



11

2022
GENNAIO
GIUGNO

L'ospite ingrato

L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

Direzione

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Comitato redazionale

Coordinatore

Luca Lenzini (Università degli Studi di Siena)

Membri

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Université de Genève), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Universiteit Gent)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Giovanna Cordibella** (Università di Berna), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Freie Universität Berlin), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynata Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), **Guido Mazzoni** (Università degli Studi di Siena), **Alessandro Niero** (Università di Bologna), **Pierluigi Pellini** (Università degli Studi di Siena), **Thomas E. Peterson** (University of Georgia), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)



L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE
DEL CENTRO
INTERDIPARTIMENTALE
DI RICERCA
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

11

2022 GENNAIO
GIUGNO



© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

Sommario

n. 11

Testimoni di se stessi

GENNAIO-GIUGNO 2022

- «Testimoni di se stessi». Statuti dell'io nella poesia contemporanea 1
Giulia Bassi, Andrea Bongiorno, Giulia Martini, Matteo Tasca

SEZIONE 1

- «Il fiotto come di fosforo». Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza*
di Vittorio Sereni 9
Andrea Piasentini

- Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci 25
Yannick Gouchan

- L'io nella poesia di Milo De Angelis 41
Patrycja Polanowska

SEZIONE 2

- L'io come "albergo a ore". Il soggetto adattativo nell'opera
di Gabriele Frasca 57
Gilda Policastro

- Un'autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori 67
Chiara Bistolfi

- Disinsediare l'io. *Geografie* di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve) 89
Riccardo Donati

- Avere cura del mondo. Diffrazioni dell'io nella poesia
di Alessandra Carnaroli 105
Cecilia Bello Minciacchi



SEZIONE 3

- Ecocentrismo e spargimento** 125
Gabriele Belletti
- Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali** 143
Sabrina Stroppa
- Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea** 161
Samuele Fioravanti

SEZIONE 4

- Strozzate apparizioni. Dell'esperienza inidentica** 185
Tommaso Pomilio
- A proposito di *Noi*** 199
Luca Lenzi

SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

- Il Principe felino e il tabù dell'incesto nel *Gattopardo*** 203
Adriana Sabato
- «Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg** 225
Giulia Bassi
- Commento a tre poesie di Pavese** 241
Marco Villa

L'ospite ingrato

FORTINIANA

La metrica accentuale di Franco Fortini. Teoria e prassi Costanza Giuntini	255
«Un respiro quasi sempre vero». Fortini lettore di Di Ruscio Marianna Marrucci	281
Abstract	291

«Le parole nello spazio della verità»

Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

Giulia Bassi

Nel luglio del 1970, Natalia Ginzburg scrive *Sul credere o non credere in Dio*, il saggio più importante della raccolta *Mai devi domandarmi* (1989); in epigrafe, una citazione da *L'ombra e la grazia* di Simone Weil: «Il Dio che dobbiamo amare è assente».¹ La breve frase appare come l'unico segnale esplicito della sua lettura di Weil, in un contesto, quello dei primi anni Settanta, che vede la lezione della filosofa francese assorbita e rielaborata *in primis* da Elsa Morante, da *Pro o contro la bomba atomica* (1965) al personaggio di Davide Segre nel romanzo *La Storia* (1974); e ancor prima da Anna Maria Ortese.² In Italia, sono dunque soprattutto le scrittrici a confrontarsi con il pensiero weiliano; a loro occorrerà affiancare la figura di Nicola Chiaromonte, già dagli anni Cinquanta tra i principali interpreti e promotori dell'opera weiliana, che al principio degli anni Settanta pubblica *Crede e non crede-*

¹ N. Ginzburg, *Sul credere o non credere in Dio*, in Ead. *Mai devi domandarmi* [1989], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2014, pp. 178-189. Il testo originale francese da cui proviene l'epigrafe è S. Weil, *La pesanteur et la grâce* [1940-1942], Paris, Plon, 1948, p. 126 (cfr. D. Scarpa, *Notizie sui testi*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., p. 267); l'edizione italiana con testo a fronte a cui si è fatto riferimento è: S. Weil, *L'ombra e la grazia*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Bompiani, 2017.

² Si rimanda a A. Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*, Macerata, Quodlibet, 2015 per la presenza del pensiero weiliano nelle opere di Ortese e Morante; su Morante si veda anche G. Gaeta, *Contro il dominio dell'irrealtà. Elsa Morante e Simone Weil*, in «Lo straniero», 188, febbraio 2016, pp. 72-79. Cfr. anche Id., *Scrittrici del Novecento: la libertà di pensare le cose come sono* [1997], in Id. *Le cose come sono. Etica, politica, religione*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008, pp. 111-133.

re.³ Nello scritto che dà il nome all'intero libro, risalente alla metà degli anni Sessanta, si intravedono motivi già presenti nella sua lettura su L'«Iliade» di Simone Weil (1953),⁴ a partire dal riferimento all'antichità classica.

