

FAUSTO CURI

Struttura del risveglio*

La prima edizione di *Struttura del risveglio* è apparsa nel 1991 a Bologna per i tipi del Mulino. È esaurita da alcuni anni. L'intento del libro era dichiarato esplicitamente all'inizio del capitolo secondo, là dove, sulla base di un passo di Benjamin, alla "sfera del sogno" veniva contrapposta la "costellazione del risveglio". La contrapposizione, non occorre dirlo, in tanto poteva compiersi in quanto avveniva in sede teorica, o, per essere precisi, in sede di poetica teorica. Non senza però precise aspirazioni e verifiche storiografiche. Si cercava, in altre parole, di individuare nel realismo, contro il mito, la forma vera della modernità letteraria. Il "risveglio", insomma, altro non era che la fuoruscita della letteratura da una condizione di affascinante ma, alla fin fine, ingannevole irrealtà, e, per contro, la scelta di modi, certo assai vari, capaci di portare gli scrittori a una visione della realtà sociale tanto intrepida quanto lucida. Nulla a che vedere, si capisce, con il cosiddetto "neorealismo". Quanto agli autori prescelti (Sade, Baudelaire, Brecht, Benjamin, Lucini, Sanguineti), ad essi erano affidati ruoli e funzioni storiche notevolmente diversi e di diversa importanza, tutti però, agli occhi di chi conduceva l'indagine, apparivano forniti di una sorta di esemplarità che, mentre non escludeva altri autori, li indicava come paradigmi di un realismo fortemente contrastato, in al-

* Di Fausto Curi, per i tipi di Mimesis Edizioni (Milano-Udine) è uscito recentemente *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Nuova edizione accresciuta. Pubblichiamo la *Nota* introduttiva al volume.

ELISABETTA CALDERONI

D'Annunzio romano, dandy imperfetto

La Roma *fin de siècle* in cui Gabriele D'Annunzio s'immerge appena conclusi gli studi liceali è per lui una maestra d'eleganze non solo letterarie. Qui raffina, infatti, la costosa «passione per il vestire» già propria del collegiale desideroso di distinguersi: quando, negli anni Ottanta dell'Ottocento, l'incarico di cronista mondano lo mette a contatto con l'alta società, l'amico Edoardo Scarfoglio ne nota la metamorfosi da «angelico adolescente» in *dandy* raffinato e «velleitario»¹. La ricercatezza estrema di abiti ed accessori rientra peraltro nella strategia di autopromozione cui attenderà tutta la vita, anche attraverso un'accorta politica d'immagine. Non sorprenda allora la lista di abiti e d'oggetti di *toilette* che precede gli appunti sul viaggio per il campo di volo di Asiago del 19 settembre 1915, né i riferimenti all'acqua di colonia russa ed a *manicure* e *pedicure* ritrovati fra gli Appun-

¹ Scarfoglio se ne rammarica, constatando: «una improvvisa necessità di assaporare immediatamente tutte le tristi e sterili gioie della popolarità gli si annidò come un canchero nell'organismo e nello spirito [...] come l'inverno [1882] aprì le porte delle grandi case romane, cedette alle lusinghe delle dame». Ad ogni modo, tracce della sensibilità per l'abbigliamento del giovanissimo studente emergono nella nota vergata nel 1879 dall'istitutore del Collegio Cicognini, Romualdo del Rosso, mentre fin nei ritrovi cogli amici abruzzesi D'Annunzio può ammirare un affascinante modello di eleganza britannica: Francesco Paolo Tosti, «compositore geniale e mondanissimo che ogni anno, nei mesi estivi, lascia "le nebbie londinesi" per riunirsi con gli artisti di Francavilla». G. D'ANNUNZIO, *Scritti Giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori 1996 (d'ora in poi, *SGI*), pp. XXXIII-XXXIV; *Per non dormire. Eleganze notturne al Vittoriale*, a cura di P. SORGE, Milano, Electa 2000, p. 32; *Portava un abito...: obiettivo D'Annunzio-moda*, a cura dell'Associazione culturale L'Oleandro, Milano, Electa 1995, p. 7.

ti d'aviazione di un taccuino del 1918². La cura della persona e del guardaroba s'affianca anzi di diritto alla scrupolosa attenzione con cui D'Annunzio segue ogni dettaglio della pubblicazione delle proprie opere – dalla veste tipografica alla risonanza pubblicitaria – ed alla proposta di sé come personaggio, degno dei propri romanzi, mediante i servizi fotografici che sontuosamente lo ritraggono alla Capponcina³.

Come nel caso dell'amore per l'arredamento, lo stimolo gli viene dall'attrazione per il bel mondo romano, in cui entra, ma non da pari. *Bibelots*, mobili pregiati, vestiti di sartoria sono ai suoi occhi tutti «oggetti-segni di realtà aristocratica», oggetti di culto⁴. Partecipare a queste passioni esclusive, e potersene fregiare sino a divenirne consumato maestro, significa riuscire a far veramente parte di un'élite altrimenti preclusa per origini sociali e risorse economiche. La soluzione escogitata per proporsi al pubblico rivela però il colpo d'ala rispetto all'ambito italiano, poiché il giovane giornalista cerca i propri modelli in Europa. Il poeta interpreta dunque, importandola nel nostro paese, la modernissima figura decadente del *dandy* ed insieme

² Sono i taccuini LXXXII e CXXV: G. D'ANNUNZIO, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Milano, Mondadori 1965, pp. 763, 1111-1112. Cfr. per l'abbigliamento dannunziano *Il guardaroba di D'Annunzio: conformismo e trasgressione*, a cura di A. Andreoli, Scandicci, La Nuova Italia 1988.

