La terza parte è dedicata alla pubblicazione delle altre lettere che rivelano soprattutto le drammatiche vicende familiari e in cui Pirandello riversa il suo animo costantemente travagliato. Colpisce al riguardo la lettera che la madre di Luigi scrive alla figlia Lina: "Luigi ci scrive assai di rado ed io non trovo pace perchè so che la sua vita è seminata di spine, ma vedo che non vi è rimedio, essendo così formata la sua natura. Quanto sarei stata più contenta se fosse stato meno intelligente e avesse potuto vivere la vita dei viventi...". Così è la lettera del figlio Stefano, appena quindicenne, alla zia Lina e ai cugini "Ci sono dei momenti terribili per me nei quali, senza un rimpianto, mi ucciderei, per esempio della famiglia. in questo momento. C'è di là Papa', il mio povero Paparino che piange, che è vittima di una così orrenda sciagura, così senza colpa per volere d'un fato che non esiste, o di un Dio a cui in certi momenti son tentato a non credere più', mi dici che può fare un figlio in certi momenti? Non può solo piangere...".

Il volume chiude con una sintesi quasi telegrafica delle sorti dei familiari negli anni che precedono la morte di Pirandello nel 1936. Questa parte apparirebbe un po' affrettata se non intendesse solo rispondere al legittimo desiderio suscitato nel lettore di conoscere anche gli eventi degli altri membri

Un elegante volume ricco di utilissime informazioni a cui può ampiamente attingere ogni studioso di Pirandello.

ANTONIO ALESSIO

McMaster University

Simonetta Chessa Wright. *La poetica neobarocca in Calvino*. Ravenna: Longo Editore. 1998. Pp. 171.

Qual è il senso dell'eredità letteraria di Calvino, quali modelli di pensiero egli ci consegna e a quali fonti questi stessi si ispirano prendendo, per così dire, origine? Tali domande, e l'ultima in particolare, sembrano trovare risposta nello stimolante testo di Simonetta Chessa Wright, *La poetica neobarocca in Calvino*. Il Barocco e la sua rivalutazione nella letteratura contemporanea divengono chiave interpretativa non solo dell'ultimo Calvino, ma di tutta la sua produzione letteraria. Calvino ha certamente attraversato stagioni letterarie diverse. Nei suoi esordi neorealisti una delle ambizioni della forma romanzo consisteva nell'essere coscienza etica e sociale dell'Italia del dopoguerra. Eppure il mimetismo necessario per rappresentare quella realtà nascondeva, paradossalmente, un notevole tecnicismo letterario. La possibilità di rappresentare la complessità dell'esperienza, il tema della memoria con le sue variabili diramazioni, quello della crescita e maturazione, tale molteplicità di aspetti rimanda ad una rete in grado, se non di unificarli, almeno di comprenderli. E così nella descrizione del teatro d'azione della guerra partigiana, i "bui archivolti della

città vecchia" (44) e i boschi attorno, dove uomini armati si inseguono e si nascondono, ciò che domina già qui, secondo Chessa Wright, è una geometria delle relazioni, un modello labirintico tipicamente barocco. Il protagonista nel descrivere gli spazi esterni, allude anche a quelli interni, cioè a quell'insieme contraddittorio di eventi e stati dell'animo dove non solo il racconto come oggetto, ma l'atto del racconto diviene parte di un labirinto per quell'insieme diverso di "emozioni- dice Calvino- che hanno coinvolto tutti i miei contemporanei, e tragedie, ed eroismi, e slanci generosi e geniali e oscuri drammi di coscienza"(45).

