

Antonio Barolini fra radicamento ed espatrio

Paolo Valesio

Presento l'abbozzo di un lavoro ancora in corso su Antonio Barolini (Vicenza 1910-Roma 1971), uno scrittore che, "minore" o no ch'egli sia (la distinzione peraltro è abbastanza inutile e pedante), meriterebbe in ogni caso una monografia critica; la quale implicherebbe fra l'altro tutto un lavoro di ordinamento filologico: delle poesie, delle prose, delle carte varie.¹ Per esempio, il titolo della raccolta finora più completa delle poesie di Barolini, *L'angelo attento: il meraviglioso giardino, e altre poesie inedite*, risulta un po' ambiguo.² Nell'edizione feltrinelliana di quattro anni prima, il titolo unico era *Il meraviglioso giardino*, e dentro quella edizione del 1964, la raccoltina intitolata poi *L'angelo attento* nel 1968, era invece originalmente intitolata *Le benedizioni*; mentre, nell'edizione del 1964, *L'angelo attento* era soltanto il titolo dell'acuta introduzione di Geno Pampaloni, riprodotta nell'edizione del 1968.

La filologia, in questo come nella maggioranza dei casi, sfocia nell'ermeneutica. Non c'è nulla di strano o irregolare in sé nel cambiare il titolo di una raccolta, per decisione dell'autore o di altri (l'edizione del 1968, che resta quella di riferimento, non ha indicazioni di curatela), dietro il suggerimento e suggestione del testo introduttivo. Ma le implicazioni di poetica in tutto ciò meritano un momento di attenzione. *Le benedizioni* era un titolo ancora *fin de siècle*, mentre *L'angelo attento* ha un tono alquanto più moderno, più rilkiano; e comunque l'immagine che resta l'emblema più convincente della poesia baroliniana è *Il meraviglioso giardino*, con la sua allusione paradisiaca unita a un tono di giovanile nostalgia, che già si ritrova nella prima importante raccolta di Barolini, *La gaia gioventù e altri versi agli amici* del 1938 (di cui sembra eco il titolo pasoliniano del 1954, *La meglio gioventù*).

Queste annotazioni non sono minuzie o pedanterie, ma rappresentano alcuni degli elementi utili per una futura analisi dettagliata che permetterebbe di calibrare con la necessaria delicatezza l'elemento religioso—o più precisamente, spirituale—nella poesia di Barolini. Fin da ora però si può dire che, sottolineando con troppa forza questo elemento, si corre il rischio di falsare il tono peculiarmente lieve della poesia baroliniana, e al tempo stesso di non delimitare con sufficiente chiarezza l'area in cui emerge più chiaramente la spiritualità di questo autore:³ un'area che va ricercata, ancor più che nella scrittura poetica o in quella della prosa narrativa breve, nella produzione romanzesca. (La sua scrittura saggistica richiede un discorso a parte.)⁴

¹ Tale lavoro ha già una sua piccola storia: avendo organizzato, in collaborazione col dottor Nicola Di Nino, il simposio *Un poeta sparso tra gli uomini: Antonio Barolini tra Italia e America*, presso la Italian Academy for Advanced Studies in America at Columbia University (30 aprile 2010), ho in seguito presentato una relazione, "Barolini fra più mondi," al convegno di studi *Antonio Barolini a cent'anni dalla nascita* al teatro Olimpico di Vicenza (28 maggio 2010), di cui ho poi letto una versione inglese: "Antonio Barolini: The Worlds of a Writer," al Terzo Forum on Italian American Criticism (FIAC), presso la State University of New York at Stony Brook (18 marzo 2011). Il presente saggio nasce da quelle relazioni, con varie modifiche e ampliamenti.

² Antonio Barolini, *L'angelo attento: il meraviglioso giardino, e altre poesie inedite* (Milano: Feltrinelli, 1968).

³ Recensendo nel 1954 sul *Corriere della Sera* (9 aprile) la citata raccolta poetica rivelatrice di Barolini, *La gaia gioventù e altri versi agli amici* (Vicenza: Edizioni dell'asino volante, 1938), Eugenio Montale, nel primo di due interventi di poche pagine che restano importanti per la critica su questo autore, parla di un tono poetico "[r]ealistico in senso neocrepuscolare, d'intonazione goliardica e conversevole." In Eugenio Montale, *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*, Vol. II, a cura di di Giorgio Zampa (Milano: Mondadori, 1996), 1689.

⁴ Secondo Geno Pampaloni, la poesia religiosa di Barolini "dopo quella di Rebora, di Betocchi e di Noventa, appare la più alta nel Novecento italiana." Si veda il suo "Antonio Barolini" in *Letteratura italiana: i contemporanei* (Milano, Marzorati, 1974), 722. Non mi pare che questo apprezzamento alquanto iperbolico renda

Nelle riprese, riscritture, aggiunte e peripezie traduttologiche dei suoi testi, Barolini si rivela scrittore in movimento, *writer between two worlds*, per usare una categoria che vado esplorando da tempo.⁵ Si potrebbe dire, è vero, che ogni scrittore è fondamentalmente tale perché più mondi coesistono nella sua mente. Ma una tale constatazione resterebbe generica, anche perché esistono scrittori che si impongono in forza della loro monoliticità—ed essi non sono certo da posporre agli altri. Ci sono infatti scrittori, in un certo senso, unimondani, il cui microcosmo è unitario e compatto. Esistono invece artisti il cui microcosmo riflette—qualunque sia la filosofia, o teologia, o assenza delle stesse, a cui l'artista sottoscrive—una pluralità. Barolini appartiene a questa seconda specie di scrittore.

Inoltre, mi sembra che il caso Barolini sia metodologicamente interessante perché la sua può essere definita un'opera sovradeterminata.⁶ Come se non bastasse, infatti, il suo ripetuto movimento di avanti-e-indietro fra due mondi geografici o meglio geo-sociali (Italia e Stati Uniti), Barolini si muove (come detto) fra mondo laico e mondo religioso; fra poesia e prosa; e, all'interno del genere "prosa," fra prosa lunga di romanzo, prosa breve di racconto (con toni diversi da quelli dei romanzi) e prosa giornalistica e saggistica. Insomma questo scrittore percorre una serie di, per così dire, doppi mondi.

