

FAUSTO CURI

*Enrico Filippini fra cultura della crisi
e crisi della letteratura*¹

Era facile scambiare per felicità la prorompente invadente vitalità di Enrico Filippini. Da dove provenisse questa vitalità non è invece facile stabilire. Si sarebbe detto: non dal suo corpo. Durante il quarto convegno del Gruppo 63 a La Spezia, nel giugno del 1966, e più precisamente durante una pausa dei lavori, fummo un giorno condotti a una spiaggia di Portovenere. Alcuni di noi ne approfittarono per fare il bagno. Fra questi, Filippini e Edoardo Sanguineti. Quando li vedemmo comparire uno accanto all'altro coperti soltanto da minuscoli slip, che chissà come si erano procurati, lo stupore fu generale. La magrezza incredibile, agghiacciante dei loro corpi li faceva assomigliare a due prigionieri appena liberati da Auschwitz. Solo guardando i loro volti, imbarazzati e ridenti, ci si rendeva conto che si trattava proprio dei nostri amici Edoardo e Enrico, e non di due sfuggiti al massacro. Non era, la loro, soltanto una mancanza di floridezza. Era una sorta di irrilevanza fisica, una stupefacente esiguità corporale. Io mi chiedevo, senza sapermi dare una risposta, come fosse possibile che quei due simulacri di gracilità, di fragilità e di penuria contenessero due delle menti più formidabili prodotte dalla cultura europea.

¹ Pubblichiamo la relazione letta da Fausto Curi il 19 ottobre 2018 al Convegno di Locarno su Enrico Filippini.

Enrico Filippini è stato, prima di ogni altra cosa, un geniale storico della cultura. Dotato di una straordinaria curiosità intellettuale e di una conoscenza assai ampia e articolata sia di autori sia di libri, ha raccontato e rappresentato per campioni e per modelli, in modo estremamente preciso e affascinante, l'intera cultura del mondo moderno. Certo, è stato anche un narratore, un teorico della letteratura, un autore di teatro. E, praticando diverse discipline, ha riscosso molta ammirazione. Ho parlato recentemente di lui con Nanni Balestrini, che mi ha detto: «I racconti scritti da Filippini sono bellissimi, peccato che siano così pochi». Queste parole di Balestrini riflettono il giudizio di altri lettori (cito per tutti Edoardo Sanguineti), ammirati delle capacità letterarie di Filippini e, al tempo stesso, delusi dalla sua apparente mancanza di impegno costante e di assiduità nel settore letterario. D'altra parte, sollecitato dalla sua professione di giornalista, Filippini è stato molto generoso di sé nello scrivere articoli che qualcuno ha forse scambiato per interessanti pezzi di cronaca culturale e sono invece piccoli saggi di storia e critica della cultura che mostrano ampia e rigorosa informazione e acuta penetrazione intellettuale. Tutti sanno che una parte cospicua di questi articoli è stata raccolta dapprima da Federico Pietranera in *La verità del gatto* (Einaudi 1990), e successivamente da Alessandro Bosco in *Frammenti di una conversazione interrotta* (Castelvecchi 2013).

È noto che Filippini si era formato filosoficamente soprattutto leggendo e traducendo Husserl e seguendo le lezioni di Enzo Paci all'Università di Milano. Come filosofo, egli era quindi soprattutto uno studioso di fenomenologia. La sua curiosità intellettuale, tanto irrequieta quanto rigorosa, lo aveva però portato a spaziare in ampi e diversi territori della cultura

MIRKO AMADUZZI

Un itinerario discensionale: *Nel Condominio di carne* (2003) e le sue relazioni intertestuali

S Sono anni ormai che nell'esegesi letteraria ci si avvale di una metaforica *Nekya* per addentrarsi nella complessità di un libro, in particolar modo da quando Sigmund Freud ha dato risalto alla psicoanalisi quale metodo cardine per l'interpretazione dell'inconscio, e quindi della realtà intangibile che può sottostare anche all'interno di un'opera letteraria. Per spiegare il nuovo metodo che stava delineando, Freud si è avvalso del verso virgiliano «flectere si nequeo superos, Acheronta movebo»¹ come emblema del proprio *modus operandi*, reinterpretato nel secondo Novecento in un contesto differente da Giorgio Manganelli in «Noi, per raggiungere i piani alti, rovesceremo il grattacielo»².

Nei primi anni Duemila, dopo *Didascalie per la lettura di un giornale* (1999), libello che costituisce finora un *unicum* nella bibliografia dell'autore, Valerio Magrelli pubblica per Einaudi un nuovo libro: *Nel condominio di carne* (2003) non è "nuovo" solo editorialmente, ma costituisce il primo passo del 'secondo tempo' del poeta attraverso cui Magrelli si concede *in toto* alla narrazione in prosa. Già gli *Esercizi di tiptologia* (1992) mostravano i primi 'sintomi' del

¹ PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, VII, Milano, BUR 2002, p. 706.

² G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi 1987, p. 30.

germe narrativo: essi infatti includevano lacerati prosastici che verranno più volte ripresi nelle opere successive, anche solamente da un punto di vista contenutistico, sicché, a ben guardare, ognuno di questi racconti sarà d'ispirazione per rielaborazioni più o meno intense nella produzione letteraria successiva. Ad ogni modo *Esercizi di tiptologia* era ancora legato al poetare in versi, seppur già con un tono dissimile dalle prime due raccolte conteneva ancora in sé liriche tradizionalmente intese, tutt'al più con una sezione autonoma di traduzioni ed un approccio incline alla discorsività. Nel *Condominio di carne* invece la prosa costituisce la più manifesta novità del libro, tuttavia essa non è la prosa narrativa, tipica dei romanzi, bensì una scrittura che Andrea Cortellessa non esita a descrivere «renite alla narratività»³, per via sia della sintassi nominale e principalmente paratattica con cui unisce le proposizioni, sia della efflorescenza metaforica che irradia di immagini il testo.

Un decennio più tardi nel libro monografico *Il mio corpo estraneo* (2013) Federico Francucci si è in parte concentrato sulle parole-trattino (treno-cometa, etero-utereo, ecc.), quei neologismi nati da una giustapposizione di termini, che subiscono un'evoluzione negli anni e sono indicatori di una poetica personale: nel *Condominio di carne* il ciclo della parole-trattino è ancora in fase ascensionale e ha il valore di vincolare senza fondere parole provenienti da aree semantiche distanti, trovando così però l'espedito per metterle in risonanza. Difatti, grazie alle parole-trattino e alla sintassi nominale e metaforica, pur scrivendo in prosa Magrelli orchestra uno spartito dal ritmo associativo, facendo sorgere all'orecchio del lettore un'atmosfera quasi magi-

³ A. CORTELLESA, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi editore 2006, p. 436.