³ Cfr. *Gabriele D'Annunzio e la promozione delle arti*, a cura di R. Bossaglia, M. Quesada, Milano-Roma, Mondadori-De Luca Ed. d'Arte 1998 e E. AJELLO, *Nell'immagine di sé. D'Annunzio in fotografia*, in «Sinestesia», *Gabriele D'Annunzio. Letteratura e Modernità*, a. VI-VII, 2008-2009, pp. 612-644.

⁴ M. GAZZETTI, *Gabriele D'Annunzio giornalista nella cultura europea della fine del secolo (1883-1888)*, Pisa, Pacini 1986, p. 114. Cfr. per il valore sociale della moda *Sociologia della moda e del lusso*, a cura di A.M. Curcio, Milano, Franco Angeli 2007; R. BARTHES, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi 2006; E. WILSON, *Vestirsi di sogni*, a cura di L. Ruggerone, Milano, F. Angeli 2008.

D'Annunzio romano, dandy imperfetto - *D'Annunzio in Rome, an imperfect dandy*

La fascinosa immagine con cui un D'Annunzio esordiente e malnoto si propone al pubblico è quella del *dandy*. Giornalista e scrittore già sensibilissimo alle vicende culturali europee, coltiva garbo mondano e gusto estetico con disinvolta eleganza. Proporsi come icona italiana del dandismo rappresenta, infatti, un'efficace chiave d'accesso per l'aristocrazia capitolina, attraente ed altrimenti proibita. L'indiscutibile successo ottenuto come maestro di stile tradisce tuttavia l'effettiva irriducibilità del poeta al *dandy* vero e proprio. Quest'ultimo infatti è tanto sterile e concentrato su se stesso quanto D'Annunzio si rivela invece animato da un vitale desiderio d'esser protagonista e da quella «passione insaziabile, quella di vedere e di sentire», che Baudelaire attribuisce ai curiosi e creativi artisti della vita moderna.

At the beginning of his career D'Annunzio, still largely unknown, chose the fascinating figure of the dandy to introduce himself to the public. A journalist and a writer deeply interested in the European cultural scene, he started to improve his worldly manners and aesthetic taste with easy elegance. His status as the Italian icon of dandyism provided him an effective access key to Roman aristocracy, appealing and otherwise precluded. Nevertheless the unquestionable success that he attained as a master of style proves that the poet can't be considered only as a dandy *tout court*. Dandies are actually sterile and self-centered whereas D'Annunzio has a strong and lively desire to be a protagonist of society and the «insatiable passion of seeing and feeling» that Baudelaire attributes to the curious and creative artists of modern life.

ELVIRA GHIRLANDA

Le biciclette e il mito di Alcina in Giorgio Caproni

Le *biciclette* introduce, all'interno della produzione poetica di Giorgio Caproni, la parentesi rilevante di un'apertura verso il racconto¹, che trova ed esprime nel poemetto l'esigenza di una forma narrativa articolata.

Le biciclette apparve per la prima volta su «La fiera letteraria» del 17 luglio 1947; successivamente inserito come *incipit* nel volume *Le stanze della funicolare* ed edito nel '52 presso l'Istituto Grafico Tiberino, trovò la sua collocazione definitiva nel '56 in *Il passaggio di Enea* (raccolta di poesie scritte tra il '43 e il '55), all'interno della sezione *Gli anni tedeschi*, suddivisa a sua volta in *I lamenti* e *Le biciclette*. Tale disposizione sottolinea la sua funzione di raccordo tra la stagione dei sonetti (immediatamente precedente, *Cronistoria* e *I lamenti*)² e quella successiva dei poemetti (*Le stanze della funicolare*, *All alone*, *Il passaggio d'Enea*). A segnare questa nuova scelta poetica è il richiamo all'*Orlando furio-*

¹ Cfr. A. BARBUTO, *Giorgio Caproni. Il destino d'Enea*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri 1980, pp. 104-5: «Caproni approda al poemetto e realizza pienamente la propensione al racconto e alla continuità narrativa [...].Caproni [...] perviene alla strofa aperta e continua del poemetto [...] e quella che poteva dirsi la folgorazione poetica dell'avvio dello spunto iniziale cede il campo al ritmo complesso risolto in una cornice formale riassuntiva dell'ambizione caproniana al disegno più vasto e compiuto».

² Al riconoscimento di una giuntura con la stagione poetica precedente contribuisce la presenza in apertura e chiusura della sezione *Le biciclette* di due sonetti monoblocco come indica Nota, in M. NOTA "Le Bicyclette de Giorgio Caproni", in *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar: littérature contemporaine, musique*, Centre de Recherche Italiennes, Paris, Université Paris X-Nanterre 2005.

so di Ariosto, non a caso uno dei paradigmi della narrativa italiana in versi: non solo il poemetto è composto da strofe di sedici endecasillabi, in cui è facile riconoscere un'ottava raddoppiata, ma inoltre *Le biciclette* ruota intorno al personaggio di Alcina, la cui ricchezza connotativa rimane ancora da esplorare a fondo. Il personaggio ariostesco presenta infatti una funzione allegorica complessa che si mostra in piena luce solo attraverso la lettura puntuale dell'intero poemetto.