A questo punto è utile uno scorcio biografico. Barolini, nato e in vario modo attivo a Vicenza (compresa un'attività pubblicistica antifascista, che lo costringe a rifugiarsi a Venezia per un certo periodo), si stabilisce a Milano nel 1946 dove riprende la sua attività di giornalista; sposatosi nel 1950 con una studentessa italo-americana (Helen Mollica) che poi diventerà autrice letteraria in proprio, oltre che traduttrice del marito, si trasferisce negli Stati Uniti, nello stato di New York. Nel 1954 viene invitato da Adriano Olivetti a dirigere i servizi culturali per il Movimento di Comunità; ma, nel 1956, Barolini sceglie di ritornare negli Stati Uniti, dove continua la sua opera di scrittore e il suo lavoro di pubblicista. Dopo una crisi cardiaca (nel 1964), Barolini nell'anno seguente si ri-trasferisce a Roma, dove si concentra sulla sua scrittura e dove muore sei anni dopo.⁷

Qual è il significato nel nostro contesto di questi fatti—a cui si potrebbe aggiungere il particolare che, delle tre figlie di Barolini (tuttora viventi), una risiede in Italia e due negli Stati Uniti—e che potrebbero a prima vista apparire come una serie di aneddoti? In realtà, tali informazioni sono rilevanti alla posta in gioco di cui dicevo. Attraverso di esse, infatti, comincia ad apparire come in trasparenza una parola taciuta, o meglio, una costellazione di parole, sotterranee rispetto alla testualità di cui fra poco vedremo la tessitura (e, nelle questioni letterarie, le parole sottaciute possono a volte rivelarsi le parole cruciali).

I vasti progressi ormai realizzati negli studi della scrittura letteraria fra Italia e America dovrebbero favorire l'auspicata "riscoperta" di Barolini; ma, quando si analizza una singola personalità artistica all'interno di questo campo di ricerca, il percorso non è mai lineare e

fondamentalmente un buon servizio alla poesia di Barolini; tanto più che nel saggio citato tale valutazione stranamente si accompagna a un giudizio liquidatorio su quello che è il filone genealogico vicentino della dimensione religiosa nella letteratura italiana moderna—e alludo naturalmente all'opera di Antonio Fogazzaro.

⁵ È il caso, ancora da esplorare, dei racconti, per cui sarebbe necessaria una collazione sistematica fra i testi italiani originali di Barolini e le versioni inglesi curate dalla moglie Helen.

⁶ Senza sottoscrivere a nessuna specifica scuola psicoanalitica, e nemmeno a nessuna teoria particolare sulla presenza della psicoanalisi in letteratura, ma limitandomi a riconoscere l'energia ispiratrice delle analisi di Freud e di Jung (per tacere dei loro continuatori più moderni), considero il concetto di sovradeterminazione come la più fruttuosa eredità freudiana nel campo della critica letteraria.

⁷ Si veda, fra altri profili, quello di Renato Bertacchini, "Barolini, Antonio," in *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. XXXIV (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988).

univoco. E che altro ci si dovrebbe aspettare (si dirà) quando si studia l'opera di uno scrittore—dunque di una personalità che in quanto tale appartiene a un *individuum ineffabile*? Vero: ma il problema è evitare che l'analisi propriamente critica—dunque descrittiva, non prescrittiva—si impigli in dispute ideologiche che fanno anche della terminologia tassonomica di base un campo minato. Per esempio: Barolini è uno scrittore italiano *in* America o uno scrittore italiano *d'*America? Su questa distinzione a suo tempo mi interrogai seriamente, con alcuni colleghi, e non rinnevo quelle riflessioni. Ma a questo punto della nostra storia (letteraria e non) tale differenziazione mi appare normativa, in un modo che rischia di essere discriminatorio. D'altra parte, anche all'interno dell'esperienza fluida e movimentata degli scrittori fra due mondi, è pur necessario introdurre alcune distinzioni.

Allora: Barolini scrittore emigrante? Barolini scrittore esule? Direi di no in entrambi i casi.⁸ Eppure i termini “emigrante” ed “esule” appaiono abbastanza di frequente nella poesia baroliniana, e non solo con riferimenti a personaggi esterni, oggettivati dentro i testi, bensì anche in passi dove la risonanza ha un tono più personale. Ma allora, si tratta di intendersi su quella che è veramente la posta in gioco. L'orchestrazione di certi termini, nel contesto di un'opera letteraria, non è se non parzialmente una mossa sociologica e storica; essa è soprattutto antropologica o—se vogliamo stringere la questione più da vicino—esistenziale. Il luogo dove soprattutto agisce l'impulso alla verità è l'intimità del soggetto—come fondamentalmente chiarito da Søren Kierkegaard (che Barolini pare leggesse). Ma il soggetto poetico (verso il quale peraltro Kierkegaard nutrivà sentimenti ambivalenti) è notoriamente mutevole, mimetico, mimetizzato—e non è superfluo richiamare il termine chiave usato da Fernando Pessoa, per il quale (o per lo meno, per uno dei suoi eteronimi) il poeta è soprattutto un *figidor*. Allora il soggetto poetico non dice la verità—è un soggetto inaffidabile (*unreliable*, per usare un termine diffuso dalla teoria narratologica)? Ma no: si tratta di accettare l'autodrammatizzazione poetica come qualche cosa di funzionale al discorso dell'immaginazione, e alla verità che esso trasmette.

Quando dunque leggiamo versi come l'incipit di “Lamento sul destino degli esuli” che conclude la raccolta del 1956, *Diario di là dal mare*:

È fatica
staccare le proprie radici
e toglierle dalla terra
dove giacciono le nostre morti[.]

e quando ne consideriamo anche l'explicit:

Ovunque abbandonato:
destino degli esuli
sulla sabbia di un lido[.]⁹

il punto non è se dobbiamo dubitare o no della “verità” di queste immagini; perché qui si esprime indubbiamente un orientamento verso la verità, un'intenzione di verità, ovvero (ricorrendo a un termine filosofico-teologico) un punto di vista veritativo; con il quale tra l'altro molti di noi

⁸ Dal simposio del 2010 alla Italian Academy del 2010 (vedi nota 1) mi sono appuntato una frase dalla relazione “A Poet Among Men” della vedova dello scrittore, Helen Barolini, la quale a un certo punto osservò che Barolini “did not have a sense of isolation or exile.”

⁹ Vedi il già citato *L'angelo attento*, 160.

scrittori (e non) italiani in America possono tuttora identificarsi (nei termini, s'intende, delle nostre singole e singolari fenomenologie). Ma è anche un modo in cui la voce poetante si drammatizza o, addirittura, si melodrammatizza (c'è nei versi citati un'eco del verdiano "Va' pensiero"); e questa (melo)drammatizzazione è, ripeto, esteticamente funzionale perché spunti il tono peculiare della poesia baroliniana.