Un itinerario discensionale: Nel Condominio di carne (2003) e le sue relazioni intertestuali

L'esegesi de *Nel condominio di carne* (2003) di Valerio Magrelli è tuttora inesaurita per via della complessità del primo libro in prosa dell'autore. A distanza di anni l'intertestualità con altre opere, come il *Notturmo* (1916) dannunziano e la *Hilarotragoedia* (1964) di Manganelli, ne amplifica la valenza letteraria, mentre i riferimenti ai propri libri precedenti segnano una cesura con la poetica cerebrale della percezione, di cui il poeta ora canta la *laudatio funebris*. Dall'ultimo capitolo sul corpo esanime di Mussolini Magrelli s'interroga su come il mancato assassinio rituale del padre, in ottica freudiana, abbia segnato la storia collettiva e personale.

Descensional itinerary: Nel Condominio di carne (2003) and its intertextual relations

The poet Valerio Magrelli's work *Nel condominio di carne* (2003) is still a matter of discussion and open to further interpretation due to the complexity of his prose style. Years after its publication links to other literary texts, such as d'Annunzio's *Notturmo* (1916) and Manganelli's *Hilarotragoedia* (1964), have boosted its value, and its references to his previous books mark a caesura with the cerebral poetic of perception. *Nel condominio di carne* can be considered a sort of *laudatio funebris* of that poetic. In the last chapter about Mussolini's dead body, Magrelli questions how much the missed ritual murder of the father, in a Freudian way, has influenced our collective and personal history

Mirko Amaduzzi

EDOARDO BASSETTI

Barocco postmoderno. Pasolini e la lezione di Longhi, riletta attraverso l'opera di Gadda

La luce, e gli alluci, sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere.

C.E. Gadda

La lezione di Longhi esercitò un'influenza decisiva sull'opera di Pasolini¹, rappresentando una vera e propria «Rivelazione» per la sua formazione artistica. Non è forse stato ancora approfondito a sufficienza, tuttavia, il ruolo che svolse Gadda nella matura susunzione pasoliniana del suo «vero maestro»²: ricostruire la genesi e le successive articolazioni di questo tessuto connettivo potrebbe rivelarsi fondamentale per indagare da un'ulteriore prospettiva la poetica di Pasolini, che attraverso il contributo di Raimondi³ potrebbe essere ascritta nell'onda lunga di quello stesso *Barocco moderno*.

¹ Fra le ultime pubblicazioni a riguardo, rimando a V. CAPASA, *C'è bisogno di uomini, non di professori*, in <http://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/molteniblog/pasolini-e-longhi-maestro-e-uomo/>, 1 aprile 2018, (ultima consultazione 03/12/2018); C. PONTILLO, *Di luce e morte. Pier Paolo Pasolini e la fotografia*, Lentini, Duetredue 2017; M. RIZZARELLI, *Una terra che è solo visione: la poesia di Pasolini tra cinema e pittura*, Lentini, Duetredue 2015.

² P.P. PASOLINI, *Roberto Longhi*, Da Cimabue a Morandi, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, 2 voll., a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori 1999, vol. II, p. 1977. Da questa stessa edizione sono tratte le successive citazioni relative a Pasolini.

³ E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mondadori 2003.

A tal proposito, prima di analizzare l'opera pasoliniana, può essere proficuo partire da un'illuminante osservazione del *Pasticciaccio*: «La luce, e gli alluci, sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere»⁴: un'intuizione allegorica tipicamente barocca, che attraverso un senso di *bathos* implica «un elemento di ironia, o paradosso, una specie di discordante coincidenza degli opposti in cui l'alto e il basso, l'elevato e l'umile sono deliberatamente ed esplicitamente congiunti»⁵. La frase in questione – relativa alla celebre descrizione del tabernacolo dei Due Santi – occupa una posizione molto particolare nell'economia del romanzo: una delle numerosissime digressioni relative alla storia dell'arte⁶ che l'editore Livio Garzanti chiese a Gadda di espungere, ma che lo scrittore si rifiutò di eliminare perché tanto sarebbe potuta piacere a Longhi⁷. Un brano, quindi, al quale Gadda era molto affezionato, e che verrà poi significativamente analizzato proprio da Pasolini.

Sebbene la densità di questa riflessione meriterebbe un'esplicitazione più approfondita, è evidente come la mutua e prolifica compresenza di alluci e le luci, più o meno figurata, sia uno dei fili conduttori che caratterizza

⁴ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, 5 voll., a cura di D. Isella, Milano, Garzanti 1988-1993, vol. II, p. 196. Da questa stessa edizione sono tratte anche le seguenti citazioni relative a Gadda.

⁵ I. LAVIN, "Going for Baroque": *osservazioni su una tendenza postmoderna*, in Id., *L'arte della storia dell'arte*, Milano, Libri Scheiwiller 2008, p. 23.

⁶ Cfr. M.A. TERZOLI, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci 2013, pp. 145-193.

⁷ Scrive Gadda, nell'8 aprile 1956, a Garzanti: «Tutto l'episodio della cappelletta con i due santi Pietro e Paolo è immaginato (ma su dati reali): e vuol essere pittura di costume sia etico-religioso, sia estetico e pittorico. Non credo che Contini, e forse nemmeno Longhi, lo spregerebbero del tutto».

Barocco postmoderno. Pasolini e la lezione di Longhi, riletta attraverso l'opera di Gadda

La lezione di Longhi esercitò un'influenza decisiva sull'opera di Pasolini, rappresentando una vera e propria «Rivelazione» per la sua formazione artistica. Non è forse stato ancora approfondito a sufficienza dalla critica, tuttavia, il ruolo che svolse Gadda nella matura sussunzione pasoliniana del suo «vero maestro»: il presente articolo tenta di ricostruire la genesi e le successive risemantizzazioni di questo tessuto connettivo, che potrebbe rivelarsi fondamentale per indagare da un'ulteriore prospettiva la poetica di Pasolini. L'obiettivo dell'itinerario critico è suggerire come, attraverso il contributo di Ezio Raimondi su Longhi e Gadda, anche l'opera pasoliniana potrebbe essere ascritta nell'onda lunga di quello stesso *Barocco (post)moderno*.

Postmodern Baroque. Pasolini and the heritage of Longhi and Gadda

Longhi's teachings had a decisive influence on Pasolini's works as a true and proper «Rivelazione» impacting his artistic background. However, literary criticism still has not explored adequately Gadda's role on the mature Pasolini's subsumption of his «maestro». The present article attempts to reconstruct the genesis and the later development of this connective tissue, which could be considered fundamental in the investigation of Pasolini's poetics from a further prospective. Through Raimondi's studies on Longhi and Gadda, the essay aims to ascribe Pasolini's works to the same long *(post)modern Baroque* wave.

