

*Cinquant'anni dal Gruppo 63**

* Convegno internazionale di studi "Cinquant'anni del Gruppo 63: storia bilanci prospettive", tenutosi presso la Biblioteca dell'Archiginnasio e la Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica di Bologna, il 16-17 ottobre 2013.

CECILIA BELLO MINCIACCHI

Con gli occhi di Porta

In un testo di *Sfinimondo* intitolato *Il corpo della poesia contemporanea*, Nanni Balestrini, montando come di consueto parole d'altri, scriveva:

nel momento in cui il tardo capitalismo dispiega totalmente la sua forza e porta alle estreme conseguenze i diversi processi di espropriazione il linguaggio e il corpo rappresentano le due frontiere ultime.¹

Linguaggio e corpo. Frontiere, ovvero limiti e traguardi, demarcazioni estreme, linee di contenimento e insieme di contatto. Queste «frontiere ultime», nel trionfo del tardo capitalismo, per Antonio Porta sono state in assoluto le *prime*: strettamente unite in binomio, hanno costituito il nodo viscerale della sua produzione, il vincolo su cui Porta ha fondato il metodo della sua scrittura in versi e in prosa soprattutto negli anni della Neoavanguardia.

Per Antonio Porta corpo (proprio ma anche altrui) significa, come è naturale, mezzo percettivo – dunque conoscitivo – e mezzo di espressione pulsionale. Altrettanto significa il linguaggio, massime quello letterario. Il rapporto tra corpo

¹ N. BALESTRINI, *Il corpo della poesia contemporanea*, in ID., *Sfinimondo*, prefazione di Pietro Cataldi, Napoli, Bibliopolis 2003, pp. 91-92; di questo testo Balestrini dichiarava in nota le fonti, tratte tutte quante, sembra necessario sottolineare, da poeti e/o critici letterari: «Citazioni di Vincenzo Bagnoli, Marco Berisso, Andrea Cortellessa, Florinda Fusco, Riccardo Held, Andrea Inglese, Salvatore Jemma, Marinella Marchetti, Giuliano Mesa, Giorgio Patrizi, Erminio Risso, Lello Voce da *Akusma. Forme della poesia contemporanea*».

e linguaggio, nella relazione esperienziale, era per Porta il movente essenziale e urgente, l'avvio fenomenologico per praticare la scrittura. Nelle sue opere il corpo – soggetto e oggetto –, ben prima di ogni mediazione intellettuale, è amplificato nella portata ricettiva (se ne veda la presenza reiterata, ossessiva), e al tempo medesimo dà voce e gesto fisico, diremmo, al sé profondo. È protagonista in quanto garante, mallevadore, del riconoscimento di sostanza, spessore e implicazioni al reale, che Porta, secondo un'etica di ascendenza lombarda cui non era affatto estraneo² e che si farà via via più intensa nella sua scrittura, chiamava «vero». Fin dall'inizio, infatti, con il vero, non con la verità, intendeva fare i conti e proprio in questo suo proposito riconosceva una

forte influenza della fenomenologia anceschiana: il vero è quel punto di interazione tra il soggetto e l'esperienza, in cui si fissa un punto fermo che però non è definitivo come la verità. In tutta la mia poesia c'è una tensione verso questo tipo di conoscenza, ma insieme è dato per scontato che non si conosca la verità, e che la verità non esista.³

Il soggetto che compie esperienza, il corpo che percepisce e si esprime, non ha più il privi-

² Di vera e propria «discendenza manzoniana», a proposito della questione del «vero», scrisse Fausto Curi già nel 1963-1964, discendenza che «in sede di poetica si configura come una sorta di neoulluminismo cattolico [...], in sede di poesia si risolve in disperato fenomenismo»; si veda il suo *Sulla giovane poesia*, in Id., *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli 1965, p. 81. E, più tardi, la fase poetica che segna per Porta *la scelta della voce*, e che si inaugura nel nodo tra il 1976 e il 1979, non ha fatto che confermare, a mio avviso, quella puntuale intuizione di Curi. Al Manzoni citato, peraltro, mi sentirei di aggiungere una linea letteraria, soprattutto poetica (e morale), lombarda anche più vicina nel tempo, prettamente novecentesca.

³ Antonio Porta, nell'intervista che apre il "castorino" a lui dedicato: L. Sasso, *Antonio Porta*, Firenze, La Nuova Italia 1980, pp. 3-4.

Riassunto

Con gli occhi di Porta

Il rapporto tra corpo e linguaggio, nella relazione esperienziale, era per Antonio Porta l'impulso fondamentale per praticare la scrittura. La sua poetica degli oggetti, nata e sviluppata in ambito neoavanguardista, è caratterizzata da un costante riferimento al campo visivo, in cui emerge una forte correlazione tra ritmo e sguardo. L'analisi dei "testi visuali" che compongono *Poesie in forma di cosa*, costruiti con ritagli di giornale, collage di parole, ma anche tavole visive prive di parole, rilevano il nocciolo della pratica compositiva portiana tra la violenza del fatto quotidiano e il lacerto visivo della palpebra rovesciata.

Abstract

Through Porta's eyes

Antonio Porta considered the connection between body and language, within the experiential relationship, as the basic impulse to practice writing. His poetics of objects, born and developed within the Neo-avantgarde, is marked by a constant reference to the visual field, where a strong connection between rhythm and look arises. The analysis of the "visual texts" that form *Poetry in form of a thing*, built with press clippings, collage of words, but also wordless visual plates, highlights the heart of Porta's compositional practice between the violence of everyday occurrences and the visual fragment of the inverted eyelid.

Cecilia Bello Minciocchi

ANTONIO SCHIAVULLI

Autunno della Nuova avanguardia. Alfredo Giuliani e la volontà di sperpero del Gruppo 63

L'11 febbraio del 1976, a poche settimane dalla fondazione di «Repubblica», compare sul giornale diretto da Eugenio Scalfari un'intervista di Tommaso Chiaretti a Philippe Sollers intitolata *Che fine ha fatto il Gruppo 63?*¹ A dire la verità, la riflessione di Sollers non si distingue per una particolare profondità o complessità di pensiero. E però suscita in Italia un certo dibattito che si svilupperà nelle settimane successive e coinvolgerà alcuni intellettuali italiani, del Gruppo 63 e non solo, e rappresenterà l'occasione per un primo bilancio dell'esperienza della neoavanguardia in Italia. Nella sostanza, Sollers rivolge al Gruppo 63 un'accusa già allora abusata che diventerà presto un luogo comune presso i detrattori della Nuova avanguardia: quella di aver costituito un gruppo di potere e, una volta guadagnate posizioni autorevoli nell'accademia e nei giornali, di essersi sottratto al dibattito politico italiano degli anni settanta.