Lo stesso vale, essenzialmente, per suoi testi più tardi, per esempio "Il polline": "come polline, dove cadi/ affonda la nuova radice";¹⁰ o "La strada residenziale," con versi come: "Radici lunghe e brevi./ Siamo tutti emigranti,";¹¹ o l'apostrofe agli alberi in "La casa": "Mi consolate l'esilio/ dai giardini di gioventù,/ dilaniati dal fuoco";¹² o l'incipit della poesia intitolata appunto "L'emigrante": "Quando l'affanno della fuga/ e l'errabondo spirito/ dell'avventura/ cadono dal cuore dell'emigrante."¹³ La citata parola "radice" è uno dei termini chiave nel lessico poetico di Barolini—ed è una parola che unisce la concretezza naturale all'elemento spirituale. Questo termine tematico si ritrova anche nei racconti—e valga per tutti questo esempio:

Mi strappai di dosso le inutili e morte radici e, portando con me quelle vitali, me ne andai per il mondo, in nome della fresca speranza che mi era cresciuta dentro e che sento nuova e alacre e costruttrice di parole buone.¹⁴

Questo è un passo particolarmente intenso, per l'addensarsi in esso di vari motivi: la combinazione, molto significativa, di radicamento e sradicamento—e potremmo dire (s)radicamento;¹⁵ cui si aggiunge la già notata (melo)drammatizzazione ("me ne andai per il mondo," e il suo tono alla Rimbaud e alla Campana, è un po' iperbolico rispetto agli effettivi spostamenti geografici dell'autore, da Milano ai sobborghi di New York); il nesso vita-arte (complementare all'idea marinettiana di arte-vita) per cui la "fresca speranza" non è primariamente rivolta alla costruzione della vita ma alla costruzione di "parole"; e l'elemento della moralità, forte nella poetica di Barolini, e le cui radici andrebbero ricercate, oltre che nella religiosità di questo autore, anche nel moralismo laico di Benedetto Croce, di cui Barolini era attento lettore.¹⁶ E, al di sopra di tutto ciò, aleggia, nel passo citato e in altri simili, un'atmosfera che almeno in parte sembra appartenere al linguaggio nazionalistico di un Emilio Corradini: voglio dire (a scanso di equivoci con le equazioni semplificatrici tra nazionalismo e fascismo, smentite fra l'altro dall'antifascismo resistenziale di Barolini) un'atmosfera di speranza costruttiva sulla prospettiva dell'emigrazione. Un altro modo di definire tale linguaggio è quello

¹⁰ Barolini, *Elegie di Croton* (Milano: Feltrinelli, 1959); e si veda *Croton Elegies*, tradotto da Helen Barolini con una prefazione di Luigi Barzini (Montréal: Guernica, 1991). Cito anche le *Elegie* secondo l'edizione antologica del 1968, *L'angelo attento*, 163.

¹¹ Barolini, *L'angelo attento*, 175.

¹² Ibid., 165.

¹³ Ibid., 182.

¹⁴ Dal racconto *L'ultima contessa di famiglia*, eponimo della raccolta *L'ultima contessa di famiglia (racconti)* (Milano: Feltrinelli, 1968), 123; e si veda la versione inglese del libro: *Our Last Family Countess and Related Stories* (New York: Harper & Brothers, 1960).

¹⁵ Si pensi al saggio di Simone Weil (autrice di cui Barolini sembra essere stato lettore), "L'Enracinement" (1943), dunque appartenente agli anni finali e terribili della Seconda Guerra Mondiale; che sono anche gli anni della maturazione di Barolini. Si veda Simone Weil, *Oeuvres complètes*, a cura di André A. Devaux e Florence de Lussy (Paris: Gallimard, 1988-2006).

¹⁶ Più precisamente: forte nella poetica baroliniana della poesia e della prosa romanzesca, ma più sfumato nella sua poetica del racconto. (È un contrasto significativo, che andrebbe ulteriormente studiato.)

di sottolineare la forte presenza, in questa dizione poetica che cronologicamente sarebbe tardonovecentesca, di un tono che è ancora protonovecentesco; questo è uno dei tratti distintivi (sia esso un limite oppure no) del mondo stilistico-mentale di Barolini.¹⁷

Non vi è qui spazio per discutere in che misura Barolini condivida questo elemento di tradizionalismo linguistico con una situazione generale della poesia della diaspora italiana, ma tale sfondo andava almeno menzionato—con l'avvertenza, peraltro, che tutto è relativo. Infatti, l'elemento protonovecentesco in Barolini mantiene pur sempre un controllo e una consapevolezza della dizione poetica che non si riscontra in altri casi, anche più recenti, in cui il linguaggio si rivela più indifeso nel suo rapporto con una vecchia idea di poesia.

È anche vero che nel passo baroliniano citato (e, ripeto, in vari altri simili) appare un certo volontarismo dell'autoconvincimento, che fa un po' pensare all'espressione inglese *whistling in the dark*, ovvero fischiare al buio per farsi coraggio. Per capire meglio, torniamo un momento alle grandi parole-simbolo—le parole rituali e fatidiche, come “esilio” ed “emigrazione.” Quello di “emigrante” è un termine profondamente stratificato, in cui il dramma del disorientamento e della disperazione sempre in agguato viene nobilitato da una prospettiva che può ben essere definita (e non sono il primo a chiamarla così) epica; mentre si può dire—e non so se questo sia stato già notato—che nel termine lessicalmente simmetrico di “immigrante” non si sente tanto il genere epico quanto piuttosto quello narrativo—una narratività del sociale. Resta comunque il fatto che tutte queste parole (di [s]radicamento e di esilio, di migrazione fra “e” e “in”) hanno una forte capacità di autodrammatizzazione; la quale—come notato—ben si presta ai momenti più alto-lirici della poesia di Barolini.

Quando si parla di radicamento, soprattutto nella pronuncia forte del già citato (vedi nota 13) *Enracinement* di Simone Weil, e nel contesto di esperienze come quelle che sto descrivendo, emerge *a contrario* quello che potrebbe e dovrebbe essere il suo opposto dialettico: *déracinement*; e il sostantivo corrispondente che designa il ruolo del soggetto, *déraciné*, è un quasi-sinonimo (diciamo, un sinonimo drammatizzante) di *émigré*. Inoltre, non si può dimenticare che *émigré* (vocabolo francese che resta tale anche in italiano e in inglese) non è pienamente sinonimo dell'italiano “emigrato” o “emigrante,” né dei suoi equivalenti inglesi. La connotazione di questo prestito francese è infatti nettamente diversa—e nella semantica letteraria la connotazione di un dato termine si rivela spesso altrettanto significativa della sua denotazione. Ma lasciamo da parte il francese e facciamo un'ultima aggiunta alla nostra tassonomia lessicale: ciò di cui stiamo veramente parlando è la figura dell' “espatriato” e l'esperienza dell' “espatrio.”