Edoardo Bassetti

Leggere *Eros* attraverso le varianti

La posizione di *Eros* all'interno della produzione verghiana non è di poco conto, basti pensare che si tratta dell'ultimo testo composto prima de *I Malavoglia*¹. È solo il primo dei motivi che spinge a rileggere l'ultimo dei cosiddetti *romanzi giovanili* di Verga in una chiave diversa, considerando soprattutto le nuove acquisizioni della critica, grazie allo studio dei manoscritti autografi che, nel caso di *Eros*, condussero alla stampa del romanzo alla fine del 1874. Troppo spesso, infatti, la critica letteraria tende a separare le fasi della carriera di Verga: da una parte il culmine della sua produzione (che viene fatto coincidere col Verismo), dall'altra le prime prove letterarie, dall'adolescenza al fervido apprendistato fiorentino e milanese. L'analisi dei processi variantistici di *Eros*, a partire da uno studio approfondito dei materiali autografi, consente di illuminare meglio la produzione pre-verista di Verga, nel momento fondamentale in cui (sullo stesso scrittoio, e negli stessi mesi, all'inizio del 1874) nasce il miracolo del 'bozzetto siciliano' *Nedda*. Nel dettaglio, sarà possibile rinvenire anche nei manoscritti di *Eros* i segni di cambiamenti che sarebbero poi diventati costitutivi nella successiva produzione verghiana².

¹ G. VERGA, *Eros*, a cura di G. Tellini, Milano, Mursia 1997.

² Per una bibliografia aggiornata cfr. G. ALFIERI, *Verga*, Roma, Salerno Editrice 2016.

1. *Aporeo*

Il titolo originario del romanzo era *Aporeo*, titolo utilizzato la prima volta nella lettera del 12 ottobre 1873, quando Verga promise all'editore Treves «un altro romanzo; il quale sin oggi si chiama *Aporeo*»³, ma iniziò a pensare subito di cambiargli nome perché all'autore sembrava che «il greco ci si senta troppo»⁴. In greco ἀπορέω vuol dire 'essere privo di consiglio, essere in dubbio' e rappresenta la condizione del protagonista che, fin dalle prime redazioni dell'opera si mostra un inetto. I manoscritti confermano l'indeterminazione di Verga nella scelta del titolo: nella prima stesura (manoscritto α) il nome indicato è, infatti, *Aporeo*; ed è ancora *Aporeo* anche nei manoscritti successivi (A¹)⁵.

Il titolo *Eros* fu inserito, infatti, solo sui fogli aggiunti in un momento successivo (dopo la stampa), come dimostra la sua presenza sul foglio di guardia; e sull'ultimo dei manoscritti, il ms. A⁴, sulla c. 1, prima dell'inizio del testo si legge *Eros* cassato e sotto, con altro inchiostro «Il Marchese Crespi». Il 19 ottobre dello stesso anno, inoltre, Capuana chiese notizie di *Eros* alludendovi con il nome del protagonista: «E il Marchese Alberto a che stato è colla stampa? Non veggo l'ora di leggerlo».⁶ Appare, dunque, probabile che Verga parlasse del romanzo tra i suoi conoscenti chiamandolo *Marchese Alberto* o *Marchese*

³ G. RAYA, *Verga e i Treves*, Roma, Herder 1986, p. 27. Lettera del 12 ottobre 1873.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Per una prima ricognizione sui manoscritti cfr. M. DE BLASI, *Per l'edizione critica di Eros*, in 'Annali della Fondazione Verga', Nuova serie, 6 (2013), pp. 147-166 e Id., *Storie di manoscritti, storie di libri. Il caso di Eros di Verga*, in «Annali - Sezione romanza», Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", LIX, 1 (2017), pp. 59-75

⁶ G. RAYA, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1984, p. 38.

Leggere Eros attraverso le varianti

Eros è considerato l'ultimo dei cosiddetti *romanzi giovanili* di Verga, testo che merita di essere letto in una chiave diversa, considerando soprattutto le nuove acquisizioni della critica, grazie allo studio dei manoscritti autografi. L'analisi dei processi variantistici di *Eros* consente di illuminare meglio la produzione pre-verista di Verga, nel momento fondamentale in cui (sullo stesso scrittoio, e negli stessi mesi, all'inizio del 1874) nasce il miracolo del 'bozzetto siciliano' *Nedda*. In questa sede si propone un primo approfondimento critico-interpretativo sulle varianti d'autore, al fine di comprendere le ragioni del *modus operandi* di Verga.

Analyzing Eros through variants

Eros is considered the last of Verga's so-called youth novels, a text that deserves to be read in a different key now, considering the lately introduced insights linked to the study of the autograph manuscripts. The analysis of *Eros*' variants processes allows a more lucid examination of Verga's pre-veristic production, in the crucial moment when (on the very same writing desk, and in the same months, at the beginning of 1874) the miracle of the 'Sicilian sketch' *Nedda* came to light. In this contribution, a preliminary critical-interpretative analysis of authorial variants is proposed, in order to comprehend the reasons' for Verga's *modus operandi*.

Margherita De Blasi

LUCIA DI GIOVANNI

Walter Benjamin in *Tutto il ferro della torre Eiffel* di Michele Mari

Nel 1936 Walter Benjamin cammina per le strade di Parigi: è scappato dalla Berlino nazista, ha in lavorazione la traduzione francese del saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹, i saggi su Kafka e Baudelaire, oltre che la grande opera sui *passages* di Parigi.

Nel 1936 Walter Benjamin cammina per le strade di Parigi: si imbatte nel romanzo di Céline *Morte a credito*, smette di lavorare e inizia un viaggio in un inferno popolato da nani, Golem, automi e buona parte degli intellettuali del primo Novecento. Siamo nel 2002: Benjamin è il protagonista del romanzo appena pubblicato da Michele Mari *Tutto il ferro della torre Eiffel*².

La lettura di *Morte a credito*, cioè l'incontro tra Benjamin e Céline, è la suggestione che genera il romanzo. La sua prima formulazione si legge nella raccolta in cui Mari fa della letteratura il suo oggetto d'osservazione esplicito,

¹ L'unica pubblicata mentre Benjamin era ancora in vita è la versione francese del 1936: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, preparata da Pierre Klossowski con la partecipazione di Benjamin. Una seconda versione più complessa e ricca dal punto di vista filosofico e della diagnosi politico-culturale, redatta tra la fine del '35 e la fine del gennaio '36, è stata pubblicata nel 1989. Esiste una terza versione, pubblicata nel 1955 e a cui si deve la fortuna del saggio, probabilmente redatta prima del 1939. Cfr. W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, a cura di F. Desideri, Roma, Donzelli editore 2012.

² M. MARI, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, Torino, Einaudi 2002.

I demoni e la pasta sfoglia, in uno scritto eloquentemente intitolato a entrambi:

Mi limito perciò a esprimere il rammarico che Benjamin, che lasciò Parigi quattro anni dopo l'uscita di *Morte a credito*, non abbia letto Céline (non si spiega altrimenti l'assenza di citazioni in un libro [*Passagenwerk*] che raccoglie avidamente e ossessivamente ogni possibile testimonianza sui *passages*), così come mi sarebbe piaciuto sapere cosa avrebbe pensato Céline delle interpretazioni benjaminiane del *passages* come utero o come accesso agli Inferi o come ircocervo in cui si fondono strada, casa e negozio, o ancora come «mondo sottomarino» o navata di chiesa o (intuizione bellissima) reificazione del *côté* onirico della metropoli³.