Riferendosi neanche troppo implicitamente alla neoavanguardia, Sollers suggerisce inoltre che «molti intellettuali [sono] ancora vittime dell'antica concezione del marxismo dogmatico: quella della sottomissione alla classe operaia»². Per comprendere le reazioni che seguiranno a questa intervista occorre forse ricordare che,

¹ P. SOLLERS, intervista a T. CHIARETTI, *Che fine ha fatto il Gruppo 63?*, «La Repubblica», 11 febbraio 1976.

² *Ibidem*.

alcuni anni prima della polemica in corso su «Repubblica», il gruppo che ruota attorno alla rivista «Tel Quel», di cui Sollers è fondatore, è stato antologizzato con entusiasmo da Alfredo Giuliani e Jacqueline Risset per l'Einaudi, ma ha subito da qualche tempo una profonda scissione promossa da Jean-Pierre Faye, uno dei membri più autorevoli, che è uscito assai polemicamente dalla rivista per fondare un gruppo antagonista che fa capo alla rivista «Change» e che, scriverà Giuliani, «è più vivace, più esplorativo e più ricco di interessi»³ di quanto non siano, nel 1976, i sodali di Sollers.

Alla discussione suscitata da Sollers, dunque, parteciperanno tutti o quasi i fondatori della neoavanguardia e dei loro interventi colpisce subito che tutti, di quella vicenda, cominciano a parlare al passato, storicizzandola. Sono passati vent'anni, del resto, da quando tutto è cominciato e la provocazione di Sollers sembra offrire la possibilità di stilare un primo bilancio. Quasi subito, il 7 marzo, interviene, velenosissimo, Alberto Arbasino che, con la consueta ironia, risponde a Sollers ricordando che il Gruppo 63 «nasceva come una confederazione talmente estesa di nomi [...] che si poteva in realtà trovar d'accordo su una "piattaforma" fondamentale, questa: in una congiuntura favorevole che rimuove i due ostacoli tradizionali del letterario italiano, cioè il fascismo e la miseria [...] vediamo di rialzare gli standard qualitativi del-

³ L'articolo di A. GIULIANI esce su «La Repubblica» il 17 marzo 1976 con un titolo che riassume il senso della posizione assunta dal suo autore nel merito della polemica con Sollers: *Scrivere per gioco: ecco il nostro impegno*. L'anno successivo verrà pubblicato con poche varianti e con un titolo scelto dallo stesso Giuliani: *La neo-avanguardia s'è buttata via, perché non avrebbe dovuto?* in Id., *Le droghe di Marsiglia*, Milano, Adelphi 1977, pp. 369-373. Faccio riferimento a quest'ultima edizione per le citazioni da questo articolo (quella che si riferisce a questa nota si trova a p. 370).

Riassunto

Autunno della Nuova avanguardia. Alfredo Giuliani e la volontà di sperpero del Gruppo 63.

Prendendo avvio dalla polemica sollevata dallo scrittore francese Philippe Sollers sulle pagine di «Repubblica» nel 1976 in merito all'esaurimento dell'esperienza del Gruppo 63, il contributo ripercorre l'attività critica e la produzione letteraria di Alfredo Giuliani, contraddistinta da una programmatica (e ideologica) "volontà di sperpero". La ricerca espressiva di Giuliani è volta proprio a destituire il linguaggio di ogni istanza soggettiva e spingere all'estremo limite la sua sperimentazione linguistica fino al limite del dicibile. Giuliani era consapevole che l'assenza di eredità era la conseguenza necessaria della sperimentazione della neoavanguardia, "un'arte da museo" secondo la celebre formula di Edoardo Sanguineti.

Abstract

Autumn of the Neo-avantgarde. Alfredo Giuliani and the willingness to waste of the Gruppo 63.

Starting from the controversy aroused by French writer Philippe Sollers in the pages of "Repubblica" in 1976 about the exhaustion of the Gruppo 63 experience, this contribution retraces the critical work and the literary production of Alfredo Giuliani, marked by a programmatic (and ideological) "willingness to waste". The expressive research of Giuliani precisely aims to deprive language of any subjective instance and pushes linguistic experimentation to the limits of the sayable. Giuliani was aware that the absence of any inheritance was the necessary consequence of the experimentation of the Neoavantgarde, "a museum art" according to Edoardo Sanguineti's well-known formula.

Antonio Schiavulli

LUIGI WEBER

La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti

Una sola avvertenza preliminare: il presente intervento, scritto per essere detto – al convegno internazionale bolognese in occasione dei Cinquant’anni del Gruppo 63 – e interamente dedicato alla questione dell’oralità, ma di una oralità fittizia, riprodotta sulla pagina, è nato in forma dichiaratamente orale, seppur fittizia, e si è deciso di conservarlo così, senza aggiustamenti, proprio perché fosse maggior evidente il cortocircuito tra scrittura e dizione.

Se esiste una “voce” della narrativa espressa dal Gruppo 63 nel suo complesso, o meglio se esistesse, intendo, qualcosa di post-informale tipicamente italiano come un Baj del periodo nucleare o come un *Ultracorpo*, qualcosa di ludicamente deforme da Gruppo 58 come un *Paesaggio notturno* di Mario Persico, qualcosa di già *pop* e *new dada* come una *Tavola-ricordo* di Lucio Del Pezzo, e se esistesse sia pure non altrimenti che in forma di fantasma, immagine mentale, acustica anzi, ho come il sospetto – o, ammettiamolo, la tentazione di dire – che suona, (suonerebbe), suppergiù, così:

Adesso incomincio che ti dico che l’ho visto subito¹

E siccome, per suonare, suona bene, suona giustamente *stonato*, o disarmonico, o atonale,

¹ E. SANGUINETI, *Smorfie*, con le illustrazioni di Tommaso Cascella, Roma, Etrusculudens 1986.

come dev'essere, Andrea Liberovici fece di questo *incipit* del libro nato intorno e insieme alle illustrazioni di Tommaso Cascella uno dei *pattern* fondamentali del suo *Rap*², quando lo mise in scena all'Arena del Sole di Bologna nel 1996, elaborando soprattutto testi poetici appartenenti al "fuori catalogo" bis di *Senzatitolo*.