Le due riflessioni sul credere di Chiaromonte e di Ginzburg, più o meno contemporanee, non mancano infatti di vicinanze di pensiero riconducibili alla lettura di Weil, sebbene Ginzburg si concentri su un'accezione religiosa di credenza, mentre Chiaromonte intrecci tale riflessione con la «questione della Storia».⁵ Sembra esistere dunque un motivo weiliano comune che attraversa scrittrici e scrittori, intensificandosi tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta. L'epigrafe di *Sul credere o non credere in Dio*, unica emersione esplicita di questa lettura anche da parte di Natalia Ginzburg, è un segnale di come l'interpretazione della sua opera dovrà necessariamente tener conto del pensiero di Simone Weil come una delle chiavi di lettura, almeno a partire da quel periodo. La lezione di Weil, infatti, si manifesta chiaramente nei suoi scritti degli anni Settanta, non solo in relazione alla riflessione religiosa, ma anche nella definizione di concetti quali quelli di diritto e di giustizia. In tal senso, due testi significativi per la vicinanza con *La persona e il sacro* di Simone Weil sono *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), per il concetto di sacralità dell'individuo;⁶ e il saggio *La condizione femminile* (1973) che, rifiutando gli elementi di rivendicazione e di forza intravisti nel femminismo⁷ sembra richiamar-

³ N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2021, pp. 697-914: pp. 905-914. Per le informazioni sui testi e i riferimenti a Nicola Chiaromonte in *Lessico familiare* si rimanda alla *Cronologia* curata da Manica nello stesso volume alle pagine LXXXI-CL.

⁴ N. Chiaromonte, L'«Iliade» di Simone Weil, in «Il Mondo», 30 maggio 1953; ora in Id., *Lo spettatore critico* cit., pp. 1142-1148.

⁵ N. Chiaromonte, *Premessa*, in Id., *Credere e non credere* cit., pp. 669-704: p. 669. Sugli scritti di Chiaromonte come «luogo di convergenza», in particolare per Morante e Ortese, si rimanda A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., pp. 36-39, 112-118. Si veda anche Ead., *L'anno della «Storia» 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 53-65, per la relazione tra la «questione della Storia» di Chiaromonte, il pensiero weiliano e il romanzo di Elsa Morante.

⁶ Per questo concetto si rimanda a G. Gaeta, *Il passaggio nell'impersonale*, in S. Weil, *La persona e il sacro*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, pp. 59-73; ora in Id., *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 241-249.

⁷ «Il sentimento essenziale espresso dal femminismo è l'antagonismo fra donna e uomo. Tale antagonismo, il femminismo lo giustifica con le umiliazioni subite dalle donne. Le umiliazioni danno origine a un desiderio di rivalsa e di rivendicazione. [...]

si alla nozione weiliana di diritto, subordinata a quella di obbligo.⁸ Sono questioni centrali per l'ultima Ginzburg.⁹

La «funzione-Weil»,¹⁰ dunque, fondamentale nella poetica di Morante e di Ortese, percorre anche l'opera di Natalia Ginzburg, reagendo con diversi temi: da quello religioso, ai concetti di diritto e di giustizia, includendo anche la riflessione sulle responsabilità morali della letteratura. È in particolar modo quest'ultimo aspetto, il rapporto tra morale e letteratura, che suggerisce un'affinità tra il pensiero di Simone Weil e la riflessione letteraria che Ginzburg sviluppa già negli anni del dopoguerra. Negli anni Cinquanta la figura di Simone Weil è discussa dal contesto culturale e letterario vicino a Natalia Ginzburg: dalla lettura che ne fa Felice Balbo scrivendone a Ludovica Nagel,¹¹ alle traduzioni di Franco Fortini per le Edizioni di Comunità,¹² al saggio, già citato, di Nicola Chiaromonte, insieme con la sua azione di diffusione dell'opera di Weil. Ciononostante, non ci sono prove testuali dirette della lettura di Weil da parte di Ginzburg in quel periodo, come avviene invece nel 1970. Si tratta, più che altro, di un'affinità tra la ricerca letteraria che nell'immediato dopoguerra Natalia Ginzburg compie e la ricerca filosofica di Simone Weil, e di una consonanza di temi che si sviluppano intorno al rapporto tra morale e letteratura, nodo cruciale delle loro

Nel femminismo, al centro non stanno l'amore e l'odio, né il falso e il vero, ma al centro stanno le rivalse, le rivendicazioni, l'umiliazione e l'orgoglio [...] Il femminismo veste le donne di un'uniforme [...] l'uniforme è quella della rivolta contro la specie virile» (N. Ginzburg, *La condizione femminile*, in Ead., *Vita immaginaria* [1974], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2021, pp. 133-139: pp. 134 e 136).