Non è che questa mossa semantica dirima completamente la questione (abbiamo già visto che la semantica letteraria è sempre sfumata) perché i termini di “espatriato”/ “*expatriate*” e “espatrio”/ “*expatriation*” possono a volte essere usati come sinonimi; ma in generale, “espatriato” definisce una figura socio-culturale, e letteraria, ben diversa dall'“emigrato.”¹⁸

La poesia dell' “emigrato” è, per ragioni perfettamente comprensibili, edificante—nel senso proprio di quest'ultimo termine: cioè, è un discorso della costruzione (“costruttrice di parole buone,” come recita il citato passo baroliniano). La poesia dell'“espatriato,” d'altra parte, è più ambigua e sfumata. Si potrebbe discutere se proprio per questa sua caratteristica tale poesia

¹⁷ L'affermazione un po' perentoria di Montale—“Barolini non è nato moderno, questo si sapeva e non dice nulla. Più interessante è invece constatare che non ha mosso un dito per diventarlo” (vedi la citata raccolta *Il secondo mestiere*, II, 2888)—tocca comunque un punto significativo.

¹⁸ Si veda, di recente, la nota di Francesco Durante, “Seven Points on Poets of the Italian Diaspora”—uno dei testi di apertura della macro-antologia—*Poets of the Italian Diaspora*, a cura di Luigi Bonaffini e Joseph Perricone (New York: Fordham University Press, 2014), XIX-XXI.

possa essere considerata più moderna. In ogni caso, quello dell'espatrio è il nucleo spirituale indispensabile per capire l'opera (quella poetica in senso stretto così come quella narrativa) di uno scrittore come Barolini, nato e morto in Italia e che ha trascorso negli Stati Uniti poco più di una dozzina d'anni, anche se essi sono stati cruciali per la sua esperienza di uomo e di artista—esperienza per cui la categoria “esilio” sarebbe troppo pesante e inappropriata. Tutt'al più si potrebbe dire che Barolini ha sofferto il suo breve ma crudele esilio interno in Italia, nella sua fuga e successivo nascondimento da Vicenza a Venezia nel 1943, per sfuggire all'arresto decretato dal Tribunale Speciale del Fascismo.¹⁹

Sintetizzando: il linguaggio della migrazione è il linguaggio poetico e sublimante dell'epica (come detto), mentre il linguaggio dell'esilio è quello poetico e sublimante della tragedia, o teo-tragedia ovvero “divina commedia”; anche se entrambi questi linguaggi possono sempre essere percorsi dalla vena lirica, come nei seguenti versi:

e spero e piango
perché l'esilio è ovunque
e ovunque sono in te,
mio paradiso.²⁰

Rispetto a tali linguaggi, quello dell'espatrio è il linguaggio potenzialmente prosaico e desublimante dell'esperienza individuale nelle peripezie del quotidiano. Il dramma dell'espatrio consiste dunque, in un certo senso, nella sua mancanza di dramma—e si potrebbe dire che la poesia di questa esperienza è la poesia della non-poesia (atmosfera della modernità, ancora una volta). In quanto movimento essenzialmente libero, l'espatrio evoca la scelta come atto gratuito—con tutta l'intricata ambiguità dell'atto gratuito, esplorata dal pre-esistenzialismo kierkegaardiano fino all'esistenzialismo filosofico-letterario (Dostoevskij, Gide, Camus, Sartre ecc): ambiguità che si manifesta anche nel fatto che l'espatrio, a differenza dell'emigrazione, tende a essere non definitivo (il caso di Barolini è tipico).

L'espatrio, infatti, è spesso accompagnato dalla figura speculare del rimpatrio, mentre si può dire che l'emigrazione sia definita, tra altri elementi, dalla mancanza di tale specularità. E questo è un altro elemento di differenziazione: ciò che si pone come definitivo—e non importa se risulti poi tale (conta soprattutto, in contesto letterario, il tono del discorso)—come l'emigrazione, è intrinsecamente drammatico; mentre ciò che nasce all'insegna della precarietà e dell'incertezza (si può cambiare idea, si può ritornare) come l'espatrio, è, in un certo senso, intrinsecamente non-drammatico.²¹

¹⁹ Questa esperienza di esilio interno verrà evocata, in trasfigurazione narrativa, da Barolini più di due decenni dopo, nel notevole romanzo *Le notti della paura* (composto—a proposito di *writer between two worlds*—fra lo stato di New York e Roma tra il 1963 e il 1966, e pubblicato a Milano da Feltrinelli nel 1967); e anche, fra l'altro, in un delizioso racconto come “L'omino del pepe” in *L'omino del pepe e altri racconti*, a cura di Tommaso Di Salvo (Firenze: La Nuova Italia, 1970). Per una descrizione del contesto drammatico di Venezia negli anni Quaranta, mi permetto di rinviare all'edizione del romanzo finora inedito di Filippo Tommaso Marinetti, *Venezianella e Studentaccio* (1943-1944), a cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio (Milano: Mondadori, 2013)—si veda la mia introduzione, “Il portasiigarette ritrovato,” e in particolare per ciò che riguarda il romanzo baroliniano le pagine XV-XVI, XXIV, XLVIII.

²⁰ Si veda “I miei libri e la mia musa: commiato,” in Barolini, *L'angelo attento*.