Ma non accontentiamoci, giacché gli esempi possibili sono molti. Magari suonerebbe così:

EDIPO O figli, giovane generazione di Cadmo l'antico,
sopra quali seggi mi state seduti, qui, voi,
incoronati nei vostri supplici rami?
E la città, intanto, è piena di incensi,
piena di litanie e di lamentazioni.
E queste cose, io che ritengo giusto ascoltarle, o figli,
e non da estranei messaggeri, così sono venuto, io,
che sono chiamato, a tutti famoso, il Piedone.
Ma dimmi, o vecchio, che sei quello che ci vuole, qui,
a parlare per questi, come mai mi state così,
presi da timori, o presi da desideri? Voglio, infatti,
soccorrevi in tutto, io che sono insensibile,
se non ho la compassione di questa vostra seduta³.

O, ancora, così:

CARLOTTA Madonna, Pierotto, tu t'hai trovato ben a punto, là, te.

PIEROTTO Diobono, che ci è mancato, ma spesso un spillo, che non s'avevano annegati, i due, tutti.

CARLOTTA Era il colpo di vento, allora, di mattina, che se li aveva rovesciati nel mare, giù?

² E. SANGUINETI - A. LIBEROVICI, *Rap*, Bologna, fuoriTHEMA 1996 (poi recuperato in *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Milano, Bompiani 1998).

³ SOFOCLE, *Edipo Tiranno*, trad. it. di E. Sanguineti per B. Besson [1980], ora in *Teatro antico*, a cura di F. Condello, BUR 2006.

Riassunto

La genesi della voce narrativa di Edoardo Sanguineti

L'intento dell'articolo è di mettere a fuoco le principali caratteristiche della singolare scrittura in prosa (prosa narrativa e saggistico-critica) di Edoardo Sanguineti, avvalendosi dei contributi di numerosi studi preesistenti, ma aggiungendo a essi alcune ipotesi genetiche sulle modalità che hanno portato alla formazione di uno stile così connotato e riconoscibile. In particolare si osservano le tappe preparatorie: i due primi racconti sanguinetiani del 1959, "E." e "Clara", dai toni quasi arbasiniani, il breve testo teatrale "K." dello stesso anno, e la graduale messa a punto di un nuovo stile orale nel laboratorio di "Capriccio italiano", grazie anche alla mediazione del modello/antimodello fornito dalla prosa di Enrico Filippini.

Abstract

The genesis of Edoardo Sanguineti's narrative voice

The article aims to highlight the main features of Edoardo Sanguineti's singular prose writing (both fictional and essayistic-critical) drawing on the number of pre-existing studies, but adding some genetic hypothesis about the modalities that led to the formation of such a peculiar and recognizable style. The article mainly focuses on the preparatory stages: Sanguineti's two short stories dating back to 1959, "E." and "Clara", whose tones remind of Arbasino, the short play "K." of the same year, and the gradual fixing of a new oral style in the workshop of "Capriccio Italiano", also thanks to the mediation of the model/anti-model offered by the prose of Enrico Filippini.

Luigi Weber

Saggi

CATERINA RAMBONE

Fisicità *in absentia*: ambiguità di un corpo-macchina nella *Fosca* di Igino Ugo Tarchetti

Più che l'analisi d'un affetto, più che il racconto di una passione d'amore, io faccio forse qui la diagnosi di una malattia¹.

Fosca è «la malattia personificata» e «il fondamento de' suoi mali è l'isteria», una malattia «comunissima» che sembra ergersi ad emblema metaforico di tutta l'ambiguità a cui un corpo sottoposto all'influenza di una malattia nervosa, la più complicata, la più assoluta, la più fenomenale» non può sottrarsi.

Sebbene Giorgio utilizzi il termine «diagnosi» e nonostante ci siano alcuni aspetti del romanzo che paiono dare alla malattia un ordinamento scientifico, non sembra che all'interno di *Fosca*, – ultimo romanzo di Tarchetti pubblicato per la prima volta a puntate, a partire dal Febbraio 1869 sul *Pungolo* –, essa sia «completamente risolta senza residui metafisici nei suoi elementi fisici e psichici»², cosicché la sua manifestazione e le sue caratteristiche possano essere interamente inscritte all'interno di «un iter patologico» ben definito. In *Fosca*, la malattia si muove all'interno di due binari paralleli: da una parte viene nominata («isterismo») e si manifesta entro i margini di una sintomatolo-

¹ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, Milano, Mondadori 2012, cit. p. 26.

² Cfr. M. COLUMMI CAMERINO, *Ragione e follia, scienza e arte nella narrativa di Tarchetti*, San Salvatore Monferrato 1976; in *Igino Ugo Tarchetti e la Scapigliatura. Atti del convegno nazionale di Studi – San Salvatore Monferrato (Al) 1-3 ottobre 1976*, Cassa di Risparmio di Alessandria, Alessandria 1976.

gia ben definita, dall'altra la sua trama si infittisce di elementi occulti e quasi sovranaturali, in alcun modo trascurabili, che mal si coniugano allo statuto nosologico a cui solitamente ogni malattia è sottoposta³.

Giorgio, appena arrivato nella piccola cittadina in cui era stato trasferito dopo un breve congedo per malattia, accetta di prender parte giornalmente alla mensa del colonnello, cugino e tutore di Fosca, del servizio militare a cui era stato affidato. Tale decisione lo costringerà, suo malgrado, alla quotidiana frequentazione della di lei casa e al rischio di contrarre quel terribile morbo da cui quella donna sembra essere irrimediabilmente affetta:

Mia cugina è la malattia personificata, l'isterismo fatto donna, un miracolo vivente del sistema nervoso, come si espresse ultimamente un dottore che l'ha visitata.⁴

A questa prima narrazione seguiranno una serie di sinistri segnali (il posto vuoto a tavola, le urla strazianti udite da Giorgio provenienti dalle stanze di Fosca) che precederanno la sua prima apparizione fisica e che si contraddistinguono come primi indizi di quella «morbosa liminalità»⁵ a cui il personaggio di Fosca, pagina dopo pagina, sembra sempre più tendere; ella non è pienamente donna – «non era una donna comune» –, non è pienamente umana –

³ A tal proposito, interessante la testimonianza di Salvatore Farina che mette in rilievo gli interessi di Tarchetti per il magnetismo animale: «Già a Torino mi aveva iniziato al magnetismo animale. Assistendo ai passi coi quali egli addormentava sua sorella Amalia, udendo le risposte stranissime della veggente, certo avevamo strappato un lembo di quel mistero che non pareva dovesse lungamente nascondere la verità a noi cara [...]» Cfr P. NARDI, *Igino Ugo Tarchetti*, Vicenza, Tipografia G. Rumor 1921, cit. p. 30.