Le biciclette disegna una struttura tematica articolata dato che, attraverso il correre dei cicli, il testo traccia una parabola (personale, esistenziale e storica) che principia nella candida illusorietà delle aspettative giovanili e termina nel duro impatto con una realtà che nega, invece, spietatamente le attese iniziali. Pur muovendo da una tradizione meditativa d'ascendenza leopardiana, l'argomento diviene riflessione non più solo individuale, ma anche generazionale: le varie stanze si organizzano secondo un ordine "storico", che rende la posizione di ogni singola strofa impermutabile³.

La prima stanza si apre con l'immagine della terra che «dolcemente geme» quando «fra l'erba un delicato | suono di biciclette umide preme | quasi un'arpa il mattino!». Il verbo "gеме" del v.1 inaugura una tendenza stilistica generale del poemetto, che presenta in accezioni inusuali termini comuni. Una nota di Caproni, edita ai piedi del testo per volere del poeta stesso, precisa: «*Gemere*, nel senso di *stillare*, oltre che in quello di dolersi, ecc.». Mentre anco-

³ A. DEI, *Giorgio Caproni*, Milano, Mursia 1982, p. 72: «Le biciclette della ballata sono il punto fisso, la costante intorno a cui ruota appunto la storia, pubblica e privata [...]. Si segue una sorta di autobiografia, ma insieme si disegnano le vicende di un'intera generazione che, defraudata dalla dittatura e dagli "anni tedeschi", ha concluso senza soccorso né riparo la giovinezza».

Le biciclette e il mito di Alcina in Giorgio Caproni - *Le biciclette and the myth of Alcina in Giorgio Caproni*

Nel poemetto *Le biciclette* di Giorgio Caproni vi è una figurazione allegorica che può essere letta partendo dal personaggio mitico di Alcina, attraverso cui il poeta recupera suggestioni metriche e tematiche da Ariosto e Leopardi, e insieme avvia una intensa riflessione sia meta-letteraria che storica, sullo sfondo dell'esperienza traumatica della guerra.

Giorgio Caproni's poem *Le biciclette* contains an allegorical representation that can be interpreted by starting with the mythical character of Alcina. Through her the poet suggests metrical and thematic echoes of Ariosto and Leopardi, while also evoking powerful meta-literary and historical issues, against the background of the traumatic experience of the war.

FEDERICO FASTELLI

Il nuovo come apocalisse, ovvero l'avanguardia all'alba della postmodernità

Nel tentativo di tracciare una sintetica genealogia del “postmoderno”¹ in area anglosassone, Matei Calinescu ha indicato un percorso che, pur prendendo le mosse dalla declinazione negativa e pessimistica promossa dallo storico londinese Arnold Toynbee, si sofferma con attenzione sull’uso che il poeta Charles Olson fa del termine². Nel suo *Il postmodernismo* il critico rumeno sostiene infatti che:

una tale interpretazione ottimistico-apocalittica del termine “postmoderno” lo rese adatto ad occupare un posto di rilievo nella retorica rivoluzionaria degli anni Sessanta. La cattiva modernità era morta e il suo funerale divenne un momento per celebrazioni entusiastiche. L’innocuo prefisso “post” assunse da un giorno all’altro una valenza altamente positiva, da utilizzare negli slogan inneggianti al nuovo. Il semplice fatto di “venire dopo” era un privilegio esaltante, democraticamente concesso a chiunque volesse servirsene: ogni cosa che avesse un qualche valore iniziava con “post”: post-moderno, post-storico, post-umano ecc. nel corso degli anni Sessanta, il destino del postmo-

¹ Per la storia del termine, dato il grande numero di contributi critici disponibili, si vedrà almeno il classico I. Hassan, *La questione del postmodernismo*, in *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, a cura di P. Carravetta e P. Spedicato, Milano, Bompiani 1984, pp. 99-100; nonché il più ampio M. Köhler, *“Postmodernismo”: un panorama storico-concettuale*, Ivi, pp. 109-123.

² Cfr. C. Olson - R. Creeley, *The Complete Correspondence*, edited by G. Butterick, Vol. 7, Boston, Black Sparrow Press 1987, p. 115: «my assumption is/ any Post-Modern is born with ancient confidence/ that, he *does* belong./ So, there is nothing to be/ *found*. There is only (as Schoenberg had it, his/ Harmony) search».

dernismo sembrava essere indissolubilmente legato al destino della controcultura con le sue innumerevoli, e spesso contraddittorie, tendenze confliggenti di anarchia, antinomicità e neognosticismo³.

L'affermazione di Calinescu ha il merito, a diversi anni di distanza da quella stagione, di riportare in primo piano l'intima connessione che negli Stati Uniti degli anni Sessanta si venne a creare tra il primo postmodernismo e la cosiddetta "controcultura". Laddove si volesse comparare contesti tanto differenti quali quello angloamericano e quello mediterraneo, tenere a mente tale legame potrebbe risultare vantaggioso a una rimediazione radicale della vulgata critica che riduce, appiattisce e omogeneizza sotto la medesima etichetta stagioni letterarie e artistiche profondamente diverse. Tale uniformità appare approssimativamente come il risultato indotto *ex post* da una rovente polemica sviluppatasi entro gli estremi di due posizioni antipodiche: una pessimistica e, per così dire, disillusa, per cui tutto il postmodernismo sarebbe null'altro che la manifestazione artistica di un'ideologia reazionaria o tutt'al più disimpegnata; l'altra ottimistica e, per certi versi, fiduciosa, che individua nel "pensiero debole", ovvero nel crollo dei *grands récits* della modernità, la chiave di una svolta antropologica capace di liberare le differenze e le razionalità locali, rifuggendo qualsiasi progetto totalizzante, e riconoscendo alla verità un carattere esclusivamente retorico.