²¹ La riprova semantica, per così dire, è il tono ironico e ossimorifico implicito in un'espressione come *temporary immigrant*: “Jacob [un giovane americano] vive solo, ma condivide in modo intenso la città di Praga con un gruppo di giovani amici, la maggior parte dei quali sono come lui immigranti temporanei e privilegiati, attratti verso nuove

L'espatrio dunque necessita, e merita, di essere studiato nella profondità di queste prospettive. Quello che l'espatrio *non* merita sono i vecchi clichés, che ripetono una retorica della decadenza. Come tutti i clichés, anche questi sono duri a morire.²² Ma il bello è che di questi clichés era già stata fatta ironicamente giustizia negli anni Venti, in un grande romanzo americano ammirato anche da Eugenio Montale. Ecco il passo centrale di un dialogo di due americani in movimento tra Francia e Spagna: Bill e il narratore del romanzo, Jake. Bill, in uno scatto di giocosa aggressività, spiega a Jake:

Lo sai chi sei tu? Sei un espatriato. Perché non abiti a New York? Se lo facessi le sapresti, queste cose. Che cosa ti aspetti da me? Che venga qui a spiegartele ogni anno?²³

La risposta di Jake è tipica dello stile di quest'ultimo (che è poi lo stile di tutto il romanzo)—una risposta che svia il discorso e nel far ciò mostra, con ironia tanto più efficace quanto indiretta, l'inerzia di certe declamazioni: “Dai, prendi un po' più di caffè.” Ma Bill persiste, anche dopo che ha seguito il consiglio di Jake (“Bevve il suo caffè”), con la monotonia un po' ottusa tipica di chi ripete banalità tanto per mantenere in vita la conversazione:

Lo sai qual è il guaio tuo? Sei un espatriato. E della specie peggiore. Non ne hai mai sentito parlare? Nessuno che abbia lasciato il proprio paese ha mai scritto niente che valesse la pena di essere stampato. Nemmeno sui giornali [...] Sei un espatriato. Hai perso contatto con il tuo suolo natio. Sei diventato snob. Gli standard europei fasulli ti hanno rovinato. Ti stai ammazzando a forza di bere. Sei ossessionato dal sesso. Passi il tuo tempo a parlare senza lavorare. Sei un espatriato, hai capito? Stai sempre a ciondolare nei bar.²⁴

Si sarà già riconosciuto l'abilissimo stile dialogico di Ernest Hemingway. L'errore da evitare, naturalmente (ma è un errore più frequente di quel che può sembrare) è trattare le frasi appena citate come se rappresentassero direttamente il pensiero dell'autore.²⁵ Esse costituiscono

ma già logore opportunità e verso instabili frontiere.” In James Wood, “Eastern Promises. Caleb Crains' ‘Necessary Errors’,” *The New Yorker* (2 settembre 2013); qui, come altrove, le traduzioni sono mie.

²² Leggo nei *Poets of the Italian Diaspora* (vedi nota 17): “Adesso gli italiani vengono col sorriso / con le scarpe di cuoio ben lucidate, / fanno i turisti, puliti e alla moda / e chi ha intenzioni di restare/ ha in tasca l'assegno di papà” (cito dalla versione italiana del testo originale in dialetto napoletano, alla pagina 1096). L'autore, Nino Del Duca (1924-2010, purtroppo scomparso durante gli anni di preparazione dell'antologia) è un poeta generosamente impegnato, e questa poesia (*O nonno*) ha indubbiamente una sua autenticità. Ma noi non possiamo più chiudere gli occhi di fronte a ciò che questa poesia esclude (con il taglio netto a cui peraltro la poesia è autorizzata): cioè la storia effettiva dei passaggi, letterari e non, fra Italia-Stati Uniti e viceversa, dal primo dopoguerra a oggi, nella loro combinazione di diverse esperienze sociali e individuali, e nelle loro alternanze di generazioni; tanto più che questa storia si è già espressa in molte voci poetiche non tradizionaliste. Né si può dire che per la generazione degli anni Venti l'esperienza dell'espatrio risultasse ancora invisibile, perché in questa stessa antologia è rappresentato un tipico, e profondo, poeta dell'espatrio come Alfredo De Palchi, nato nel 1926. Del resto, colui che può essere considerato il pioniere del modernismo nella poesia-italiana-in-America, Emanuel Carnevali (1897-1942) espatria negli Stati Uniti ancora prima, agli inizi della Grande Guerra (e la sua è una drammatica esperienza di espatrio/rimpatrio).

²³ Ernest Hemingway, *The Sun Also Rises* (1926) (New York: Scribner, 2006), 120.

²⁴ Ibid.

²⁵ Valga per tutti un esempio: un recente articolo di giornale riferisce che, in una cittadina inglese, è stato rimosso un dipinto murale realizzato da un noto pittore di *street art* conosciuto come Banksy, il quale mostra un gruppo di

invece, come ho indicato, una caricatura dei clichés sull’espatrio che ne mostra il logorio già negli anni Venti—figuriamoci oggi!²⁶

Questa parentesi esemplificativa può essere apparsa un po’ lunga; ma era necessaria per ribadire l’autonoma dignità culturale dell’esperienza dell’espatrio e della figura dell’espatriato; autonoma, appunto, in quanto distinta sia dall’esperienza dell’emigrazione sia da quella dell’esilio. La mia proposta è che la voce poetica di Antonio Barolini sia la voce di un personaggio espatriato che a volte s’interroga sulla propria esperienza e altre volte esplora con simpatia la situazione degli emigranti.

Ultima osservazione, che ci riporta ai testi poetici: nell’espatriato si annida spesso un senso di rimorso, quasi di tradimento: senso che è assente dall’esperienza dell’esilio (l’esule è una combinazione di eroe e vittima—è un eroe vittimario), ed è ridotto al minimo nell’esperienza dell’emigrazione. Verifichiamo nei versi che seguono:

Mi par sentire un gallo
strillare che ho tradito.
Chi? Cosa?
Quale infinito?
Non so [...] Qualcosa mi dice,
nel fondo, che ho tradito.
Cosa, non so [...] Non so cosa ho tradito.²⁷

Questa poesia è chiaramente oggettivante—nel senso che è il monologo di un personaggio il cui ruolo sociale, o ruoli sociali, sono ben diversi da quelli dell’autore. (È un’oggettivazione sociale che ricorda un autore in generale ben diverso da Barolini: Cesare Pavese, poeta della fondamentale raccolta del 1936, *Lavorare stanca*.)²⁸ Ma l’ambiguità arte-vita di cui si è parlato funziona in entrambe le direzioni: se la maschera dell’altro traspare (in varie poesie baroliniane) dietro i lineamenti autobiografici, qui invece la struttura dell’io poetante affiora dietro il personaggio esterno.

In effetti, qui, la frase disgiuntiva e interrogativa (“Operaio o contadino?”) descrive (sociologicamente) un cambiamento di mestiere e inoltre (psicologicamente) quello che si potrebbe definire un passaggio di soglia: un contadino che diventa operaio. La frase dovrebbe essere interpretata anche come una prova di ruoli—proprio nel senso teatrale, come uno che si ponga e si tolga una maschera o un costume. Si noti inoltre che l’operaio in questione sta

piccioni autoctoni, grossi e grassi, che reggono cartelli con slogan anti-immigranti mentre a qualche distanza sullo stesso filo sopra il quale tutti loro sono appollaiati, un uccellino dall’aspetto esotico si rannicchia spaventato. Ebbene, questa immagine che satireggia anche troppo chiaramente un certo tipo di conservatorismo discriminatorio era stata criticata (dove la rimozione) perché contenente “affermazioni offensive e razziste,” vedi l’articolo di Steven Erlanger, “Banksy Mural Satirizing Racism is Erased After Complaint,” *The New York Times* (2 ottobre 2014).