⁴ I.U. TARCHETTI, *Fosca*, cit. p. 50.

⁵ Cfr. A. MANGINI, *La voluttà crudele. Fantastico e malinconia nell'opera di Igino Ugo Tarchetti*, Roma, Carocci 2000.

Riassunto

Fisicità in absentia: ambiguità di un corpo-macchina nella Fosca di Igino Ugo Tarchetti

L'ambigua figura di Fosca oscilla tra un'evidente patologia isterica (secondo la classificazione proposta dal medico Charcot) e una fitta trama di elementi occulti e quasi sovranaturali, che contrastano con la diagnosi della malattia. Fosca è un misto di vita e morte: quella descritta è una fisicità quasi *in absentia*, contraddistinta da una immagine scheletrica, dominata da una deforme disarmonia corporea. Il corpo-macchina di Fosca è composito e poliedrico e può essere definito – utilizzando due concetti formulati da Didi-Huberman ne *La conoscenza accidentale* – come una «figura figurata», per la sintomatologia tipica dell'isteria, ma allo stesso tempo come una «figura figurante», per l'ambiguità e la frammentarietà che la contraddistinguono agli occhi del narratore.

Abstract

Physicalness in absentia: the ambiguity of a body-machine in Igino Ugo Tarchetti's Fosca

Fosca's ambiguous figure swings between an obvious pathology of hysteria (according to doctor Charcot's classification) and a dense texture of occult and almost supernatural elements, that contrast with the diagnosis of the disease. Fosca is a mixture of life and death: her described physicalness is almost *in absentia*, marked by a skeletal image, ruled by a misshapen bodily disharmony. Fosca's body-machine is composite and poliedric and can be defined – using two concepts formulated by Didi-Huberman in *Accidental knowledge* – as “figurative figure”, because of her poses which are typical of a woman suffering from hysteria, but at the same time “figurating figure”, because of her ambiguousness and fragmentariness in the eyes of the narrator.

Caterina Rambone

AURORA SCUDIERI

Comare Coletta di Palazzeschi e lo scandalo di Colette al Moulin Rouge

Me voilà donc, telle que je suis! Seule, seule, et pour la vie entière sans doute. Déjà seule! C'est bien tôt. J'ai franchi, sans m'en croire humiliée, la train-taine; car ce visage-ci, le mien, ne vaut que par l'expression qui l'anime, et sa couleur du regard, et le sourire défiant qui s'y joue, ce que Marinetti appelle ma *gaiezza volpina*¹ [...] Renard gai, oui mais [...] las d'avoir dansé, captif, au son de la musique².

Libera, affascinante e moderna, Gabrielle Sidonie Colette, tra le più importanti rappresentanti della *belle époque* parigina, nasconde dietro le maschere dei suoi personaggi, quelli interpretati durante le pantomime nei Music hall e quelli protagonisti dei suoi racconti, i dolori di una donna forte ma molto sola che deve affrontare i giudizi del pubblico e gli scandali provocati dal suo lavoro di attrice che si intrecciano spesso con la sua vita privata.

Tra le pubblicazioni che ottennero maggiore successo, i *Douze dialogues de bêtes* (1904), scritti subito dopo la fortunata serie di *Clau-dine*, hanno come protagonisti animali-bestie

¹ Nel 1910, quando esce *La Vagabonde*, romanzo da cui è tratta questa citazione, Marinetti era già noto in Francia per aver pubblicato l'anno prima su «Le Figaro» il primo *Manifesto futurista*, oltre che *La conquête des étoiles*, *poème épique* e *Les dieux s'en vont*, *D'Annunzio reste*. Questo riferimento fatto da Colette ad una affermazione del poeta sul suo viso notoriamente triangolare, come quello di una volpe, non pare avere altre fonti e fa supporre una conoscenza diretta. Secondo Pichois peraltro i due si conobbero attraverso D'Annunzio, del quale Colette era molto amica.

² COLETTE, *Œuvres I*, Paris, Gallimard 1984, p. 1602.

che litigano, riflettono e soffrono, come la gatta *Poum* nella quale Colette s'identifica.

Je suis le diable, et je vais commencer mes diableries sous la lune montante, parmi l'herbe bleu et les roses violacées [...] Et gardez-vous, si je chante trop haut, cette nuit, de mettre le nez à la fenêtre: vous pourriez mourir soudain de me voir, sur le faite du toit, assis tout noir au centre de la lune!³

La gatta che però la rese famosa al grande pubblico è Kiki-la Doucette protagonista, insieme a Toby-Chien, di uno dei dodici *Dialogues*, che divenne una vera eroina di teatri e Music hall.

Il tema dell'animale-bestia in testi letterari, poesie, sculture⁴ e composizioni musicali nel corso del Novecento si fa molto importante. Già nel 1886 Camille Saint-Saëns scrive *Le Carnaval des Animaux*, una composizione musicale suddivisa in quattordici pezzi per orchestra, ognuno dei quali rappresenta un animale, come: l'introduzione dedicata al leone; la breve composizione sulla tartaruga che viene realizzata sulla parodia dell'*Orphée aux enfers* di Offenbach; e il cigno riprodotto da un violoncello che canta, con languore e patetismo, un'armonia suonata da due pianoforti. Molto simile ad un bestiario medioevale, questa composizione di Saint-Saëns sembra essere stata motivo di ispirazione per *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* di Guillaume Apollinaire pubblicato nel 1911. Amante dei manuali e delle enciclopedie compilate nel Medio Evo, Apollinaire dopo aver letto il *Bestiaire* di Philippe de Thaum, scritto tra il 1121 e il 1135, decide di comporre trenta liriche che poi verranno accompagnate da delle illu-

³ Ivi., pp. 77-78.

⁴ Si pensi alle sculture su legno dei diversi animali fatte nel 1906 da Picasso.

Riassunto

Comare Coletta *di Palazzeschi e lo scandalo di Colette al Moulin rouge.*

L'articolo rivela l'influenza della affascinante e non convenzionale figura di Madame Colette nella creazione del personaggio di Comare Coletta, protagonista di una nota poesia di Aldo Palazzeschi. In particolare si deve notare la corrispondenza tra lo scandalo del Moulin Rouge avvenuto nel 1907 (il bacio saffico che si scambiano Colette e la Marchesa Missy durante la disastrosa messa in scena di una loro pantomima) e la composizione della poesia Comare Coletta contenuta nei *Poemi* (1909). Tale scoperta dà modo di riflettere sulla sofferta omosessualità del poeta, che in tutta la sua opera ha cercato di celarsi dietro le maschere del moralista e dell'esibizionista, concedendosi una spregiudicata sessualità solo nei panni dei suoi personaggi più stravaganti, quali Colette/Coletta.