Ora, sintetizzando, la posizione pessimistica ha spesso esaltato lo spirito critico della tarda modernità, ma è rimasta tiepida di fron-

³ M. Calinescu, *Il postmodernismo*, in Id., *L'idea di modernità*, Torino, Utet 2007, pp. 85-86. In questo senso si veda anche M. Fusillo, *Postmodernismo, poststrutturalismo, «posthuman»*, in Id., *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino 2009, pp. 99-104.

Il nuovo come apocalisse, ovvero l'avanguardia all'alba della postmodernità - *The new as an apocalypse, namely the avant-garde at the dawn of Post-modernity*

Il saggio ripercorre sinteticamente il complesso e ambiguo rapporto che lega tra loro le esperienze artistiche delle neoavanguardie europee e le prime declinazioni letterarie connesse al termine "postmoderno" in area americana. Dopo un'analisi della natura e dei significati del termine "postmoderno/postmodernismo" vengono dunque problematizzati i concetti di "nuovo" e di "novità", sia all'interno della poetica delle neoavanguardie che per quanto concerne le esperienze dei primi scrittori postmoderni. In questo senso sono quindi esposti e affrontati alcuni problemi di ordine poetico e di tassonomia storico-letteraria riguardanti la postmodernità.

This essay sums up the complex and ambiguous relationship between the artistic experiences of the European neo-avant-gardes and the first literary expressions connected to the word "Postmodern" in America. First of all, it analyzes with the nature and meanings of the term "Postmodern/Postmodernism" and then problematizes the concepts of "new" and "novelty", both within the philosophy of the neo-avant-gardes and as regards early Post-modern writers. In this sense, it deals with some questions about poetics and the taxonomy of literary history regarding Post-modernity.

ANDREA LETTIERI

Pirandello. Il *Soffio* di un *Angelus Novus*

Il Pirandello novellista offre, probabilmente, la sua massima espressività narrativa nei racconti brevi, in storie libere dagli obblighi dell'uniformità e della coerenza di romanzi e testi teatrali. La sua intera opera sembra compiersi attraverso un gioco di *vasi comunicanti* che conducono i temi e le idee fondamentali da uno scritto all'altro; nondimeno tale caleidoscopico *unicum* narrativo trova il suo battito vitale proprio in questa intratestualità, capace di illuminare la stessa visione, ogni volta, con luce diversa.

Lo scambio che avviene fra romanzo, novella e teatro è ancor più naturale in quanto simultaneo; Pirandello è insieme romanziere, drammaturgo e novellista e ognuno di questi ruoli accompagna temporalmente gli altri offrendo un solo *corpus* letterario tripartito in generi diversi. Così, è facile rintracciare in *Quand'ero matto* l'eco della pseudo-follia di Vitangelo Moscarda e in *Piuma* il panismo che ne conclude la storia. Allo stesso modo, la riduzione del corpo a mero involucro materiale avvicina Moscarda anche al protagonista della novella *La carriola*. Tuttavia, non è soltanto nei temi sostanziali che è possibile rintracciare i numerosi riflessi prismatici di una scrittura complessa; vi è un substrato di particolari che amplifica il rapporto fra i vari testi, dettagli nascosti che, proprio per il loro continuo ritorno di opera in opera, assumono valenze di straordinaria importanza. Le lanterne, il colore rosso, la numerologia divengono, più volte ripresi e proposti, elementi simbolici decisivi;

i soli che consentano di individuare i tratti inesplorati delle varie *maschere* pirandelliane.

Vi è una novella, in particolare, in cui sembra affiorare una ricca simbologia: *Soffio*¹, breve racconto del 1931, segue cronologicamente i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila*, due opere in parte affini nell'analisi della crisi d'empatia, del tutto moderna, fra uomo e ambiente. *Soffio* prosegue questo discorso e, tramite un *sinistro* umorismo, riesce a rimarcare i lineamenti di un dialogo interrotto fra l'uomo e la propria parte spirituale.

La novella illustra la vicenda, narrata in prima persona, di un individuo – dal nome sconosciuto – che scopre il sinistro potere di uccidere tramite il semplice soffiare su pollice e indice, uniti di fronte al prossimo. Tale presa di coscienza cresce a poco a poco nel protagonista, dapprima dominato dall'incredulità che vi possa essere una qualche relazione fra tale atto e la morte altrui:

– La vita cos'è! Basta un soffio a portarsela via. Ecco, ripetevo meccanicamente la frase perché, sotto sotto, il pollice e l'indice della mia mano destra s'eran toccati da sé, e da sé ora la mano, senza parere, mi si levava fino all'altezza delle labbra. [...] Bernabò era alterato in volto per la morte di quel suo giovane segretario a cui era molto affezionato; e tante volte [...] m'era venuto avanti ansimando e s'era anche portata la mano al petto per calmare il cuore e riprender fiato; ora, vedendogli fare quello stesso gesto e udendogli dire che si sentiva soffocare e occupar la mente e la vista come da una strana tenebra, che cosa, in nome di Dio, dovevo credere?²

Questo nuovo Nessuno tenta di comprendere razionalmente un evento dall'apparen-

¹ Pubblicata per la prima volta su «Pegaso» nel luglio 1931.