Il volume da cui è tratto questo brano sviluppa, trasversalmente alle letture fatte negli anni, la tesi che l'ossessione sia condizione necessaria a ogni autentica esperienza artistica e che questa debba farsi corpo nella sua reificazione: stile e composizione per quanto riguarda l'oggetto letterario.

In *Tutto il ferro della torre Eiffel* un personaggio storico viene estratto dai suoi scritti e posto al centro di una voragine abissale, prima di un delirio demonico. È quasi impossibile, leggendo, mantenere un'ordinata consapevolezza del numero di intellettuali e personaggi del Novecento occidentale che vengono nominati o evocati nelle forme più disparate.

Riguardo al metodo di scrittura di Mari, si faccia riferimento a quanto egli afferma ne *I demoni e la pasta sfoglia* dove, mentre ragiona intorno le opere di Campanile, generalizza su

³ M. MARI, *Céline, Benjamin*, in *I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, Il Saggiatore 2017, p. 201. La prima edizione del volume è del 2004 per Quiritta; nonostante essa sia posteriore all'uscita del romanzo *Tutto il ferro della torre Eiffel* la prima apparizione dello scritto intitolato a Benjamin e Céline è anteriore a quella del romanzo. Lo scritto è uscito su «il manifesto/*Alias*» tra il 1999 e il 2001.

Walter Benjamin in Tutto il ferro della torre Eiffel di Michele Mari

Il saggio intende indagare il motivo per cui Michele Mari ha scelto Walter Benjamin come protagonista del romanzo *Tutto il ferro della torre Eiffel*. Sullo sfondo della tensione dialettica presente in tutte le opere di Mari tra gestione dell'angoscia e resa incondizionata ad essa, il personaggio Walter Benjamin è stato estratto dai suoi scritti e posto al centro di una voragine abissale, prisma di un delirio demonico. La suggestione dell'incontro con Céline fa compiere al protagonista un labirintico viaggio nel tentativo di recuperare la capacità di fare esperienza autentica del reale. Benjamin è destinato a fallire: indagando su tale fallimento il saggio si pone l'obiettivo di collocare il romanzo all'interno dell'opera dello scrittore milanese e di individuare le maglie letterarie con cui Mari ha costruito la narrazione. Il saggio evidenzia infatti il rapporto del romanzo con le opere di Benjamin e con quanti sono in dialogo con il suo pensiero.

Walter Benjamin in Michele Mari's Tutto il ferro della torre Eiffel

This essay explores the reasons behind Michele Mari's choice of using Walter Benjamin as the main character of his novel *Tutto il ferro della torre Eiffel*.

Mari's works are defined by characters who juggle both controlling their anguish, and giving into it. Historical character Walter Benjamin fits into this context, and he is an extreme symbol of demonic delirium.

The novel is focused on Benjamin's attempt to have authentic experiences, but this attempt is doomed. Investigating this failure allows us to understand the novel, and how it integrates with Mari's other works. Moreover, the essay shows many of the links between *Tutto il ferro della torre Eiffel* and a wide number of intellectuals of the nineteenth century, in addition to the relationship with Walter Benjamin's works.

Lucia Di Giovanni

MARIANNA FACCHINI

Legami di genere dalla parentela alla rivolta: tracce di Antigone in Natalia Ginzburg

1. *Antigone “disambientata”*: spazi inediti di sopravvivenza del mito

L’idea di un possibile accostamento della figura di Antigone come traccia tematica nelle opere di Natalia Ginzburg prende le mosse da una prima intuizione di Gianni Vattimo, il quale considera la scrittrice «una figura vicina all’archetipo di Antigone, [...] che fa valere, contro la legge positiva della città, la legge “naturale” del sangue e della famiglia»¹, salvo poi precisare, in riferimento a *Lessico familiare* e a *Serena Cruz o la vera giustizia*, che la famiglia del romanzo non è una comunità naturale chiusa, ma comprende il circolo di intellettuali antifascisti di Torino (una vera “tribù”)² e che la questione del pamphlet è giuridicamente legata al tema dell’adozione, che poco ha a che fare con i legami di sangue.

In seguito, non è un caso che, riprendendo proprio Vattimo, sia da Giulio Iacoli sia da Giuliana Benvenuti, la correlazione fra il personaggio tragico e Natalia venga riferita alla rifles-

¹ G. VATTIMO, *Natalia Ginzburg: dalla casa alla storia*, in G. IOLI (a cura di), *Natalia Ginzburg: la casa, la città, la storia: atti del Convegno Internazionale, San Salvatore Monferrato, 14-15 Maggio 1993*, San Salvatore Monferrato, Edizioni della Biennale Piemonte e Letteratura 1995, cit., p. 3.

² Il termine fa riferimento a C. GARBOLI, *Prefazione*, in *Opere raccolte e ordinate dall’Autore*, vol. I, Milano, Mondadori 1987.

sione di Judith Butler su Antigone, che «non rappresenta la parentela nella sua forma ideale, ma la sua deformazione e dislocazione»³ e «non agisce in nome degli dei della parentela ma violando[ne] proprio il mandato»⁴. È così parallelamente sfatata «l'univocità del teorema familiare vigente nella critica ginzburghiana»⁵ e messa in luce la crisi dei valori e dei vincoli familiari, soprattutto per le figure femminili, espressione della vulnerabilità del sistema normativo corrente: queste resistono ai canoni stabiliti dalla tradizione e si oppongono ai ruoli prestabiliti, anche quando vuol dire mostrare «la vulnerabilità dei rapporti umani rispetto agli eventi tragici della storia»⁶.

Poiché «disambientare»⁷ l'archetipo di Antigone, accostandolo a un'autrice priva di espliciti riferimenti classici (data l'interruzione degli studi di Lettere e il dichiarato influsso di altri modelli), può sembrare audace, è bene precisare che non è di una ripresa diretta che si vuole dimostrare l'esistenza, quanto piuttosto di una ricezione come «tensione di senso» e «gioco al rilancio»⁸ basata su una lettura non statica dei testi e sulle «reti tematiche»⁹ che i riusi del mito hanno creato. È chiaro che non esiste alcun rapporto

³ J. BUTLER, *La rivendicazione di Antigone, La parentela tra la vita e la morte*, Torino, Bollati Boringhieri 2003, cit., p. 42.

⁴ Ivi, p. 23.

⁵ G. IACOLI, «...un effetto come di prigione». *Le case vulnerabili di Natalia Ginzburg*, in C. CRETTELLA e S. LORENZETTI (a cura di), *Architetture interiori. Immagini domestiche nella letteratura femminile italiana. Sibilla Aleramo, Natalia Ginzburg, Dolores Prato, Joyce Lussu*, Firenze, Cesati 2008, cit., p. 67.