Abstract

Comare Coletta *by Palazzeschi and the scandal of Colette at the Moulin rouge.*

The article reveals the influence of the charming and unconventional figure of Madame Colette on the creation of the character of Comare Coletta, protagonist of a well-known poem by Aldo Palazzeschi. The likeness between the scandal that happened at the Moulin Rouge in 1907 (the Sapphic kiss exchanged by Colette and Marquise Missy during the terrible staging of a pantomime of theirs) and the composition of the poem "Comare Coletta" included in the *Poemi* (1909). Such discovery allows the reader to reflect on the poet's painful perception of his own homosexuality, that throughout his work he has been trying to hide behind the masks of the moralist and the exhibitionist, allowing himself to be sexually free only in the role of his most bizarre characters, such as Colette/Coletta.

Aurora Scudieri

VERONICA PESCE

Dalle Langhe all'Oklahoma e ritorno: Beppe Fenoglio e John Steinbeck

1. *Fenoglio, l'Italia e la cultura anglo-americana coeva*

«Dio stramaledica gli inglesi»: così suonava lo slogan che rese famoso Mario Appellius e le sue comunicazioni radiofoniche durante il ventennio¹. Il clima di demonizzazione verso la cultura anglo-americana in quest'epoca è noto, ma è altrettanto noto che di fatto per tutti gli anni '30, fino all'inizio degli anni '40 (l'antologia *Americana* curata da Vittorini segna con la sua difficile vicenda editoriale lo spartiacque tra il 1941 e il 1942) le traduzioni inglesi e americane, spesso firmate da nomi prestigiosi, furono parte fondamentale dell'attività editoriale²: per non citare che i nomi maggiori, Mondadori nel 1933 diede vita alla storica collana «Medusa» e Bompiani negli stessi anni riuscì a pubblicare, fra gli altri, titoli di Caldwell, di Cronin e dello stesso

¹ Lo slogan è riecheggiato nel titolo di un recente saggio: A. CATTANEO, *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, Milano, Vita e Pensiero 2007.

² Durante il regime (anni '20 e '30) anche le riviste quali «Solaria», «La Cultura» o «La Fiera Letteraria» mostravano «attenzione e rispetto sia per i classici inglesi, come Shakespeare e i grandi romantici, sia per i migliori autori moderni, da George Bernard Shaw e James Joyce a Virginia Woolf e Aldous Huxley». A. CATTANEO, *Chi stramalediva gli inglesi...*, cit., p. 21. Cfr. M. BEYNET, *L'image de l'Amerique dans la culture italienne de l'entre-deux-guerres*, Thèse de Doctorat d'Etat, Aix en Provence, Publication de l'Université de Provence 1990. È forse superfluo ricordare che si iscrivono ai medesimi anni '30 le traduzioni italiane di testi fondamentali, da Melville a Faulkner, da Hemingway a Steinbeck, Anderson, Dos Passos etc.

Steinbeck. E non va dimenticata la diffusione di romanzi in lingua originale nelle celebri edizioni Tauchnitz con la storica collana «Collection of British and American Authors» (1841-1939).

Dunque «stramaledire gli inglesi» ebbe esito opposto ai suoi intenti, quasi che il vituperio incoraggiasse chi non si riconosceva nel regime a guardare con fortissimo interesse a quel mondo, dunque anche ai suoi libri e alla sua letteratura, fino a originare, a partire dagli anni '30, con le figure centrali di Pavese e Vittorini, il cosiddetto “mito americano”³.

Che pure Beppe Fenoglio abbia vissuto questa medesima temperie culturale, oltre che dato oggettivo anagrafico, è naturalmente testimoniato da quel meraviglioso e originale esito linguistico che l'autore ci ha consegnato con *Il partigiano Johnny*, insieme con la sua attività di traduzione, ancorché focalizzata prevalentemente sulla poesia. Sono note infatti le sue traduzioni, oggi raccolte in volume⁴, da Hopkins, Eliot, Browning, Donne, Lee Masters, Coleridge, Synge⁵, Grahame⁶, oltre alla riduzione (*La voce*

³ A questo proposito va senz'altro ricordato almeno: D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, traduzione di A. ZACCARIA, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia 1969. Questo testo sta alla base della fortunata teoria critica che vuole i due autori italiani “costruttori” di un mito dell'America con precisa funzione culturale alternativa alla realtà dell'Italia fascista. Va ricordata inoltre la più recente diffusione dei «cultural studies» i quali, applicati pure all'analisi delle traduzioni, guardano più complessivamente ai processi culturali e linguistici sottesi alla pratica del tradurre, rimarcando decisamente la potenzialità sovversiva che la traduzione della letteratura americana ebbe sull'ideologia dominante durante il ventennio in Italia. Cfr. V. FERME, *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*, Ravenna, Longo Editore 2002.

⁴ B. FENOGLIO, *Quaderno di traduzioni*, a cura di M. PIETRALUNGA, Torino, Einaudi 2000.

⁵ E. BROZZI, *The playboy of the western world di J.M. Synge. Una traduzione inedita di Beppe Fenoglio*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», II (2007), pp. 315-367.

⁶ K. GRAHAME, *Il vento nei salici*, a cura di J. MEDDEMEN, Torino, Einaudi 1982.

Riassunto

Dalle Langhe all'Oklahoma e ritorno: Beppe Fenoglio e John Steinbeck.

L'articolo indaga l'influenza della cultura anglo-americana, e in particolare dell'opera John Steinbeck, sulla scrittura di Beppe Fenoglio, nel contesto italiano degli anni Trenta e Quaranta. Si riscontra una evidente affinità tra i due autori – dimostrata attraverso puntuali raffronti testuali – riguardo alla funzione svolta dal paesaggio all'interno della narrazione romanzesca. Il paesaggio (le colline delle Langhe e le pianure dell'Oklahoma) non è solo l'ambientazione caratteristica dei loro testi ma risulta fondamentale per la struttura narrativa, creando dei veri e propri “sistemi-paesaggio”, in cui ogni elemento naturale assume uno specifico valore cronotopico.

Abstract

From the Langhe to Oklahoma and back: Beppe Fenoglio and John Steinbeck.