² L. PIRANDELLO, *Soffio*, in *Novelle*, a cura di L. Lugnani, Torino, Einaudi 2010, p. 411.

Pirandello. Il *Soffio* di un *Angelus Novus* - Pirandello.
The Breath of an Angelus Novus

L'*Angelus Novus* di Klee in una novella pirandelliana. La *caduta* nella modernità del protagonista di *Soffio*, personaggio abbozzato e inquieto, sintesi di una spiritualità perduta nel nuovo ambiente metropolitano agli albori del XX secolo.

Klee's *Angelus Novus* in a short story by Pirandello. The *Fall* into modernity of the protagonist of *Soffio*, a sketched and restless character, that sums up a lost spirituality in the new metropolitan environment at the beginning of the 20th Century.

JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO*

La strada che conduce a Natalia Ginzburg: il *lessico familiare* visto dall'interno

Sono tempi di commemorazioni per Natalia Ginzburg: nel 2011 sono infatti trascorsi vent'anni dalla sua scomparsa, nel 2013 si compiono cinquant'anni dalla pubblicazione di *Lessico familiare*, la sua opera più letta, e nel 2016 si celebrerà il centenario della sua nascita. Può essere quindi questo un momento opportuno per riepilogare e ripensare ad alcuni giudizi critici, rendendo il dovuto omaggio all'autrice.

La casa editrice Einaudi è stata indubbiamente la colonna portante della vita intellettuale e letteraria italiana della seconda metà del ventesimo secolo. Il suo impulso culturale si riflette nel suo vasto e vigoroso catalogo, che è l'emblema di una vitalità che arriva fino ai nostri giorni¹. Nasce negli anni Trenta e, ai suoi albori, è legata alla cultura antifascista e poi della Resistenza. Tra i fondatori vi sono, insieme allo stesso Giulio Einaudi, Leone Ginzburg e Cesare Pavese; in seguito altri scrittori, come Elio Vittorini e più avanti Italo Calvino, diverranno suoi punti di riferimento e sue guide. Da sempre presente nella casa editrice, Natalia Ginzburg, il cui cognome da nubile era Levi, vi lavorò a lungo lasciandovi la sua impronta per molto tempo; è lì che pubblicò i suoi libri, interrompendo la

* Universitat de València, Departamento de Filología Francesa y Italiana.

¹ Tutto ciò nonostante il cambiamento dell'assetto imprenditoriale, a partire dagli anni Ottanta.

propria attività soltanto negli anni Settanta per una parentesi di isolamento volontario².

La strada che va in città, il suo primo romanzo breve, lo pubblica nel 1942, in pieno periodo fascista, con uno pseudonimo per occultare il suo cognome inequivocabilmente ebreo. Tuttavia, negli anni Trenta, aveva già pubblicato racconti in varie riviste, oltre ad aver tradotto Proust. La sua peculiare scrittura e la sua personalità, molto spiccate, si resero ben riconoscibili con il passare del tempo, per la sua forma diretta e schematica, antiretorica, quasi spoglia. Spesso, sotto una parvenza di umiltà o di *sermo vulgaris*, si nasconde, infatti, una tecnica elaborata, nella quale tutto ciò che tende alla sintesi assurge a elemento di arricchimento³. Approda al grande pubblico nel 1963 con la pubblicazione di *Lessico familiare* e si trasforma in un'autrice conosciuta e apprezzata dai lettori. Il libro vince il famigerato Premio Strega di quell'anno e, fino ad oggi, continua a essere l'opera per antonomasia che identifica l'autri-

² Cfr. MANGONI, 1999. Natalia Ginzburg nacque nel 1916 a Palermo, città dove era stata assegnata una cattedra universitaria al padre. Apparteneva a una famiglia di origine ebraica che si sarebbe poi stabilita a Torino. Si sposò nel 1938, sebbene rimase vedova molto precocemente (Leone, che era nativo di Odessa, morì nel 1944 a soli 35 anni) e il nonostante il successivo nuovo matrimonio (nel 1950 con il professor Gabriele Baldini, del quale pure resterà vedova), firmò sempre le sue opere con il cognome del primo marito. Ebbe cinque figli: tre dal primo matrimonio e due dal secondo; di questi ultimi la prima nacque con una grave malformazione e il secondo morì quando aveva poco più di un anno. Negli anni Quaranta fu militante del *Partito d'azione*, di stampo repubblicano e socialista, e in seguito – quando quest'ultimo si sciolse – del partito Comunista che avrebbe poi abbandonato all'inizio degli anni Cinquanta. Verso la fine della sua vita fu eletta alla Camera per ben due mandati consecutivi in qualità di deputato indipendente all'interno della lista del PCI. Si definiva ebrea e cattolica (GINZBURG, 1999: 65, 145 e 199). Era di natura pessimista. Morì a Roma nel 1991.

³ GIOVANELLI (2005: 747) sottolinea le virtù della sua scrittura, ovvero: «la misura, la sobrietà e il *pathos* antiletterario».