²⁶ Non è superfluo sottolineare che Ernest Hemingway è il classico tipo dello scrittore espatriato. (E nemmeno è inutile notare la forte differenza fra la personalità dell’autore Hemingway e quella del suo protagonista narratore Jake.)

²⁷ Dalla poesia “Operaio o contadino? (Nenia ed epigrafe),” che conclude la miniserie *Cinque cronache del Canavese* (in Barolini, *L’angelo attento*, 254-256).

²⁸ Montale stabilisce un parallelo analogo tra il “realismo” (termine che egli mette tra virgolette) di Barolini e quello di Pavese; ma aggiunge poi che “Pavese si è ritrovato pienamente solo nell’espressione in prosa” (Montale, *Il secondo mestiere*, Vol. I, 1690)—valutazione con la quale mi trovo, per ciò che riguarda Pavese, in rispettoso quanto netto disaccordo.

costruendo una macchina da scrivere; egli infatti esclama a un certo punto: “Sei fatta,/ macchina per scrivere.”²⁹

Il senso di tradimento di cui parla la voce monologante è dunque, a un certo livello (quello più realistico), rapportabile a una meditazione nostalgica sul passaggio dalla vita rurale alla nuova condizione operaia. Ma non si può ignorare lo sfondo soggettivo, cioè l’esperienza di vita dell’autore nell’ambiente industriale e culturale creato da Adriano Olivetti; e l’allusione non potrebbe essere più chiara, in questa descrizione di una macchina da scrivere.³⁰ D’altra parte, questa poesia è qualche cosa di più che un reportage realistico a sfondo autobiografico, poiché in essa emerge un elemento metapoetico, per cui la poesia parla anche di se stessa come testo: la macchina descritta non è focalizzata direttamente sulla produzione materiale ma è una macchina fatta, appunto, “per scrivere.”

La sensazione di tradimento che il contadino-divenuto-operaio avverte si allarga, dunque—e in questo suo allargarsi diviene più ambigua e sfumata di quello che la troppo recisa parola “tradimento” suggerisca. (È ciò che tende generalmente ad accadere nella poesia, dove le impressioni si trasformano necessariamente in espressioni.) Se infatti l’allusione evangelica (Matteo 26, 30-35 e 69-75) è in sé chiara, ciò non toglie che essa meriti, e in effetti richieda, una pausa di riflessione. Cominciando dalla calcolata colloquialità di quello “strillare” rispetto allo standardizzato “cantare” (si veda per esempio il titolo della raccolta narrativa di Pavese del 1949, *Prima che il gallo canti*); in effetti il verbo “strillare” ha una connotazione più antropomorfa.

Questo cambio di registro non è frequente nella poesia di Barolini, che generalmente è aliena dallo sperimentalismo di simili alternanze—così che, quando esse appaiono, lasciano una traccia.³¹ Si veda, per esempio, il passaggio, in un altro testo, dall’invocazione sublimante—“Stiamo qui, Signore,/ fino alla fine dei secoli/ nella nuvola gaia”—a uno scatto verso il registro della prosa: “Pioggia/ ombrello o impermeabile./ Ogni pelle lavabile:/ quante ossa rotte!”³²

Nella raccolta *L’angelo attento*, l’aspetto religioso è fin troppo chiaramente leggibile; e allora il lettore interessato alla spiritualità moderna andrà alla ricerca di tale spiritualità negli aspetti meno (a prima vista) congrui, come i versi citati. Dove l’invocazione al Signore (già sfumata, peraltro, in quella “nuvola gaia” che ricorda la “gaia gioventù” della raccolta baroliniana del 1938, con la sua esplicita connessione al mondo terreno e terrestre delle amicizie) è seguita da una rima volutamente prosaica, in stile caproniano: “impermeabile”/ “lavabile”—con la sua connotazione di vendita in negozio. E con questo, ritorno alla poesia del tradimento.

A un livello di linguaggio realistico, l’espressione “sentire/ un gallo strillare” si presenta come una caratterizzazione del linguaggio non-letterario del protagonista. Ma, come indicato, il livello realistico non esaurisce il senso di questa poesia. E in generale (riprendendo il discorso già iniziato) l’irruzione di un linguaggio demotico e dimesso all’interno di una descrizione

²⁹ Barolini, *L’angelo attento*, 255. La preposizione “per” invece di “da” potrebbe essere un’idiosincrasia funzionale alla caratterizzazione poetica del linguaggio, o potrebbe invece riflettere un cambiamento diacronico nell’uso della lingua italiana, con un effetto di storicizzazione di questa poesia. In ogni caso è interessante soprattutto l’effetto realistico, o potremmo dire di tipo deittico, di questa descrizione “in tempo reale”; l’esclamazione “Sei fatta” implica che i versi precedenti avevano descritto le riflessioni dell’operaio mentre stava apportando gli ultimi tocchi a una macchina da scrivere.

³⁰ Si è già accennato all’intermezzo di vita italiana (1954-1956) in cui Barolini ha lavorato per i servizi culturali di Comunità in quella zona (il Canavese) esplicitamente menzionata nel titolo della serie cui appartiene la poesia qui discussa.

³¹ E allora la recisa affermazione montaliana citata alla nota 15 dev’essere notevolmente sfumata.

³² Dalla poesia “Trasfigurazione” in *L’angelo attento*, 264.

sublimante può essere il modo più autentico di fare emergere la dimensione spirituale.³³ Il “tradimento,” comunque, non è soltanto quello del contadino industrializzato. Qui si affolla una plurivocità di sensi che dobbiamo rispettare come tale, senza pretendere di elaborare gerarchie interpretative troppo nette.

Questa impressione di un abbandono, infatti, può riferirsi a un allontanamento dalle radici. Ma riappare la sovradeterminazione dell’espressione poetica, qui concentrata nella figura di un espatriato. Ogni andata-venuta può configurarsi come la lacerazione del distacco da una radice diversa: dall’Italia verso gli Stati Uniti; ma poi dagli Stati Uniti verso l’Italia (le “Cinque cronache del Canavese”); poi ancora il ritorno dall’Italia verso gli Stati Uniti; e ancora dagli Stati Uniti all’Italia—ritorno “finale” solo perché troncato dalla morte. E in questi movimenti di vita agiscono elementi politici (o anti-politici) e spirituali (la fede cristiana alla prova del confronto con fedi e ideologie diverse), così come elementi personali e sentimentali. La poesia dell’espatrio nasce da questa forte plurivocità.