The article investigates the influence of anglo-american culture, and most of all of the works by John Steinbeck, on Beppe Fenoglio's style, within the Italian context of the 30s and 40s. The article highlights the obvious affinity between the two authors – proven through a precise textual comparison – as regards the function of landscape within the fictional narration. The landscape (the Langhe hills and the plains of Oklahoma) is not only the typical setting of their texts but proves crucial for the narrative structure, creating real “landscape systems”, where each natural element has a specific chronotopic significance.

Veronica Pesce

GIOVANNA BELCASTRO

Esistenze *in limine*.

Schreber e Landolfi a confronto tra psicosi reale e psicosi romanzesca

Son vissuto finora senza riconoscermi in alcuna realtà, senza in alcuna o su alcuna mordere calarmi. Vedevo gli altri ipotizzarne una purchessia, poi accettarla, infine abbracciarla o addirittura impalmarla, o forse appropriarsela per davvero¹

(Landolfi, *Faust 67*)

Tommaso Landolfi fu uomo controverso e schivo. Convinto che fosse impossibile stazionare in una forma precisa e definita credendola l'unica via perseguibile per abitare e spiegarsi il mondo, decise di vagare attraverso la moltitudine dei possibili esistenti, sperimentandone e scrutandone i volti differenti, assumendoli e abbandonandoli con regolarità, creando un ritmo proteiforme in trasformazione costante. Non aderì mai ad alcun partito, ad alcuna scuola di pensiero o gruppo sociale. Un amante del gioco, quale egli fu, sa che nella vita è il caso a dettar legge, perciò ogni tentativo di sottrarsi ad esso riconoscendosi in uno schema è tentativo inutile, ma soprattutto illusorio. È per questo che fuggì ogni sorta di organizzazione o categorizzazione. Landolfi scelse di non scegliere, preferendo attraversare i luoghi più che stazionarvi, varcarne i confini, abitarne le soglie. La vasta produzione letteraria da

¹ T. LANDOLFI, *Faust 67* in *Opere II*, Milano, Rizzoli 1992, p. 1038.

lui lasciata è prova di quanto anche in letteratura egli abbia preferito non rinchiudersi in un genere preciso, ma al contrario li abbia attraversati tutti, senza aderirvi mai perfettamente. Egli mostra di possedere una piena conoscenza e padronanza dei diversi generi letterari, dei modelli e della lingua, riuscendo così a muoversi con destrezza: utilizza un genere, ne cambia alcuni elementi e ne estremizza altri, vi si immerge in pieno fuggendone allo stesso tempo. I racconti, i romanzi, le poesie, i diari fondono insieme finzione romanzesca e autobiografismo, storia e fantasia. Cosciente che non esista una sola realtà, cosciente che ci sia sempre un'altra faccia in cose, persone e vicende, narra questa multiforme imprevedibilità, trasponendola nelle storie e nelle parole. Al lettore non resta che abbandonare i parametri valutativi e le categorie con le quali analizzerebbe un testo e perdersi all'interno di narrazioni ibride e cariche di un senso criptico.

Scrisse di lui Carlo Bo, «la cosa in assoluto più importante per lui era lasciare agli uomini tutta la libertà possibile, non illuderli, non ingannarli»². E così egli non lascia traccia di verità assolute e illusorie, di modelli o valori in ciò che racconta, ma solo storie camaleontiche, abbozzate, finali aperti, che ogni lettore potrebbe continuare, riscrivere, leggere ed interpretare in un modo piuttosto che in un altro. I suoi personaggi sono monadi isolate, incapaci di comunicare e intessere rapporti, esterni a qualsiasi contesto sociale, fuori dalla Storia e fuori dai luoghi.

L'interesse landolfiano sembra spingersi verso quelle zone poste al limite, fuori confine, incollocabili. Dalla costruzione stilistica alla

² C. Bo, *La scommessa di Landolfi*, Prefazione a T. LANDOLFI, *Opere I*, Milano, Rizzoli 1991, p. IX.

Riassunto

Esistenze in limine. Schreber e Landolfi a confronto tra psicosi reale e psicosi romanzesca.

L'articolo mette a confronto la figura enigmatica di Schreber con i protagonisti dei racconti di Landolfi, riscontrando una affine esperienza psicotica in cui i confini tra realtà e finzione si sfaldano. I personaggi landolfiani, come lo psicotico autore delle *Memorie di un malato di nervi*, agiscono nello spazio calustroforico della propria psiche tra autismo e schizofrenia, inventando un linguaggio carnale composto da frammenti disarticolati di realtà, corpi ricomposti, fantasmi, animali mitologici e private allegorie.

Abstract

Existences in limine. A comparison between Schreber and Landolfi, from real to fictional psychosis.

The article compares Schreber's enigmatic figure and the protagonists of Landolfi's short stories, highlighting a similar psychotic experience in which the borders between reality and fiction crumble. Landolfi's characters, such as the psychotic author of the *Memoirs of My Nervous Illness*, act in the claustrophobic space of their own psyche between autism and schizophrenia, inventing a carnal language that consists of disarticulated fragments of reality, reassembled bodies, ghosts, mythological beasts and private allegories.

Giovanna Belcastro

FABIO LIBASCI

Scrittura carnefice.
Una lettura di Dario Bellezza da
Lettere da Sodoma e Il Carnefice

C'è, in queste pagine, *strappate alla vita*, l'accento di un sincero dolore, di una disperazione autentica: – e la piazza (Navona) risuona come un'insolita cassa armonica. La grande vasca inventata, per una follia di Domiziano, ai giochi più rischiosi, diventa il labirinto, la piranesiana prigione di un'anima in cerca di riscatto ma non di perdono: un'anima che conosce la pietà, e la studia dentro il proprio eloquio forsennato e immaginoso. Questo romanzo tutto fatti vibra più intensamente dove il suo linguaggio è più degradato e più piange.

Enzo Siciliano

1. *Scrittura, Tradizione ed Eros*

Così, nella sovraccoperta di *Lettere da Sodoma*, parla il critico del romanzo di Bellezza appena licenziato dall'editore Garzanti; così parla di un autore che ha già pubblicato *Invasive e licenze*, fortunata raccolta poetica che gli è valso l'appellativo di “miglior poeta della sua generazione” da parte di Pier Paolo Pasolini, e che mette a fuoco con questo romanzo e col successivo *Il Carnefice* temi e paradossi che ritroveremo in tutta la sua produzione successiva.