⁶ G. BENVENUTI, *Natalia Ginzburg saggista*, in «Griseldaonline» 16 (2016), «Sonde, Speciale Natalia Ginzburg 1916-2016».

⁷ «Disambientare significa spostare il personaggio, con un effetto di straniamento, dalla sua origine nell'attualità» in E. PORCIANI, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Catania, Villaggio Maori Edizioni 2016, cit., p. 8.

⁸ Ivi, pp. 15-16.

⁹ Ivi, p. 19.

Legami di genere dalla parentela alla rivolta: tracce di Antigone in Natalia Ginzburg

Partendo dall'analisi delle voci femminili presenti nei racconti della Ginzburg e incrociando alcuni elementi biografici si dimostra la sopravvivenza della vicenda di Antigone, con doverose precisazioni metodologiche. Si analizzano concetti quali il senso di appartenenza e il rifiuto della parentela, la specificità di genere all'interno della famiglia e della società con particolare attenzione alla riflessione femminista, alla crisi dei ruoli tradizionali femminili e maschili; la ribellione nei confronti delle istituzioni e delle convenzioni sociali e il conflitto generazionale, in particolare modo del rapporto che intercorre fra padri e figli, nonché il diverso modo di vivere la politica e l'attualità.

Gender connection from kinship to rebellion: traces of Antigone in Natalia Ginzburg

Beginning with the analysis of the female voices in Ginzburg's stories and some biographical elements, I demonstrate the survival of Antigone's story, without overlooking some methodological clarifications. I analyze concepts such as the sense of belonging and the refusal of kinship, the gender within the family and society with particular emphasis on feminist reflection, on the crisis of traditional female and male roles; the rebellion against institutions and social convention and the intergenerational dispute, especially the relationship between fathers and children, as well as the different way of experiencing politics and current events.

Marianna Facchini

SIMONE GIORGIO

«*Vedere un mondo completamente diverso*»: il saggismo delle *Città invisibili* come forma letteraria dell'utopia di Calvino

Uscito nel 1972, *Le città invisibili* di Calvino ha fin da subito suscitato un dibattito critico ampio e variegato. Lo stesso autore ha dichiarato:

Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*. [...] mi è stato chiaro che la mia ricerca dell'esattezza si biforcava in due direzioni. Da una parte la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra parte lo sforzo delle parole per render conto con la maggiore precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose. In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile¹.

Su questa duplice traccia si gioca l'ambiguità strutturale del romanzo su Polo e il Gran Khan, che consente al testo di affrontare vari tipi di indagini critiche, con un effetto conti-

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi* vol. 1, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori 1995, p. 689.

nuo di produzione di significato – non sappiamo quanto deliberatamente perseguito da Calvino. La capacità dei testi letterari di reagire a stimoli diversi a seconda dei contesti in cui vengono letti e analizzati è in effetti un campo di ricerca che all'epoca della stesura delle *Città* era in espansione: grande risonanza aveva avuto, nel corso degli anni Sessanta, *Opera aperta* di Umberto Eco, in cui l'autore spiega che

Le poetiche contemporanee, nel proporre strutture artistiche che richiedono un particolare impegno autonomo del fruitore, spesso una ricostruzione, sempre variabile, del materiale proposto, riflettono una generale tendenza della nostra cultura verso quei processi in cui, invece di una sequenza univoca e necessaria di eventi, si stabilisce come un campo di probabilità, una "ambiguità" di situazione, tale da stimolare scelte operative o interpretative volta a volta diverse².

Eco sottolinea come questa "apertura" sia un dato che accomuna tutte le esperienze comunicative di ogni epoca; in quella in cui scrive, però, l'apertura è tematizzata e coscientemente ricercata dagli artisti. Tutti gli indizi fanno dunque pensare che Calvino abbia consapevolmente costruito *Le città invisibili* su un'ambiguità, o meglio, su una serie di ambiguità di fondo che si prestano quindi a varie interpretazioni secondo la sensibilità di chi si accosta all'opera; questi elementi sono state studiate sotto vari aspetti fin dalle prime pubblicazioni accademiche sul romanzo³. Nel corso degli anni, con

² U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani 2016, p. 95.

³ Ad esempio, nel 1978, T. DE LAURETIS pubblica un articolo sulla semiotica del libro: *Semiotic models: Invisible cities* (in «Yale Italian Studies», II, 1); da ultimo, S. GRUJICIC ha analizzato il romanzo alla luce delle teorie di Lotman sulla giustapposizione degli elementi in un testo (cfr. ID., *Molteplicità de "Le città invisibili"*

«Vedere un mondo completamente diverso»: il saggismo delle Città invisibili come forma letteraria dell'utopia di Calvino

Il saggio indaga l'uso che Calvino fa di tre stilemi saggistici nel romanzo *Le città invisibili*: la tendenza al monologismo, l'astrazione lessicale e concettuale e la presenza del dialogismo socratico. La tesi che si cerca di dimostrare è che, tramite la presenza di questi elementi, Calvino riesce a liberarsi della necessità di esprimere la propria posizione politica sfruttando le tecniche messe a disposizione dal realismo romanzesco. Il saggismo di Calvino, dunque, si pone in chiave antirealistica, consentendo al tempo stesso all'autore di infondere nel proprio romanzo, solitamente letto come un'opera disimpegnata, una visione politica del mondo.

“Seeing a completely different world”: Invisible Cities's essayism as a literary form of Calvino's utopia

The essay investigates the use that Calvino makes of three essay styles in the novel *Invisible cities*: the tendency to monologism, the lexical and conceptual abstraction and the presence of Socratic dialogism. The thesis of the work is that, through the presence of these elements, Calvino manages to free himself from the need to express his political position by using the techniques made available by the romance realism. The essayism of Calvino, therefore, arises in an anti-realistic key, at the same time allowing the author to infuse in his novel, usually seen as a disengaged work, a political vision of the world.

Simone Giorgio

TOMMASO GRANDI

La Visione di Carlo: catabasi antropologica nell'inferno dell'ultimo Pasolini

Sulla porta dell'inferno, si deve porre questo ammonimento:

*Qui si convien lasciare ogni sospetto
Ogni viltà convien che qui sia morta.*

(Karl Marx)

Prima di scrivere su *Petrolio*¹, ultimo lascito pasoliniano, summa² delle sue esperienze e delle sue poetiche, è necessario operare una scelta prospettica: pare infatti impossibile trattare la materia, già di per sé sconnessa e fragile, nella sua totalità; essa sembra sfuggire, scivolare come la vista del deserto «meravigliosamente rosa» del Sudan agli occhi dell'Andrea Fago di uno dei racconti dell'*Epochè*³, svanire come la corporeità del Carlo di Tetis nella follia degradante e spersonalizzante del *pratone della Casilina*⁴. La varietà degli appunti, delle tematiche e la qualità stessa del

¹ P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, Mondadori 2005. Le citazioni da quest'edizione saranno ora indicate dall'abbreviazione *Pet.*, seguite dal numero di pagina.