Un’ultima osservazione. Continuo a pensare che la prosa narrativa (e soprattutto la prosa narrativa breve) sia il punto di forza dell’arte di Antonio Barolini. Ma la poesia—che ha un rapporto più poroso e sensoriale con il mondo, attraversando le sovrastrutture sociali—mantiene sempre un suo valore particolare, sulla cima nuda dell’espressione, come diagnosi e addirittura profezia di tutta una situazione vitale.

Ecco perché la lettura della poesia baroliniana resta pertinente alla comprensione di tutto il corpus di questa scrittura.³⁴

L’ultimissima osservazione travalica il caso Barolini e s’interroga su quella che ho chiamato la spiritualità moderna. Una simile interrogazione potrebbe aprire tutto un saggio nuovo; ma qui evidentemente si resta nei confini di una semplice osservazione, articolata in due o tre punti.

Il primo punto riguarda l’interesse molto relativo—al di là delle canonizzazioni manualistiche—della distinzione fra autori “maggiori” e “minori” (vedi inizio del saggio). Distinzione poco utile, soprattutto nel caso della poesia spiritualmente impegnata; la quale conserva sempre, naturalmente in modi e misure molto diverse, una dimensione di “povertà spirituale” e una punta di ascetismo. Elementi che si confanno soprattutto al lavoro di figure appartate, fuori dal “mainstream” poetico—siano essi autori o autrici “avare” di scrittura poetica (è il caso per esempio di Cristina Campo) o al contrario, torrenzialmente produttive e in fondo non molto appartate (come, ad esempio, Alda Merini);³⁵ e vari altri autori si potrebbero aggiungere.³⁶

³³ Vedi il mio “On Mysticism in Modern Italian Poetry,” in *Annali d’Italianistica* 29 (2011): 325-342.

³⁴ Fino a qui giunge il testo del presente saggio, sostanzialmente così come esso apparirà, con alcune varianti e riarrangiamenti strutturali, nel volume collettivo *Antonio Barolini: cronistoria di un’anima*, a cura di Teodolinda Barolini, di prossima pubblicazione a Firenze presso la Società Editrice Fiorentina. I paragrafi che seguono costituiscono invece una nuova aggiunta, destinata alla presente rivista.

³⁵ Mi permetto di richiamare nuovamente la prospettiva di indagine abbozzata nel saggio citato alla nota 32.

³⁶ È il caso, per esempio, di Plinio Acquabona (1913-2002), poeta creativamente appartato nella natia Ancona (vedi il mio rapporto preliminare, “Plinio Acquabona e la trascendenza in poesia,” negli Atti del convegno tenuto in Ancona nel 2013, *Per Plinio Acquabona: “scrittura, tu sarai la mia donna,”* a c. di Alfredo Luzi e Maria Pia Acquabona (Rimini: Raffaelli Editore, 2014), 9-17. Certo, la figura di Acquabona, che trascorre tutta la vita nell’ambito cittadino, e quella dell’espatriato Barolini sono assai diverse. Ma essi hanno almeno un elemento comune, e interessante dal punto di vista della fenomenologia letteraria, cioè l’affiancamento alla poesia di altri generi artistici. E precisamente: la narrativa (come abbiamo visto) nel caso di Barolini; e, oltre a una non indifferente produzione di disegni e scritture figurative, la drammaturgia nel caso di Acquabona. (L’importanza della scrittura teatrale di quest’ultimo è già stata riconosciuta; ma esiste un vasto giacimento di testi teatrali inediti

Il secondo punto concerne quello che si potrebbe chiamare l'elemento del *nunc stans* nella scrittura spirituale moderna. Un *nunc stans*—è bene precisarlo—desublimato e non particolarmente epifanico (spiritualità moderna, appunto), che si realizza come sottotesto non particolarmente o necessariamente drammatico, il quale scorre in modo discreto sotto la superficie testuale. Ma che è pur sempre *nunc stans* nel senso di essere essenzialmente indipendente dalle peripezie storiche (dunque, dalle relative delimitazioni storicistiche) riguardanti i testi in questione.

Un solo piccolo esempio, relativo all'inizio di questo saggio, quando esprimevo una certa distanza dalle distinzioni—a suo tempo esplicitate e discusse—fra scrittori italiani *in* America e scrittori italiani *d'*America.³⁷ In realtà, il modo in cui oggi potrebbe valere ancora la pena di riprendere questo tipo di analisi non è primariamente e “laicamente” sociologico, ma pertiene piuttosto al dilemma spirituale, di origine evangelica, fra essere *del* mondo ed essere *nel* mondo (vedi per esempio *Giovanni* 15, 18-19). Questi casi di ampliamento dell'analisi nel senso del *nunc stans* si potrebbero (e in futuro si dovrebbero) moltiplicare.

E vengo al terzo e ultimo punto—che più difficilmente degli altri si lascia restringere in una sintesi. Abbozzando una distinzione necessariamente approssimativa (e comunque da intendersi in senso più stilistico-filosofico che storicistico), si può parlare di una fase moderna e di una fase contemporanea nello sviluppo della poesia a sfondo spirituale. Nella fase moderna, il Logos resta una presenza fondamentalmente indiscussa—sia che tale presenza venga suggerita in modo indiretto e sfumato (Carlo Betocchi, Mario Luzi, ecc.), sia che essa venga espressa in termini più ardenti e diretti (Clemente Rebora, David Maria Turollo ecc.).³⁸ Nella fase contemporanea, il Logos si sgretola—uno sgretolamento che è essenzialmente una ripresa della grande critica filosofico-poetica del Romanticismo. Ciò che qui interessa è la risposta italiana, per cui si può parlare di una poesia che “si misura con un Dio probabilmente assente,”³⁹ ovvero di una crisi che iscrive la “poe-teologia” nella stagione della “a-teologia.”⁴⁰ Non stupisce che il poeta protagonista di questa esperienza esistenziale ed esperimento poetico di assenza, o almeno di allontanamento e di senso d'abbandono, sia Pier Paolo Pasolini—uno dei tre poeti analizzati nel libro di Neri, e l'autore italiano che rientra anche in recenti studi comparativi i quali si occupano delle varie “defigurazioni” poetiche della centrale figura di Cristo.⁴¹