La strada che conduce a Natalia Ginzburg: il *lessico familiare* visto dall'interno - *The road to Natalia Ginzburg: the lessico familiare as seen from the inside*

Ricapitolazione su alcuni aspetti critici e un approfondimento relativo ad altre questioni che si generano intorno a *Lessico familiare*, la celebre opera del 1963. Si insiste sulle dinamiche interne al testo nella sua evoluzione, prestando particolare attenzione ai frammenti della parte finale, su questioni che fino adesso non sono state notate. Si approfondisce l'analisi del tempo, mostrando quale ruolo rivestano gli eventi storici per il futuro familiare soprattutto durante gli anni della guerra, e come la narratrice rappresenti il suo divenire storico. Si ridefinisce lo stesso concetto di "lessico familiare" e si pone in evidenza la trasformazione della sua funzionalità all'interno del racconto.

A recapitulation of some critical aspects and an investigation of further issues about *Lessico familiare*, the famous work of 1963. This essay insists on the dynamics of the text in its development, focusing on the final fragments, on matters that haven't been noticed so far. It carries on a careful analysis of time, illustrating the role of historical events for the future of the family especially during the war and explaining how the novelist represents its historical development. This essay redefines the concept of "lessico familiare" (family sayings) and points out how its functionality evolves through the novel.

ELISA MARTÍNEZ GARRIDO*

Sentire il mondo, pensare la realtà. Due scritti politici di Elsa Morante

La scrittura di Elsa Morante fra etica e poesia

Elsa Morante scrive nella frontiera tra il sogno e la fantasia, tra la realtà del suo tempo e l'imperiosa necessità di indagare nel mistero dell'a/Altro, alla ricerca etica ed estetica della felicità impossibile, contro la violenza e il potere malefico della Storia. La sua scrittura denuncia il dolore del mondo, la morte e il sacrificio degli innocenti; da lì nasce la poesia, memoria di un negato ricordo infantile, all'interno della quale si nasconde l'ultima verità artistica che inesorabilmente attraversa il desiderio di raggiungere l'amore negato.

La poetica morantiana è, quindi, contraddittoria, polisemica e polimorfica. L'opera di Elsa Morante si muove fra la ricerca della fantasia¹ e della bellezza delle sue prime opere, fondamentalmente quelle precedenti all'anno 1968, e la dolente e contraddittoria ricerca etica e spirituale dell'a/Altro, nei testi posteriori a *Il mondo salvato dai ragazzini*.

È la ricerca del divino alla radice ultima dell'angoscia spirituale e umana che impone a Elsa Morante la necessità di ritornare alle origini, al nulla totalizzante e assoluto, sempre altro, tramite la pratica esistenziale della poesia. Per questa ragione, all'interno delle sue ultime

* Universidad Complutense, Madrid, Departamento de Filología Italiana.

¹ Cfr. E. PORCIANI, *Gli alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride Edizioni 2006.

opere, allegoria salvatrice di un mondo che vive sull'orlo dell'apocalisse, la scrittrice ha sempre presente l'ingiustizia della Storia. Ma nonostante il suo dolente pessimismo, tenta di farlo vivere verso l'utopia, eterodossamente cristiana e politicamente scorretta.

Sentendo il mondo, amandolo appassionatamente, la Nostra si impegna, quindi, nell'obbligo di pensare anche la *polis*: soluzioni possibili per poter trovare, in modo trasversale, la pace e la giustizia. Per questo motivo, insieme alla sua opera di creazione, Morante diede anche alla luce dei saggi 'teorici', pensati per l'agire pubblico; testi nati anche dalla sua stessa passione e dal suo stesso sentimento amorevole verso gli esseri che soffrono la strage del Potere. A parte i suoi più conosciuti saggi, raccolti in *Pro o contro la bomba atomica*², l'autrice scrisse altri due interessanti testi politici, apparsi postumi: il *Piccolo Manifesto dei comunisti (senza classe né partito)* e la *Lettera alle Brigate Rosse*.

² *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* fu pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Adelphi di Milano nel 1987, oggi è contenuto in E. MORANTE, *Opere*, a cura di C. Cecchi e C. Garboli, Milano, «I Meridiani», Mondadori 1990, pp. 1456-1574. Il titolo corrisponde alla conferenza che la scrittrice pronunciò in diverse città italiane lungo l'anno 1965, cfr. cit., pp. 1538-1554. Dobbiamo ricordare, però, che l'avvio del titolo *Pro o contro* ci riporta al libro V della Prima parte del romanzo dostoevskiano *I fratelli Karamazov* (1879-1880), all'interno del quale ha luogo il *Dialogo del Grande Inquisitore*, importante manifesto spirituale contro l'idealismo totalitario, e canto sacro e umano alla libertà. Cfr. N. BERDJAËV, *La libertà*, in *La concezione di Dostoevskij*, Torino, Einaudi 2002, pp. 49-66. Già sappiamo della grande ammirazione di Elsa Morante verso lo scrittore russo. Cfr. G. ROSA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziere*, Milano, Il Saggiatore 1995, pp. 197, 261, 263. Di conseguenza, sembra verosimile vedere in questo titolo la traccia dell'opera dello scrittore slavo. Il senso ultimo della conferenza morantiana deve essere contestualizzato all'interno della tensione fra Kennedy e Kruscev e all'interno del clima del pacifismo durante la guerra del Vietnam. Cfr. G. BERNABÒ, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 160-162.