² In un'intervista a Luisella Re, pubblicata su *Stampa Sera*, il 10 gennaio 1975, Pasolini parla dell'opera alla quale sta lavorando in questi termini: «Ho iniziato un libro che mi impegnerà per anni, forse per il resto della mia vita. Non voglio parlarne, però: basti sapere che è una specie di "summa" di tutte le mie esperienze, di tutte le mie memorie». Cfr. L. Re, *Pasolini: il nudo e la rabbia*, «Stampa Sera», 10 gennaio 1975.

³ *Pet.*, *Appunto 98, L'Epochè: Storia di un uomo e del suo corpo*, pp. 436-439.

⁴ *Pet.*, *Appunto 55*, pp. 214-244.

lavoro, che appare come un insieme di stralci e note redatte con diversa cura dall'autore⁵, con l'intenzione, poi più volte messa in discussione⁶, di realizzare un grande metaromanzo, basterebbero a dissuadere i più solerti dall'accingersi a ristrutturare un quadro, come quello di *Petrolio*, apparentemente sprovvisto di univocità. Nell'eterogeneità⁷ – disarmante, per chiunque s'accinga a mettervi mano – della materia, pare tuttavia esserci un centro, un fulcro sul quale converge tutta l'architettura del «romanzo» non romanzo⁸: è l'insieme delle teorie sociali e politiche dell'ultimo Pasolini, la critica alla «mutazione antropologica»⁹ già oggetto degli *Scritti corsari*, che l'autore stigmatizza nella *Visione di Carlo*, incastonata nel cuore di quella che avrebbe dovuto essere la parte prima del poema¹⁰. Nel-

⁵ Come nota Bazzocchi, sin dagli *Appunti per un'Orestiade africana* del 1970, Pasolini è convinto della necessità di una nuova forma di narrazione, costituita per lo più da appunti «frammentari e incompiuti», al fine di cogliere il nuovo clima politico e culturale. Cfr. M.A. BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini: uomo, donna, queer*, in *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon 2016, p. 204.

⁶ Come s'evince dalla lettera a Moravia del 1973: «io potrei riscrivere daccapo completamente questo romanzo, oggettivandolo: cioè scomparendo in quanto autore reale, e assumendo le vesti del narratore convenzionale»; cfr. *Pet.*, p. 580.

⁷ Dalla questione socio-politica a quella metafisica, dalla doppiezza plautina all'androgenia e all'intercambiabilità delle due metà di Carlo, dall'autonomia all'eteronomia del suo agire, dal fine morale dei racconti sull'*Epochè* all'estraniamento quasi documentaristica e giornalistica delle vicende dell'Eni.

⁸ Cfr. ancora la lettera a Moravia del 1973, in *Pet.*, p. 580: «Tutto ciò che in questo romanzo è romanzesco lo è in quanto rievocazione del romanzo».

⁹ P.P. PASOLINI, *Gli italiani non sono più quelli*, «Corriere della sera», 10 giugno 1974.

¹⁰ Cfr. in proposito la *Nota filologica* di Aurelio Roncaglia, in P.P. PASOLINI, *Petrolio*, a cura di M. Cureri e G. Chiarcossi, Torino, Einaudi 1992, pp. 569-581, riportata in *Pet.*, pp. 617-628: «L'impulso più profondo [di *Petrolio*] non è di tipo oggettivo-narrativo, bensì d'intima ricerca, dunque inclinato a un istintivo lirismo. A questo scavo ulteriore si applica soprattutto la nozione di "poe-

La Visione di Carlo: catabasi antropologica nell'inferno dell'ultimo Pasolini

Concentrandosi sulla *Visione* di Carlo, incastonata al centro di quella che avrebbe dovuto essere la prima parte di *Petrolio*, questo contributo intende fermarsi sui temi fondanti dell'ultimo Pasolini. Dall'analisi sulla «mutazione antropologica», già oggetto degli *Scritti corsari*, all'adesione incondizionata all'unico modello neocapitalistico, all'abiura della *Trilogia della vita* e all'ironia, le traiettorie pasoliniane degli anni Settanta paiono convergere in un prospettiva ultima, che si configura come un superamento sia della poetica del *regresso* sia dell'umorismo scoronante di *Trasumanar e organizzar*.

The Vision of Carlo: anthropological katabasis in last Pasolini's inferno

Focusing on the *Vision* of Carlo, placed in the center of what would have been the first part of *Petrol*, this paper means to explore the main themes of the last Pasolini. From the analysis of the «anthropological mutation», already discussed in the *Scritti corsari*, to the unconditional acceptance of the neocapitalistic pattern, the *abjuration* of the *Trilogy of life* and the irony, Pasolini's trajectories in the Seventies seem to converge in a last perspective, beyond the poetics of regress and the desecrating humour of *Trasumanar e organizzar*.

Tommaso Grandi

GIULIA SCATASTA

Io stavo col Libanese! Analisi transmediale di un *rough hero* seriale

Negli ultimi vent'anni si può parlare di una vera e propria rinascita del noir letterario italiano, soprattutto grazie a scrittori come Andrea Camilleri. Come osserva Raffaele Donnarumma, «questo genere si è conquistato lo spazio maggiore nella narrativa italiana degli ultimi due decenni» ed è nelle opere di scrittori come Giancarlo De Cataldo, Carlo Lucarelli e molti altri, che «il noir intende far presa sulla realtà e svelarne i meccanismi più occulti»¹.

Anche la produzione televisiva italiana degli ultimi vent'anni sembra essere caratterizzata da una massiccia produzione di prodotti seriali che non possono essere propriamente definiti noir o gialli e che si avvicinano piuttosto al genere poliziottesco o poliziesco all'italiana. Il poliziottesco è un genere cinematografico nato negli anni Settanta, erede per molti versi degli Spaghetti Western, che si distingue dal poliziesco classico per la presenza sia di un'eccessiva violenza, molto spesso efferata, che di tratti di comicità. Milly Buonanno osserva come vi sia un'intensa produzione di gialli sia in campo letterario che nella fiction televisiva a partire dagli anni Novanta e nota come in entrambi i settori si sia sviluppato un aumento di inte-

¹ R. DONNARUMMA, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi* in «Allegoria», Palermo, G.B. Palumbo & C. Editore, gennaio/giugno 2008, numero 57, p. 34.

resse verso il genere poliziesco e storie di delitti risolti da investigatori professionisti (carabinieri, poliziotti, avvocati) o amatoriali (sacerdoti), con una buona ricezione da parte del pubblico che tiene alti gli ascolti². Esempi di questa fitta produzione sono prodotti come *Il commissario Montalbano* (Raidue/Raiuno, 1999-) tratta dai romanzi di Andrea Camilleri, *Don Matteo* (Raiuno, 2000-) o *La squadra* (Raitre, 2000-2007). Come nel poliziottesco, in queste serie si mescolano i toni della commedia a quelli del dramma, ma ci si discosta notevolmente dal genere nato negli anni Settanta per la pressoché totale assenza di violenza e la scelta di toni più leggeri.