L'universo mimetico del *Sentiero dei nidi di ragno* è allora già connotato da quegli elementi che formeranno la critica degli anni '60, dove la forma romanzo metterà in discussione la lingua che utilizza, i generi che la ordinano e i fondamenti del conoscere che la orientano. Lo spazio e il tempo del racconto resistenziale, attraverso il modello di lettura labirintico, sembra già consapevole della debolezza insita nella poetica neorealista. A scavare in quel primo lavoro, attraverso i nuovi strumenti di indagine, pare già di cogliere l'importante presenza del mito, probabile influenza pavesiana, annodata ai problemi che la memoria pone, sia quella consapevole che quella inconscia. Questa, secondo Calvino, parla "nei sogni, nei lapsus e nelle associazioni istantanee, attraverso parole prestate, simboli rubati, contrabbandi linguistici" (42-3). Compito della letteratura è l'affrancamento di questi territori, l'annetterli alla lingua del giorno. Nella polarità tra ombra e luce l'inconscio appare quale compilatore fuori scena di ogni nostra parola. Associazione e condensazione vengono riletti attraverso metafora e metonimia e se in questa traduzione linguistica pare di scorgere un'implicita origine lacaniana interessante è la ricontestualizzazione storica di questo passaggio nella felice stagione del Barocco (148). La polisemia della metafora come continua rete associativa che annoda il conosciuto al conoscibile in un complesso nesso di segni, diviene un contenitore ad espansione continua in grado di riordinare e governare territori diversi. Tali spazi vengono non solo posti entro strutture d'ordine ma anche osservati. Il senso di apertura del Barocco, il molteplice dinamismo segnano, come ricorda Eco (64), il passaggio al visuale. Qui la mancanza di un unico punto di fuga, la proliferazione del disegno visivo non è che l'immagine speculare della contemporanea visione dell'universo, appunto aperta, infinita.

Del celebre passo di Galilei del *Saggiatore*, dove l'universo è un libro scritto in lingua matematica e i cui caratteri sono figure geometriche, la tonalità è posta sulla frase di chiusura dello stesso: "senza questi [caratteri] è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto" (44). In Galilei la scienza ha il potere di rischiarare, portare alla luce la trama, le leggi dell'esistente. La lezione di chiarezza espositiva, la lingua intrinsecamente tesa alla ricerca sono elementi che rientrano indubbiamente nell'eredità galileiana di Calvino, non però la sua fiducia metodologica nel rendere leggibile tutto ciò che ci circonda. Questa cornice di certezze è sostituita da un senso di profonda precarietà.

Chessa Wright sa di muovere i suoi passi controcorrente, sa che Calvino sembra,

"a parere di molta critica, lontanissimo dallo spirito del Seicento" (151), però ella opportunamente nota, nelle *Cosmicomiche*, un significativo parallelo tra la metafora galileiana dell'universo come libro ordinato e ordinabile e la sua traduzione contemporanea in una caotica pagina di giornale in cui le notizie appaiono come un magma "che circonda sommerge schiaccia ogni ragionamento" (ivi). La possibilità di tracciare rette, di ritrovare le loro intersezioni geometriche, i punti dove lo spazio si incontra con il tempo più che essere fondamento, certezza, è dato problematico.

Il soggetto che conosce e circoscrive le questioni in uno spazio assoluto non solo non è pensabile, ma nemmeno dispone di una lingua in grado di esprimere ciò. Seguendo Wittgenstein Chessa Wright ci ricorda che il linguaggio è come un'antica città, groviglio di piazze e vicoli, case vecchie e nuove, massa di periferie (58). La lingua ha questa dimensione polisemica che comprende le forme più diverse. Per Calvino abolire l'illusione del linguaggio come totalità significa positivamente cercare ciò che da questa presunta totalità resta fuori, "il non scritto, il non scrivibile" (82). La fuoriuscita da un'impossibile assolutezza è allora la molteplicità, scrivendo così non solo tutti i libri, ma di tutti i possibili autori. In questa liberazione dall'io che scrive assistiamo agli echi dell'opera di Borges in Calvino, anche se l'orizzonte scientifico dell'opera come "mappa del sapere e del mondo" non è scomparsa. Ma la scienza e le sue immagini arrivano al punto in cui negano se stesse. Le parabole, le ellissi, e le circonferenze, per così dire, implodono. Cos'altro è contemplare "una sfera di circonferenza infinita che ha l'io per centro e il centro in ogni punto?" (102) se non un paradosso per cui il centro come totalità non diviene altro che parte di una molteplice infinità.