Sentire il mondo, pensare la realtà. Due scritti politici di Elsa Morante - *Feeling the world, thinking reality. Two political writings by Elsa Morante*

La studiosa esamina, nel *Piccolo Manifesto dei comunisti* e nella *Lettera alle Brigate Rosse*, le ragioni etiche ed estetiche di una scrittrice e pensatrice minoritaria, come Elsa Morante, diversa ed eterodossa riguardo al canone estetico e politico dell'Italia del suo tempo. In dialogo con i romanzi del 1974 e del 1982, le due morantiane operette morali sono lette attraverso la specola dei legami intellettuali e umani, intessuti dalla stessa con i più giovani esponenti di un'ideologia rivoluzionaria, non ultimo l'amico Goffredo Fofi.

In *Piccolo Manifesto dei comunisti* and *Lettera alle Brigate Rosse*, the scholar examines the ethic and aesthetic grounds of a minority writer and thinker like Elsa Morante, different and heterodox with respect to the Italian aesthetic and political standards at that time. In a dialogue with the novels of 1974 and 1982, the two short moral works by Morante are read through the observatory of the intellectual and human relations that she established with the youngest representatives of a revolutionary ideology, including her friend.

VALENTINA MAINI

Beckett e Rosselli, tra spazi e movimento

Una gabbia partì alla ricerca di un uccellino

Franz Kafka

Accade talvolta che due scritture, apparentemente lontanissime, appaiano d'improvviso simili, se guardate sotto una certa luce. Luce che, nel caso di Samuel Beckett e Amelia Rosselli – sul cui confronto poco è stato scritto¹ –, rischiarava un medesimo immaginario, un'analogia maniera di affrontare il momento delicato del distacco, dell'allontanamento da ciò che non si è e non si ha più, in vista di un nebbioso approdo futuro.

In una scrittura del «non senso», poi, dove la logica vacilla e la scrittura urla a piena voce il proprio inesorabile fallire, l'attenzione ai movimenti è forse nuova chiave di lettura, possibilità di dar spazio, paradossalmente certo, a ciò che la parola – così indagata e percossa, così ferita – non arriva a dire. Dar spazio ai gesti muti eppure pennellati talvolta con maniacale precisione, tracce di itinerari interiori a suggerire una nuova dimensione che si aggiunge a quella della parola, arricchendola, smentendola, facendola vacillare. E tacere.

A svelare le somiglianze tra questi due autori lontani, è proprio ciò che nella scrittura soli-

¹ Per un confronto speculare tra i due autori, l'unico libro è di A. BALDACCINI, nonostante anche T. PRAMMER accenni brevemente a loro analogie (*Una rosa è una rosa non è una rosa: riscrivere Amelia Rosselli*, in *La furia dei venti contrari*, 2007).

tamente resta muto; quell'atto che precede, e allo stesso tempo supera l'ingabbiante legge del *logos* che tutto chiude e predispone, alla luce di quella «primitività» che entrambi ricercheranno, nel frenetico «babelare» (*Poesie*, '59) letterario, seguendo i propri, per certi versi diversissimi, itinerari: il farsi del corpo; la sua lingua.

L'analisi che qui si propone è limitata a quelle che, dei due autori, potrebbero definirsi opere «liminari»: scritti della crisi, crocevia tra un vecchio mondo non ancora completamente distrutto e una nuova voce in procinto di nascere, questi testi sembrano bloccare il mo(vi)mento del passaggio, rivelandone la criticità; momento fisicizzato, «messo in pagina», vissuto dal corpo, *attraverso* il corpo e i suoi movimenti, esitanti, contraddittori e problematici, sempre.

Si tratta, per lo scrittore irlandese, di *Molloy* (1947), primo grande romanzo francese col quale l'autore sancisce il proprio distacco dal troppo amato maestro Joyce, oltre che dalla lingua madre e patria; per Rosselli, invece, centro dell'analisi sarà *La libellula* (1958), poemetto scaturito dalla scelta della lingua italiana come prima «quasi-madrelingua», senza trascurare, viste le incertezze cronologiche di redazione, *Poesie*, prima sezione di *Variazioni Belliche*². Testi, questi, *en train de*, per dirlo con quella forma francese che porta già in sé l'idea di locomozione: continuamente esitanti tra il richiamo di quei maestri che Rosselli chiama «santi padri» e la desiderata libertà appena abbozzata, sospesi, come l'*angelus novus* benjaminiano, tra le macerie del passato e i doveri del progresso, essi si fanno sintomi concreti del trauma dell'addio che diventa shock del corpo, *nel* corpo, impedi-

² L'autrice stessa manifesta ambiguità: se prima colloca la redazione del poemetto nel '58 e quella di *Poesie* nel '59, poi inverte le date.

Beckett e Rosselli, tra spazi e movimento - *Beckett and Rosselli, between spaces and movement*

Protagonista di questo studio è lo spazio e, con esso, il movimento che lo attraversa, in due scritture apparentemente lontane come quelle di Samuel Beckett e Amelia Rosselli. In particolare, l'attenzione si soffermerà sulle loro opere "liminari", gli scritti della crisi: *Molloy* per lo scrittore irlandese, *La libellula* e *Poesie* per la poetessa apolide. Le parole del corpo aiuteranno a comprendere la difficoltà "non detta" del passaggio, e il profondo dolore del dire addio.