Si distanzia da questi esempi una produzione RaiFiction, *L'ispettore Coliandro* (2006-), ideata da Carlo Lucarelli. La serie, ambientata a Bologna, è diretta dai Manetti Bros., che scelgono una regia movimentata, abbastanza insolita nella serialità italiana tanto quanto il genere d'azione che ne consegue, con continui riferimenti alla cultura degli anni Settanta, che ne infittiscono la trama di citazioni e riferimenti intertestuali. Oltre a questi elementi, ciò che discosta ulteriormente la serie dalle altre fiction italiane, è la figura del protagonista, che può essere considerato un vero e proprio antieroe: «Lucarelli racconta che voleva scrivere una storia di cui fosse protagonista la figura di un poliziotto cattivo, razzista e pieno di pregiudizi [...] poteva essere sì ottuso, stupido e politicamente scorretto, ma allo stesso tempo doveva essere anche onesto e, fondamentale, un perdente»³. Nel suo *Cattivi Seriali*, anche Andrea Bernardelli analizza il personaggio di Coliandro,

² *Realtà multiple. Concetti, generi e audience della fiction tv*, a cura di M. Buonanno, Napoli, Liguori 2004.

³ A. BERNARDELLI, *Cattivi Seriali: Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee*, Roma, Carocci 2016, p. 73.

Io stavo col Libanese! Analisi transmediale di un rough hero seriale

Romanzo Criminale di Giancarlo De Cataldo è stato il punto di partenza di un percorso transmediale che ha generato nel giro di un decennio una serie di adattamenti cinematografici e televisivi. Il Libanese, protagonista delle varie versioni di *Romanzo Criminale*, si può considerare un esempio ideale per analizzare la costruzione di personaggi negativi e il relativo coinvolgimento emotivo da parte del fruitore, attraverso le teorie espresse da Bernardelli, Eaton, Smith, Vaage e Garcia.

Io stavo col Libanese! Transmedia analysis of a serial rough hero

Romanzo Criminale by Giancarlo De Cataldo can be considered a starting point in a transmedial route that in a decade generated some adaptations for cinema and television. Libanese, the main character of the novel, may be considered an ideal example in order to analyse the construction of bad characters and the resulting emotional engagement of the audience, using the theories expressed by Bernardelli, Eaton, Smith, Vaage e Garcia.

Giulia Scatasta

GIULIA VENTURI

Sulla tardività di Piero Bigongiari: una lettura di *Antimateria* e *Moses*

Piero Bigongiari è un autore che appartiene a quella che Oreste Macri definisce la terza generazione dei poeti ermetici¹. La sua opera si diffonde a partire dagli anni trenta a Firenze, la città che Bigongiari aveva scelto per compiere i suoi studi universitari e per fuggire dal provincialismo della piccola Pistoia². Nel capoluogo toscano il poeta riceve molti stimoli per la sua attività letteraria e culturale e si conferma negli anni fra gli intellettuali più affermati del suo tempo. Oltre alla produzione poetica Bigongiari si dedica anche in modo costante durante la sua vita alla critica letteraria e artistica e successivamente, a partire dal 1965, alla docenza universitaria, presso l'università di Firenze, facoltà di Magistero. Si può affermare dunque che il poeta abbia goduto in vita di una discreta fama; tuttavia a partire dal 1997, anno della sua morte, Bigongiari

¹ Vd. O. MACRI, *La teoria letteraria delle generazioni*, Firenze, Cesati editore, 1995.

² In un'intervista il poeta mette in luce quest'aspetto e, riferendosi agli anni in cui iniziò a frequentare la città Firenze, ricorda «venivo da una sonnolenta città di provincia, Pistoia dove solo pochi e sparuti amici, piuttosto artisti che scrittori, avevano alleviato la solitudine di un giovane che avvertiva come possibile la grandezza e la libertà di un mondo che la miseria quotidiana e il regime dominante lasciavano appena trasparire come un mondo proibito». P. BIGONGIARI, *La positivizzazione del negativo*, intervista con Sergio Palumbo, in EAD., *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1956-1997*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore 2001, p. 176.

è stato spesso dimenticato dalla critica letteraria. Non sono molti infatti gli studi specifici su quest'autore³, il poeta molto spesso viene soltanto annoverato tra gli esponenti dell'Ermetismo all'interno dei saggi critici e delle antologie del Novecento. Si tende infatti a ricordare Bigongiari in particolare per le opere che appartengono alla prima fase della sua produzione, che nascono proprio negli anni trenta a Firenze, in pieno ambiente ermetico.

Tuttavia c'è una seconda fase della poetica bigongiariana che meriterebbe più attenzione: all'altezza degli anni settanta infatti il poeta inizia a lavorare a una serie di opere che hanno un aspetto molto diverso rispetto alle precedenti e più conosciute. Da questo momento in poi la poetica di Bigongiari darà luogo a riflessioni molto complesse e articolate che condur-

³ Le opere critiche dedicate allo studio della poesia di Piero Bigongiari non sono molte, ma provengono dalla mano di raffinati studiosi che spesso hanno avuto l'occasione conoscere personalmente il poeta, un fatto che li ha certamente aiutati nel cercare di analizzare e rendere accessibile una poesia oscura e criptica come quella di Bigongiari. Si ricorda fra queste *Invito alla lettura di Bigongiari*, di Silvio Ramat, *Studi sull'ermetismo. L'enigma della poesia di Bigongiari* di Oreste Macri e *L'occhio, la madre nell'opera di Piero Bigongiari* di Luigi Tassoni. È da notare come la critica su Bigongiari sia fortemente radicata al territorio dove il poeta ha vissuto e ha diffuso la sua opera. In particolare Pistoia, anche se ha ospitato l'autore soltanto nell'età della formazione, è molto attiva per quanto riguarda la diffusione dell'opera del poeta a cui spesso rende omaggio anche attraverso eventi celebrativi dedicati alla sua figura, ad esempio il ciclo di incontri del 2014, in occasione del centenario della morte del poeta toscano, e il Premio Ceppo, un premio letterario dedicato a Piero Bigongiari, il cui direttore artistico è Paolo Fabrizio Iacuzzi. Anche Firenze è però una città in cui i versi di Piero Bigongiari continuano a riecheggiare e generare interesse fra gli studiosi. In ambiente fiorentino nasce ad esempio il volume *Atti della giornata di studio, Firenze, 25 novembre 1994*, a cura di Enza Biagini, con al suo interno i saggi di Anna Dolfi, Gilberto Isella, Luigi Tassoni e molti altri. Da ricordare infine altre due raccolte formate da saggi e articoli dedicati alla figura di Piero Bigongiari: *Studi per Piero Bigongiari in onore dei suoi 75 anni*, del 1990 e *Piero Bigongiari mercante di sogni, "Bloc Notes"*, del 1994.