Siciliano non ha torto a lodare “il sincero dolore” di queste pagine, né tanto meno sbaglia a rilevare nel linguaggio degradato la tensione vitale del romanzo. Poi un silenzio via via confermato ha circondato la figura e l'opera dello scrittore romano: in queste pagine come in altre nulla più meritava di essere letto o rilet-

to, criticato ma quasi aprioristicamente escluso dal novero di chi si può parlare, come se ciò che non può essere detto deve per forza esser taciuto. Cosa ancora oggi impedisce un bilancio critico pur approssimativo dell'opera di Bellezza? A partire da queste domande ho creduto di ritrovare in questi due romanzi qualche plausibile risposta, se non l'apertura di nuovi interrogativi. È anzitutto alla forma di *Lettere da Sodoma* che dovremo guardare. Bellezza mette in scena un vero e proprio congegno letterario che, richiamandosi all'antica tradizione di epistolari ritrovati, di scrittori "editori" e per principio neutrali alle proposizioni contenute nel testo, potevano così aggirare la scrittura alla prima persona, la narrazione dell'Io. Bellezza nella Premessa al lettore racconta di aver trovato un mucchio di lettere in una casa presa in affitto in via dei Giubbonari 70, lettere mai spedite di un sedicente scrittore suicida, poverissimo, insegnante di lettere in congedo illimitato per essere iscritto al famigerato partito di Sodoma. Il curatore, poi, dichiara di aver «eliminato qualche passo troppo compiaciuto nella descrizione di atti sessuali innaturali. Il fren dell'arte certo gli mancava; ma queste pagine mi sembra che abbiano la loro validità proprio andando oltre la letteratura, pur essendo nate, inequivocabilmente, per costituire un'opera letteraria»¹. Ora, il problema, se è giusto chiamarlo così, è in queste frasi la questione estetica e morale che si pone già a un livello di tensione molto forte. Da un lato il curatore giustifica la censura nel compiacimento dell'autore verso la descrizione di atti sessuali innaturali, dall'altro è però pronto a giustificare la bellezza di quelle pagine proprio in ciò che hanno di meno letterario, ovvero in ciò che fino ad allora, potremmo dire, non è stato conside-

¹ D. BELLEZZA, *Lettere da Sodoma*, Milano, Garzanti 1972, p. 7.

Riassunto

Scrittura carnefice. Una lettura di Dario Bellezza da Lettere da Sodoma e Il Carnefice.

L'articolo delinea e indaga i problemi legati alla classificazione delle opere narrative di Dario Bellezza, in cui si intersecano autobiografia, modelli tradizionali e corporalità. Una forte pulsione erotica pervade la sua scrittura, tracciando una topografia del desiderio personale e collettivo (con particolare attenzione alle periferie romane difese da Pasolini), dentro la quale l'amore resta irraggiungibile fino al masochismo e all'autodistruzione dei personaggi. Per Bellezza non esiste scampo dall'inferno della mercificazione dei corpi e del sesso, poiché anche la scrittura diventa "carnefice" quando non è in grado di scindere vita e letteratura.

Abstract

Writing as torturer. A reading of Dario Bellezza from Lettere da Sodoma and Il Carnefice

The article outlines and investigates the problems concerning the classification of Dario Bellezza's corpus of fiction, in which autobiography, traditional models and corporality intersect. A strong erotic drive permeates his writing, drawing a topography of personal and collective desire (paying special attention to the Roman suburbs which Pasolini used to stand up for). Within this topography love remains unattainable resulting in the characters' masochism and self-destruction. For Bellezza there is no refuge from the hell of the commercialization of bodies and sex, because writing becomes an executioner too.

Fabio Libasci

GHERARDO FABRETTI

Religione e famiglia nei “cristianesimi” di Fleur Jaeggy

*Come era stato facile scacciarli era facile
raccogliarli, tramite la Grazia,
poiché essa era l'impossibile,
possibile solo con il
Grande Vecchio,
era qualcosa di totalmente immeritato.*

F. Dürrenmatt

Il particolare tessuto linguistico elvetico, la cui trama, già organizzata in quattro lingue ufficiali (tedesco, francese, italiano e reto-romancio) è complicata da un fittissimo ordito vernacolare altalenante tra situazioni di aperto bilinguismo (soprattutto in area germanofona) e contesti di tipo diglottico (area francofona in primis), ha incoraggiato la comune opinione secondo la quale una letteratura svizzera *stricto sensu* non esista. L'unico criterio adottato a salvaguardia delle opere degli scrittori elvetici, a volte fondamentali quanto i Manzoni e i Dostoevskij, è stato quello dell'appartenenza puramente geografica alla nazione Svizzera, per tacere dell'opinione di un Charles-Ferdinand Ramuz (1878-1947), nato a Losanna e scrittore anch'egli, che vedeva nell'uniforme dei postini l'unica cosa capace di unire gli svizzeri di ogni cantone¹. Una situazione di aperta imparità,

¹ «La seule chose qui unisse les Suisses entre eux, c'est l'uniforme des postiers» Così sembra avere risposto Ramuz nel 1937 alla domanda di Denis de Rougemont sull'unità culturale della Confederazione Elvetica. Cfr. F. ROGER, *La Suisse dans la littérature romande des années 1990*, in Chikhi Beïda - Marc Quaghebeur

dunque, certamente peggiorata dall'alto numero di scrittori svizzeri incapaci di superare i confini geografici della propria terra, e meno ancora i vincoli della mediocrità letteraria, specialmente in ambito francofono e italofono; una mediocrità controbilanciata dal peso enorme dei Robert Walser (1878-1956), dei Max Frisch (1911-1991), dei Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), per citarne alcuni.

Avanzeremmo forse di un passo nell'individuazione di criteri utili ad una definizione più solida di letteratura svizzera se prescindessimo parzialmente dal discriminare strettamente linguistico e ugualmente evitassimo di risolvere la questione in una pura preoccupazione di ordine geografico, nonostante tale dimensione sia fondamentale in un ambiente come quello elvetico. Proveremo allora a individuare come "contrassegni aggiunti" di riconoscimento della letteratura elvetica alcuni temi, reciprocamente embricati e particolarmente seguiti dagli scrittori di respiro internazionale, che assumono in questo contesto territoriale forme ed esiti originali: la religione, la vita sociale, la famiglia.

