatti di un ‘quasi incesto’ tra Fausta, la moglie dell’imperatore Costantino I, e il figliastro Crispo. Forse proprio perché proponeva una situazione letteraria che il pubblico francese conosceva (ovvie le analogie con la *Fedra* di Racine), *Fausta* ebbe risonanza in quel mondo, come Faverzani ricostruisce studiandone attentamente una rara partitura, assai rimaneggiata, apparsa a stampa a Bruxelles a metà Ottocento (la data precisa non è nota): da tragedia lirica, qual era nell’originale, *Fausta* fu trasformata in un vero e proprio *grand opéra*, secondo la strada già percorsa con successo a Parigi da Meyerbeer, Auber e Halévy.

Ma a noi giova dirigerci verso la letteratura: quella medievale innanzi tutto. Margherita Ranaldo torna su un tema abbastanza noto agli studiosi, gli anni napoletani di Giovanni Boccaccio: e intraprende un itinerario originale, indaga cioè lo scarto tra la topografia *reale* della Napoli boccacciana (già percorsa da Benedetto Croce, che idealmente riandò con Andreuccio dal Malpertugio sino al Duomo) e quella *mitologica*, come emerge nelle pagine dell’*Elegia di Madonna Fiammetta*. Da parte sua Massimo Natale rievoca la Napoli di Torquato Tasso, in particolare il Tasso delle *Rime* e delle *Lettere*, dove si raffigura tante volte Partenope, «albergo de le sirene», in un’ideale sovrapposizione (lo studioso parla di «palimpseste mythologique») tra le memorie autobiografiche e il paesaggio evocato da Virgilio e da un suo imitatore moderno, il Sannazaro dell’*Arcadia*. Del padre di Torquato, Bernardo, letterato e uomo di corte (fu compagno del lungo esilio di Ferrante Sanseverino principe di Salerno), Dominique Fratani segue eruditamente le tracce epistolari che rimandano a Napoli, dove tra l’altro era rimasta la moglie Porzia con i figlioletti. Ai miti fondativi della ‘città nuova’, come greicamente il nome di Napoli suona, cioè ai riti della Sibilla proveniente da Cuma e alla venerata tomba (presunta) della sirena Partenope (‘la ragazza vergine’), dedica le sue riflessioni Françoise Graziani: la quale si sofferma in particolare sulla rielaborazione concettista che del mito di Partenope fece Giambattista Marino (il poeta si vantava d’essere «figliolo della Sirena») nei versi famosi del nono canto dell’*Adone*, dove s’immagina lo «spirto di melodia» rinascere dall’«ossa della vergine canora». Una filiera non mitologica ma, come s’usa dire, intertestuale segue Rosaria Iounes-Vona, tra il

Basile del *Cunto de li cunti*, il veneto Straparola alle sue spalle, il francese Perrault dopo di lui: si tratta del caso della favola di Cagliuso (quarta giornata del *Cunto*) confrontata col Costantin Fortunato di Straparola e col celebre *chat botté*, il gatto con gli stivali di tradizione francese: in tutt'e tre i casi si sperimenta una mescolanza di realismo e magia, teatralità e moralità, con un'evidente trasformazione dell'elemento popolaresco italiano nella ben educata parabola agro-dolce pensata da Perrault per il pubblico della corte di Luigi XIV.

Nell'Ottocento francese (e poi, per imitazione, in quello italiano) fu di gran moda il genere del racconto urbano dedicato ai segreti delle capitali o ex capitali: dai *Misteri di Parigi* di Sue al *Ventre di Parigi* di Zola, si trattava di mostrare – fossero feuilleton o capolavori – di che lacrime e di che sangue (nascosti) grondasse la propagandata stagione del progresso borghese. A miti sotterranei un po' diversi si rivolge Roberta Capone, riandando alla Napoli catacombale e segreta: quale fu riaperta dal dilettantismo geniale dell'illuminato e massone Raimondo di Sangro principe di Sansevero (la sua Cappella, dietro Spaccanapoli, è ancor oggi uno dei luoghi più visitati della città); o come in tutt'altro modo è rievocata da Croce, tra incanto e volontà di razionalizzazione, in memorabili pagine delle *Storie e leggende napoletane*. Serao stessa rientra nel discorso (il suo *Ventre di Napoli*, che riecheggia Zola, non è un romanzo, si sa, ma una serie di inchieste giornalistiche): la scrittrice si rivolse infatti alla favola del *munaciello*, il bimbetto storpio, adottato dalle suore, che sarebbe nato – la storia ha origine in età aragonese – dagli amori illeciti tra una ragazza benestante e un modesto garzone, e avrebbe poi fatto parlar di sé come *farfariello*, ovvero *mazzamauriello*, spirito vagabondo capace di magie cattive e buone. Proprio nel ventre di Napoli, «per le tette vie dei Tribunali e della Sapienza, per la triste strada di Foria», Serao andò in cerca della vecchia e sempre nuova vita di quel diavolello bizzarro. Di Matilde Serao ha detto anche Maria Rosa Chiapparò, che ha riaperto gli scatti della fotografa e le pagine della giornalista, e ha quindi accostato la generosa opera di documentazione e denuncia della scrittrice napoletana a quanto fanno oggi, in una città avvilita dalla criminalità organizzata, alcuni giovani intellettuali riuniti intorno alla rivista, dal nome allusivamente illuministico, «Napoli Monitor» (nata nel 2006).