E qui mi limito, per veramente concludere, a una puntualizzazione personale in margine ai due recenti studi appena citati. Nel raffronto con i due grandi decostruttori Artaud e Beckett (cui io aggiungerei Bataille), Pasolini appare meno distruttivo, meno scatenato nelle metafore dissacranti; e anche meno impegnato in una filosofia del paradosso e dell'aporia. Direi che, rispetto a questi autori, il suo Cristo è meno sfigurato. Se Artaud, Beckett, Bataille sono poeti (in senso lato) dello sradicamento—di cui si era già parlato in questo saggio—Pasolini rivela una forte nostalgia di radicamento; e la cura figurativa con cui la figura di Cristo è descritta o evocata

ancora da esplorare ed editare, dei quali il breve “onirodramma” intitolato “Per chi resta,” e pubblicato nella *Italian Poetry Review*, VII (2013): 159-177, rappresenta solo una piccola anticipazione.)

³⁷ Vedi *Italian Poets in America*, a c. di Luigi Fontanella e Paolo Valesio. numero speciale di *Gradiva*, 5:1 (1992-1993), e *Poesaggio: Poeti italiani di America*, a c. di Peter Carravetta e Paolo Valesio (Treviso, Pagus Edizioni, 1993).

³⁸ Sul quale vedi recentemente Gianni Festa, *Il discepolo e lo scriba: i “fondamenti invisibili” della poesia di Mario Luzi* (Bologna, Edizioni dello Studio Domenicano, 2013).

³⁹ Vedi il mio breve saggio su Acquabona citato alla nota 35.

⁴⁰ Vedi l'intenso libro di Marcello Neri, *Esodi del divino* (Bologna, il Mulino, 2014).

⁴¹ Vedi l'ampia dissertazione dottorale ancora inedita di Martina Della Casa, *Expériences du sacré et (dé)figurations du Christ: Artaud, Beckett, Pasolini* (Alma Mater Studiorum—Università di Bologna, 2014).

nei suoi film è una forma di rispetto per cui lo sradicamento sembra sempre volgersi indietro con un desiderio di ri-radicalamento.

In fondo, la concentrazione sul Cristo—deformato, sfigurato o deformato che Egli sia—implica sempre un senso incarnazionale dell'arte e della vita. In confronto a tutto questo discorso, un poeta fondamentalmente più tradizionale e alieno da immagini deformanti come Giorgio Caproni (insieme con Pasolini, uno dei tre poeti studiati da Neri) si rivela come in un certo senso più radicale nel suo confrontarsi con l'ateismo; e questo, perché Caproni si misura con Dio (la parola abissale, la parola necessariamente coinvolta con l'astrazione metafisica) piuttosto che, per riprendere un topos rinascimentale, "l'umanità del Figlio di Dio."⁴² Valgano, questi cenni, come delineazione indiretta di alcune delle strategie poetico-spirituali fondamentali alle quali la poesia italiana d'oggi è chiamata a rispondere.

Bibliografia

- Acquabona, Plinio. *Per chi resta: Italian Poetry Review* 7 (2013): 159-177.
- Barolini, Antonio. *Croton Elegies*. Montréal: Guernica, 1991.
- . *Elegie di Croton*. Milano: Feltrinelli, 1959.
- . *L'angelo attento: il meraviglioso giardino, e altre poesie inedite*. Milano: Feltrinelli, 1968.
- . *L'omino di pepe e altri racconti*. A cura di Tommaso Di Salvo. Firenze: La Nuova Italia, 1970.
- . *L'ultima contessa di famiglia (racconti)*. Milano: Feltrinelli, 1968.
- . *La gaia gioventù e altri versi agli amici*. Vicenza: Edizioni dell'asino volante, 1938.
- . *Le notti della paura*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- . *Our Last Family Countess and Related Stories*. New York: Harper & Brothers, 1960.
- Barolini, Teodolinda, a cura di. *Antonio Barolini: cronistoria di un'anima*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, forthcoming.
- Bertacchini, Renato. "Barolini, Antonio." In *Dizionario biografico degli italiani*, Vol. XXXIV, a cura di Massimiliano Pavan. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988.
- Bonaffini, Luigi e Joseph Perricone, a cura di. *Poets of the Italian Diaspora*. New York: Fordham University Press, 2014.
- Della Casa, Martina. *Expériences du sacré et (dé)figurations du Christ: Artaud, Beckett, Pasolini*. Tesi di dottorato inedita. Bologna: Alma Mater Studiorum-Università di Bologna, 2014.
- Erlanger, Steven. "Banksy Mural Satirizing Racism is Erased After Complaint." *The New York Times*. 2 ottobre 2014.
- Folengo, Teofilo. *La umanità del Figliuolo di Dio*. A cura di Simona Gatti Ravedati. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000.
- Hemingway, Ernest. *The Sun Also Rises* (1926). New York: Scribner, 2006.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Venezianella e Studentaccio* (1943-1944). A cura di Patrizio Ceccagnoli e Paolo Valesio. Milano: Mondadori, 2013.
- Montale, Eugenio. *Il secondo mestiere: prose 1920-1979*. A cura di di Giorgio Zampa. Vol. I e II. Milano: Mondadori, 1996.
- Neri, Marcello. *Esodi dal divino*. Bologna: Il Mulino, 2014.

⁴² Basti ricordare il poema di Teofilo Folengo, veramente pre-moderno nella sua ambizione conoscitiva, *La umanità del Figliuolo di Dio* (se ne veda ora la proposta a cura di Simona Gatti Ravedati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000).

- Pampaloni, Geno. "Antonio Barolini." In *Letteratura italiana: i contemporanei*, a cura di Gabriella Fenocchio, 707-723. Milano: Marzorati, 1974
- Valesio, Paolo. "On Mysticism in Modern Italian Poetry." *Annali d'Italianistica* 29 (2011): 325-342.
- . "Plinio Acquabona e la trascendenza in poesia," in *Atti del convegno "Per Plinio Acquabona: 'Scrittura, tu sarai la mia donna',"* Ancona, 2013, cura di Alfredo Luzi e Maria Pia Acquabona, 9-17. Rimini: Raffaelli Editore (2014).
- Weil, Simone. *Oeuvres complètes*. A cura di André A. Devaux e Florence de Lussy. Paris: Gallimard, 1988-2006.
- Wood, James. "Eastern Promises: Caleb Crains' 'Necessary Errors.'" *The New Yorker*, 2 settembre 2013.