Con Calvino i modelli d'ordine alla Kuhn, i paradigmi nei quali sistemare le epoche, classificare i passaggi, fare storia divengono problematici proprio per la complessità della sua opera e, potremmo aggiungere, del suo e del nostro tempo. A leggere il denso libro di Chessa Wright viene in mente il Calvino polemico nei confronti di Barthes. Questi pensava al linguaggio scientifico come codice assoluto, sistema di segni e regole dotato di una neutrale univocità laddove la letteratura è l'unico territorio in cui il linguaggio ha coscienza di sé, di essere appunto realtà autonoma. Solo la letteratura sa che il linguaggio è privo di "innocenza", che la nozione di verità non è che la verità attorno alla scienza come atto. Quindi la scienza del linguaggio, se vuole davvero essere scienza, ha quale destino necessario, proprio la letteratura. Ma la posizione di Barthes è debole poichè dà del presunto nemico, la scienza, una visione caricaturale dato che essa, per Calvino, non è "aliena dal giocare col proprio processo di formalizzazione". L'identità del fare letteratura attraverso la scienza assunta come nemico ha, quale ritorno, una letteratura che parla con "fredda esattezza scientifica". In realtà scienza e letteratura non costituiscono poli oppositivi che si escludono reciprocamente; piuttosto sono elementi nei quali ogni ricerca si trova ad oscillare. Il libro di Chessa Wright, alla fine, sembra letteralmente inverare se stesso. L'opera di Calvino è talmente labirintica e

molteplice da sfuggire essa stessa da ogni assoluta ed unica catalogazione. Il neo-barocco in questo senso è come una scala. Saliti sopra bisogna passare oltre.

PAOLO CIANFRONE

Brock University

Antonio Scuderi. *Dario Fo and Popular Performance*. Ottawa: Legas, 1998. Pp. 119.

Currently, theatre research encourages performance rather than dramatic analysis. Responding to this call, Antonio Scuderi analyzes the work of Dario Fo in *Dario Fo and Popular Performance*. Fo himself intersects the divide between literature and performance by working as both a playwright and actor, a joint commitment for which he has been awarded a Nobel Prize for Literature (1987). The main project of *Dario Fo and Popular Performance* is to situate Dario Fo in the popular performance tradition and to offer a performance analysis of his work. As such, the book serves as an excellent guide for students of Fo and researchers alike in applying theoretical principles to an artist whose work is not always contained in scripted form, and therefore, demands more than dramatic analysis when it comes to interpretation.

Scuderi relies on previous research work done by Fo scholars such as Timothy Mitchell, Joseph Farrell, and Marisa Pizza, among others; on critical works written by Fo himself; on Fo's performances and television broadcasts; as well as on interviews he conducted with Fo and Franca Rame, Fo's wife and frequent collaborator. The work begins by situating Fo within the popular theatrical tradition, as a performer who finds his roots among the medieval *giullari*, later called *jongleurs* (roving popular performers); the Commedia dell'Arte; and *teatro minore*, a term for theatre stemming from popular, comic forms (12-14). After providing ample background information on Fo's childhood influences and early career moves, Scuderi focuses on *Mistero buffo*, the performance of *Comic Mysteries* which various Fo scholars (Mitchell, Pizza) pinpoint as a watershed in Fo's output. Whereas others note *Mistero buffo* as the starting point for a new and more subversive style, Scuderi emphasizes its continuity with Fo's upbringing among storytellers or *fabulatori*. Rather than connecting Fo to the popular tradition through Franca Rame, whose family has been in the traveling theatre profession for generations, Scuderi positions Fo himself as ancestor to the *giullarate* tradition, passed down to him from his grandfather.

The second chapter, "The Science of Framing," is devoted to theorizing the framing devices (that influence our way of seeing reality, in this case, performance) that Fo employs. Borrowing from Gregory Bateson, Richard Bauman and Erving Goffman, Scuderi provides a performance analysis of *Joban Padan a la descoberta de le Americhe* (1991). The anthropology-derived conceptual approach is useful in