Alla Napoli del secolo ventesimo (e oltre) sono state dedicate varie relazioni del convegno parigino. Maria Carla Papini ha dato conto di una serie di articoli napoletani scritti da Giuseppe Ungaretti per la «Gazzetta del popolo» tra l'aprile e il luglio 1932, e li ha accostati al carteggio intrattenuto negli stessi mesi dal poeta con Jean Paulhan e a versi di *Sentimento del tempo*: in questi ultimi il paesaggio, soprattutto marino, è quasi il simbolo della lotta con l'odiosamato mito classico dell'immortalità, proprio della seconda stagione di Ungaretti. Si sa che il concetto, in sé neutro, di 'scrittore napoletano', ha sempre corso il rischio (molto più di quanto potesse accadere in altre città italiane) d'essere soffocato, anzi sommerso, dall'onda del folklore locale. In che misura, si chiede Vincent d'Orlando, ha sventato tale pericolo uno scrittore come Domenico Rea quando ha dato corpo ai fantasmi napoletani? Il critico francese sottolinea che, di là dalle apparenze, lo scrittore di *Spaccanapoli* e di *Ninfa plebea* rifugge in generale dal naturalismo, piegando anzi l'ostentato sensualismo delle sue pagine a un'aspra polemica civile. Non troppo diversamente Raffaele La Capria, il decano degli scrittori partenopei d'oggi, ha raccontato del proprio itinerario creativo come quello di una mosca che voleva «uscire dalla bottiglia» della napoletanità: ha scritto di lui Nives Trentini, riaprendo il romanzo *Ferito a morte* e confrontandolo con gli esiti lirici e insieme documentari di una scrittrice che fu un po' la sorella maggiore di La Capria, Anna Maria Ortese. In La Capria, più che in altri della sua generazione, letteratura e vita, arte e impegno politico sono andati sempre di pari passo, come è dimostrato dalla collaborazione assidua dello scrittore con il regista Francesco Rosi, che di Napoli vide gli aspetti più dissonanti e irriducibili al colore locale. E chiuderemo con un'immaginazione, anzi un immaginario contemporaneo in pericoloso commercio col folklore stesso. Costanza Ferrini ha scritto di un «eccesso di immaginari» a Napoli, quasi una scelta-condanna di coabitazione tra i beffardi pulcinella e gli sprezzanti signori di via Caracciolo, il rock mediterraneo di Pino Daniele e i dolorosi viaggi a ritroso, gli «spazi bianchi» di Valeria Parrella. Catherine Gottesman ha tenuto insieme, in strana eppur saporosa mescolanza, il romanzo *Gesualdo* (1995) del belga Jean-Marc Turine, un piccolo film francese, *Leçon de ténèbres* (2000), di Vincent Dieutre, regista di casa in Italia, e uno del nostro Mario Martone, *Teatro di guerra* (1998): la Napoli barocca, tra la tirannica

violenza dell'aristocratico Gesualdo, la sua potente musica e le tele di Caravaggio, appare qui, quasi in dissolvenza, sopra i Quartieri Spagnoli di oggi, dove Martone immagina di provare *I sette contro Tebe* di Eschilo, da esportare tra le rovine di una Sarajevo immersa nella guerra civile (ma l'esperimento non riuscirà). Se Napoli, come è detto nell'ultima pagina di questo bel libro, è il luogo dove i territori devastati dell'arte e della storia hanno il loro teatro di elezione, è facile pronosticare al mito di Partenope, affascinante e ingombrante, attraente e irritante, un lungo futuro.

Franco Arato
(Università di Torino)

Paolo Sortino, *Elisabeth*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 216.

La realtà e il racconto parlano lingue diverse. Talvolta possono assomigliarsi, ma non coincidono mai. Li separa una differenza sostanziale: la realtà, nel farsi racconto, acquisisce un senso, una direzione, una *intenzione* che le sono estranei. Pensiamo all'efficace esempio brechtiano dell'incidente stradale. Interrogato dalle forze dell'ordine su quanto è accaduto, il testimone racconterà i fatti col maggiore scrupolo possibile. Sarà tanto più attendibile quanto meno dubiterà del suo punto di vista, fingendo di credere (o credendo sul serio) che non ci siano altre versioni possibili oltre alla propria. Ammettiamo che ci riesca e che il realismo sia stato raggiunto alla perfezione. L'incidente si è svolto proprio come lo ha riferito il testimone, le responsabilità vengono accertate e la legge fa il suo corso.

Anch'io, adesso, sto raccontando una storia, che – come quella del testimone – ritaglia un episodio di realtà. Qui sta la differenza. Quando si ritaglia una figura o un articolo di giornale, o quando si isola un aforisma dal contesto, automaticamente gli si dà un'importanza speciale, facendogli assumere un significato che forse prima non aveva. Allo stesso modo, il racconto del testimone – ritagliando i contorni dell'evento cui egli ha assistito – viene direzionato verso uno scopo preciso: spiegare come si sono svolti i fatti al fine di individuare i colpevoli e tutelare le vittime.