The protagonist of this essay is space, with the movement that crosses it, in the works of two writers that are apparently very different: Samuel Beckett and Amelia Rosselli. This essay focuses on their "liminal" works, the writings of the crisis: *Molloy* for the Irish writer, *La libellula* and *Poesie* for the stateless poet. The body's words help to understand the "unspoken" trouble of passing, and the deep pain of saying goodbye.

ALBERTO COMPARINI

Appunti per una storia della poesia moderna italiana

Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo “come propriamente è stato”. Significa impadronirsi di un ricordo come esso balena nell’istante di un pericolo.

W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*

Guido Mazzoni dà una definizione molto precisa del concetto di poesia moderna, affermando che essa è «l’idea che la scrittura in versi praticata nel presente sia radicalmente diversa da quella praticata in passato»¹. Secondo tale prospettiva, la poesia romantica rappresenta il punto di inizio di una rivoluzione letteraria che ha modificato profondamente le strutture del discorso poetico, avendo prodotto una «tassonomia che ha spostato l’asse dei criteri del giudizio dal pubblico al privato, dall’esterno all’interno, dal contenuto oggettivo alla percezione soggettiva, dalla *mimesis* all’introspezione»². Evidentemente contrario alla finzionalità dell’io lirico (inteso come *persona*) proposta dal *New Criticism*³, Mazzoni ribadì-

¹ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino 2005, p. 76.

² *Ibidem*.

³ «C’è una differenza fondamentale tra la narrazione, anche in un romanzo storico, o in un romanzo di Balzac, che sembra dare una “informazione” intorno agli avvenimenti reali, e la stessa informazione di un libro di storia o di sociologia; perfino nella lirica soggettiva l’“io” del poeta è frutto di un’invenzione, è un io drammatico», R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria della letteratura*, a c. di L. Bottoni, trad. it. di P.L. Contessi, Bologna, il Mulino 1981, p. 30.

sce la natura esistenziale dell'enunciazione lirica, in quanto elemento fondante l'intenzionalità dialettica della poesia romantica.

La riflessione sulla «poesia trascendentale», di derivazione tedesca (la paternità del sintagma appartiene, come è noto, a Schlegel)⁴, ha posto al centro della riflessione poetica la dialettica tra soggettività e intersoggettività (attraverso la quale l'io lirico-empirico esplora la dimensione del reale a livello testuale), e sulla costruzione macrotestuale del libro di poesia, nella misura in cui l'autore si rapporta al testo da una prospettiva autobiografica e (semi)narrativa.

Il nucleo portante di questa rivoluzione poetica consiste nel progressivo affermarsi di un soggetto esistenziale, vero, autentico, che traduce l'esperienza estatica della vita storica in un sistema poetico-formale di natura prettamente autobiografica – elemento che segna il decisivo passaggio dalla «lirica di società» (lirica antica greco-latina) alla «lirica autobiografica trascendentale» (lirica pre-moderna, di impronta petrarchesca), per approdare, infine, alla «lirica autobiografica empirica» (lirica moderna, segnata in prima istanza dalla poesia foscoliana e leopardiana)⁵.

La poesia moderna, all'altezza dell'età romantica, declina il proprio statuto epistemologico secondo due direttrici convergenti nell'io del poeta: da un lato, identifichiamo un vettore tematico, che trova nella forma autobiografica la sua massima espressione; dall'altro, un vettore stilistico, che traduce il *flatus vocis* della lirica classica e pre-moderna in un io propriamente ontologico. Chiaramente, il superamento di un modello non implica necessariamente il ri-

⁴ Fr. 163 [238], in F. SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a c. e con trad. it. di M. Cometa, Torino, Einaudi 1998, pp. 57-58.

⁵ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 78.

Appunti per una storia della poesia moderna italiana
- Notes for a History of Modern Italian Poetry

Nel presente studio intendiamo definire le coordinate storiche della poesia italiana moderna (1835-1956) e postmoderna (1956). Partendo dalle proposte teoriche di Guido Mazzoni e dal modello retorico di Niccolò Scaffai, definiremo in primo luogo uno spazio letterario moderno segnato dall'identità esistenziale (e non semiotica) tra io lirico ed io empirico, e dall'intenzionalità macrotestuale, la cui somma trova la propria dimensione nella forma 'libro di poesia' (l'autobiografia in versi ottoneovecentesca). Secondariamente, attraverso uno studio diacronico della poesia moderna italiana – dai *Canti* di Leopardi a *La bufera e altro* di Montale –, individueremo il punto di discontinuità tra moderno e postmoderno, determinato dalla rivoluzione linguistico-poetica di *Laborintus* (1956) di Sanguineti.

This essay aims to define the historical coordinates of modern (1835-1956) and postmodern (1956) Italian poetry. On the basis of the theories by Guido Mazzoni and the rhetorical model of Niccolò Scaffai, first of all we are going to define a modern literary space marked by the existential (and not semiotic) identity between the lyric and empiric ego, and by macrotextual intentionality, whose sum finds its own dimension in the form of the 'book of poetry' (the Nineteenth and Twentieth century verse autobiography). Secondly, through a diachronic survey of modern poetry in Italy – from Leopardi's *Canti* to Montale's *La bufera e altro* – we are going to find out the discontinuity point between modern and postmodern, set by the linguistic-poetic revolution of Sanguineti's *Laborintus* (1956).