La determinata rinuncia ad una anche minima distinzione tra mondo fenomenico e trascendente, la forte vocazione sociale e politica, la particolare attenzione alla questione morale, caratteristiche proprie del protestantesimo calvinista, trovano terreno fertile nell'inconsueto territorio svizzero, trasformando ben presto Ginevra e Zurigo nelle roccaforti del pensiero di Jehan Cauvin (1509-1564) e quasi tutta la Svizzera nella nuova patria della continenza e dell'ordine stabilito, non senza pericolosi strascichi. La Svizzera delle distese inneva-

Riassunto

Religione e famiglia nei “cristianesimi” di Fleur Jaeggy

L'articolo delinea la figura e l'opera di Fleur Jaeggy, evidenziando la sua attrazione per le intersezioni tra letteratura, religione e antropologia tanto necessarie per approfondire la questione sullo statuto della Svizzera letteraria, quanto utile paradigma di una umanità che nelle proprie azioni, nel proprio tormento e perfino nelle proprie inquietudini esistenziali si pone al di là di ogni diversa collocazione geografica. In particolare vengono analizzate le tre opere più rappresentative della scrittrice: *I Beati anni del castigo* (1989), *La Paura del Cielo* (1994), *Proleterka* (2001).

Abstract

Religion and family in Fleur Jaeggy's “christianities”

The article outlines the figure and works of Fleur Jaeggy, focusing on her fascination for intersections between literature, religion and anthropology, both necessary to investigate the question about the statute of literary Switzerland, a useful paradigm of a human race that, in its actions, torment and even in its existential anxieties, places itself beyond any geographical location. The analysis mainly focuses on the three most representative works of the writer: *I Beati anni del castigo* (1989), *La Paura del Cielo* (1994), *Proleterka* (2001).

Gherardo Fabretti

CECILIA GHIDOTTI

Nel cosciente disincanto: gli anni ottanta nel romanzo italiano contemporaneo

Iniziali a realizzare che da qualche parte nel passato doveva essersi verificata una catastrofe di dimensioni gigantesche: una collisione invisibile un crollo silenzioso un trauma senza evento, e il cratere che l'impatto aveva causato in molti di noi rappresentava il vero cuore del problema. Non esisteva un D-day un Hiroshima-Day un 8 settembre, un 25 aprile. Mancava un fatto dal quale fare discendere tutti gli altri, al quale richiamarsi con certezza per raccontare la nostra storia¹.

Così Nicola Lagioia traccia le coordinate entro le quali va collocato il suo terzo romanzo *Riportando tutto a casa*: un itinerario volto alla ricerca di un punto di inizio e di una causa che possa dare senso ad una storia. Storia che si propone come l'indagine di uno spaccato generazionale, della generazione dei nati all'inizio degli anni settanta che, adolescenti nel corso degli anni ottanta, dichiarano di non poter legare la loro formazione ad eventi periodizzanti, al contrario di quanto è accaduto per le generazioni precedenti, se si accetta la ricostruzione secondo la quale i "fratelli maggiori" sono stati protagonisti della *stagione dei movimenti* tra '68 e '77 e quelli ancora più grandi della Resistenza. A fronte della percezione di una *catastrofe di dimensioni gigantesche* non esiste, secondo Lagioia, per chi è cresciuto negli anni ottan-

¹ N. LAGIOIA, *Riportando tutto a casa*, Torino, Einaudi 2009, p. 278.

ta, nessuna esperienza scatenante in cui riconoscersi, nessun evento traumatico specifico, quanto invece una serie di fenomeni – a volte difficili da isolare – che si possono riconoscere e nominare solo a partire da uno scavo delle loro conseguenze. Tornare a Bari alla ricerca del momento in cui un *trauma senza evento* ha avuto luogo sembra, al narratore protagonista, l'unico modo di tentare di riannodare i fili che legano il passato al presente, di stabilire un nesso causale per avvenimenti che altrimenti si troverebbero a fluttuare in un vuoto privo di ragioni.

Un bisogno analogo a quello espresso da Lagioia è rintracciabile in due romanzi usciti nello stesso periodo, tra 2008 e 2010: *Il tempo materiale* – esordio di Giorgio Vasta – e *I giorni della Rotonda* di Silvia Ballestra, il cui esordio risale invece alle antologie curate da Tondelli all'inizio degli anni '90. Si tratta di narrazioni accomunate dalla tensione rivolta all'indagine e alla messa in scena di alcuni fenomeni che hanno riguardato l'Italia degli ultimi trent'anni e, in particolare, tese ad approfondire il racconto degli anni ottanta, visti secondo una prospettiva comune.

1. *Anni ottanta tra nostalgia e rancore*

Fase in cui si sono dispiegate dinamiche politiche, sociali, economiche e culturali che avrebbero influenzato la vita del paese nel corso degli anni successivi; periodo di una lunga e profonda frattura, momento conclusivo del processo di mutazione antropologica che avrebbe consegnato l'Italia – lo statuto morale del paese – ad uno stato di irreparabile decadenza, gli anni ottanta sono, nell'accezione comune, il decennio del riflusso, del venir meno delle aspirazioni rivoluzionarie del '68-'77, della

Riassunto

Nel cosciente disincanto: *gli anni Ottanta nel romanzo italiano contemporaneo*.

L'articolo è incentrato sui romanzi di tre autori italiani degli anni zero: Silvia Ballestra, Nicola Lagioia e Giorgio Vasta i cui romanzi sono, al pari di numerosi altri scrittori contemporanei, "evocazione del passato recente" (Morreale, 2009). Il passato recente è rappresentato, in questo caso, gli anni ottanta italiani. Vasta, Lagioia e Ballestra ripercorrono il periodo in cui, secondo loro, si è prodotta una frattura, ne mettono in luce gli aspetti rimossi e più dolorosi, legati alle conseguenze del diffondersi della televisione commerciale e al venir meno dell'orizzonte della partecipazione politica. L'articolo analizza le soluzioni poetiche adottate dai tre autori e riflette sulla relazione tra letteratura italiana contemporanea e storia recente.

Abstract

Nel cosciente disincanto: *the eighties in contemporary Italian novel*.

The novels of Giorgio Vasta, Nicola Lagioia and Silvia Ballestra are settled in Italy during the 1980s. These authors believe that during the 1980s Italy experienced a cultural trauma. More specifically, their novels engage with the spreading of commercial television, which, according to them, informed new lifestyles and the end of the political commitment of the previous decade. Their aim is thus to show how the 1980s changed the way in which Italian people perceive themselves, but also to look for new forms of commitment that might (re)engage both writers and their audience. The article analyses the poetics of these authors and reflects on the relationships between contemporary Italian literature and recent history.

Cecilia Ghidotti