Sulla tardività di Piero Bigongiari: una lettura di Antimateria e Moses

Il saggio intende proporre una lettura di due opere che appartengono all'ultima fase della produzione poetica di Piero Bigongiari: *Antimateria* e *Moses*. In particolare lo studio si concentra su come il contesto storico e i mutamenti sociali e antropologici degli anni settanta-ottanta abbiano provocato nell'immaginario del Bigongiari maturo considerevoli cambiamenti che hanno avuto dei riscontri evidenti all'interno della sua attività poetica. Attraverso l'analisi di alcuni componimenti tratti da *Antimateria* e *Moses* il saggio si propone dunque di ricostruire le tematiche che caratterizzano la "tormentata tardività" di Piero Bigongiari.

On the seniority of Piero Bigongiari: a reading from Antimateria and Moses

This essay intends to propose a reading of two texts from the last phase of the poetic production of Piero Bigongiari: *Antimateria* and *Moses*. In particular, the study focuses on how the historical context and the social and anthropological changes of the seventies and eighties have caused considerable changes in Bigongiari's imagination as an adult that have had evident results in his poetic activity. Through the analysis of some compositions taken from *Antimateria* and *Moses*, the essay will therefore reconstruct the themes that characterize the "tormented seniority" of Piero Bigongiari.

Giulia Venturi

LUIGI WEBER

Per una lettura warburghiana de *I giornali dell'alba* di Mario Soldati

Un necessario preambolo: il seguente studio nasce come una scommessa – suggerita e insieme autorizzata – da una, *si parva licet*, analoga scommessa, tentata e brillantemente vinta da Georges Didi-Huberman con *Ninfa moderna*¹. In quel magnifico volumetto Didi-Huberman, dopo averci dato con *L'immagine insepolta*² la più ampia, complessa e originale ricostruzione del pensiero e dell'opera di Aby Warburg, realizza in prima persona il libro che Warburg non poté, per ovvie ragioni cronologiche, scrivere. Un libro cioè che prolunghi l'indagine su *Nachleben* e *Pathosformen* fin nel cuore del Novecento e anche alle soglie del nuovo millennio, muovendosi tra prodotti dell'arte, della cultura, della storia delle forme prodotte dal vivere associato. In particolare l'autore indaga, nei capitoli centrali, alcuni fenomeni precipuamente urbani³, documentati o filtrati da quell'arte tecnologica che è la foto-

¹ G. DIDI-HUBERMAN, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002), trad.it. *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Milano, Abscondita 2013.

² G. DIDI-HUBERMAN, *L'Image survivante* (2002), trad. it. *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri 2006. Si veda anche il libro per così dire gemello di *Ninfa moderna*, ossia *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, (1999), trad. it. *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Milano, Abscondita 2014.

³ Eloquenti scelte dichiarate fin dai titoli dei capitoli: *La moda e i suoi abiti smessi; La strada e le sue viscere; Il marciapiede e le sue espressioni; L'informe e i suoi pannelli*.

grafia, *medium* di cui lo stesso Warburg si era fatto primo utilizzatore e investigatore nella conferenza-saggio *Il rituale del serpente*⁴, e che tanto significò per la costruzione dell'atlante *Mnemosyne* e per il pionieristico impianto dello stesso Warburg Institute, già nella sede di Amburgo, prima della morte del fondatore e del trasferimento a Londra. La scommessa dello storico dell'arte francese aveva, tra gli altri pregi, quello di essere in qualche misura riproducibile, ossia di offrirsi come un suggerimento metodologicamente praticabile (e peraltro sono stati in molti, nel nostro secolo, a cimentarsi con l'eredità di Warburg; penso soprattutto ai suoi migliori allievi, come Fritz Saxl ed Edgar Wind, o al nostro Carlo Ginzburg). In così illustre compagnia è stimolante muoversi, e dunque tenterò di prolungare l'esercizio specifico di *Ninfa moderna*, il suo riflettere sulle forme del *panneggio caduto*, all'interno delle pagine di un racconto giovanile di Mario Soldati, *I giornali dell'alba*.

II. Per quanto il terzo e ultimo meridiano, curato nel 2011 da Bruno Falchetto⁵, abbia reso disponibile e riorganizzato in forma pressoché definitiva una vasta mole di materiali relativi ai saggi e ai viaggi di Mario Soldati, vi è una scelta editoriale che rende più preziosa, o diversamente preziosa, l'ultima ristampa in volume del solo *America primo amore*⁶, uscita qualche anno prima, nel 2003, per Sellerio. In appendice il cura-

⁴ A. WARBURG, *Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), trad. it. *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi 1998.

⁵ M. SOLDATI, *America e altri amori. Diari e scritti di viaggio*, a cura di B. Falchetto, Milano, Mondadori 2011.

⁶ M. SOLDATI, *America primo amore*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio 2003. Peraltro allo stesso Nigro, amoroso restauratore del corpus soldatiano, si devono molte attente curatele del miglior Soldati nel catalogo Sellerio, da *La giacca verde a Fuga in Italia*, da *La finestra a Il padre degli orfani*, da *L'amico gesuita a Un viaggio a Lourdes*, fino a *La verità sul caso Motta*.

Per una lettura warburghiana de I giornali dell'alba di Mario Soldati

Il saggio si concentra sull'opera di Mario Soldati *America primo amore* (1935) e in particolare ne sviluppa una lettura a partire da un racconto breve del 1930, *I giornali dell'alba*. In questo pezzo, inserito nell'opera e poi abbandonato, si descrive New York di notte e il suo panorama di spazzatura, composta prevalentemente da fogli a stampa, quotidiani gettati via. Riprendendo il metodo warburghiano di G. Didi-Huberman nel libro *Ninfa moderna*, si osserva come la graduale decadenza del pannello giunga fino al Novecento assumendo la forma, soprattutto in fotografia, di un paesaggio di stracci e rifiuti, del quale Soldati offre una declinazione tipicamente newyorkese.

Reading Mario Soldati's I giornali dell'alba according to Warburg's method

The essay focuses on Mario Soldati's work *America primo amore* (1935) and it particularly analyses it starting from the 1930 short story *I giornali dell'alba*. This story, included in the work and then abandoned, describes New York by night and its landscape of rubbish, mostly consisting of printed papers, thrown away newspapers. Drawing on the Warburg's method used by G. Didi-Huberman in the book *Ninfa moderna*, the essay shows how the gradual decline of drapery continues well into the Twentieth century taking the shape – especially in photography – of a landscape of rags and rubbish, of which Soldati offers a typical New York variation.

Luigi Weber