⁸ Scrive Gaeta: «Simone Weil sottopone a critica impietosa la nozione di diritto elaborata dalla nostra tradizione giuridica, in forma tale da essere strettamente «legata a quella di spartizione, di scambio, di quantità. Essa ha qualcosa di commerciale. Evoca in se stessa il processo, l'arringa. Il diritto si sostiene solo su un tono di rivendicazione, e quando questo tono è adottato vuol dire che la forza non è lontana, dietro di esso, per confermarlo, altrimenti è ridicolo». Il problema è dunque spezzare questo legame, e innanzitutto sottrarre il diritto alla forza: ma per questo occorre che esso trovi il suo fondamento non più in se stesso ma nell'obbligo, di cui è correlativo» (G. Gaeta, *Il radicamento della politica*, in S. Weil, *La prima radice*, trad. it. di F. Fortini, Milano, Edizioni SE, 1990, pp. 269-286: p. 281. Il saggio è raccolto anche in G. Gaeta, *Leggere Simone Weil*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 223-239: p. 233).

⁹ Si rimanda a D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 213-246: pp. 240-243.

¹⁰ A. Borghesi, *Una storia invisibile* cit., p. 13.

¹¹ F. Balbo, lettera a Ludovica Nagel del 10 aprile 1951, in C. Pavese, F. Balbo, N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica*, a cura di C. Ginzburg, Milano, Archinto, 2008, pp. 46-48.

¹² Per le Edizioni di Comunità, Fortini tradusse nel 1951 *L'ombra e la grazia*, nel 1952 *La condizione operaia* e nel 1954 *La prima radice*.

riflessioni: il concetto di verità, centrale nella poetica di Ginzburg e nel pensiero di Weil; l'analisi del linguaggio della narrativa degli anni Trenta e primi Quaranta; l'idea di una responsabilità morale da parte degli scrittori legata alla nozione di valore. Rispetto alle considerazioni che anche altri autori hanno sviluppato intorno agli stessi temi, infatti, le riflessioni di Weil e di Ginzburg trovano una specifica affinità nell'individuare la responsabilità morale degli scrittori nel radicamento del lessico ai concetti di valore e di verità.

Fin da *È stato così* (1947), la produzione letteraria di Natalia Ginzburg ruota attorno all'idea di verità, interrogata innanzitutto come motivo narrativo. Il romanzo si apre con lo scambio di battute tra la protagonista e il marito infedele: «Gli ho detto – Dimmi la verità. E ha detto – Quale verità».¹³ Nell'incipit e lungo tutto il racconto, si ripete come un *refrain* la citazione alterata dal *Purgatorio* dantesco: «Verità va cercando, ch'è sì cara | come sa chi per lei vita rifiuta». Con la modifica del verso, Ginzburg rivendica non il valore della libertà, che nel 1947 appare ormai raggiunto, ma quello della verità, ancora sfuggente, tanto nella finzione del romanzo, in cui la protagonista ha accesso solo in parte alla vita del marito, quanto nella realtà storica di quegli anni. Da scrittrice, Ginzburg indaga dunque l'idea astratta di verità primariamente attraverso la poesia, essendo questa «per sua stessa natura fedele al vero».¹⁴ Nelle riflessioni saggistiche degli anni Settanta, invece, tale ricerca si volgerà direttamente ai campi della politica e della morale, fino ad essere una vera e propria «caccia alle verità sublimi e indistruttibili»,¹⁵ come scrisse Cesare Garboli nell'individuare i limiti delle osservazioni politiche del suo articolo *Gli ebrei*.

L'idea di verità come polo verso cui orientare la propria scrittura, dunque, deve essere stato per Ginzburg un elemento di consonanza determinante con il pensiero di Simone Weil che, nel *Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, pone la verità tra le «esigenze dell'anima». Il *Preludio* fu pubblicato nel 1949 da Gallimard con il titolo editoriale *L'enracinement*, nella collana «Espoir» curata da Albert Camus, e tradotto in Italia nel 1954 da Franco Fortini con il titolo *La prima radice*, per le Edizioni di Comunità. Nel testo, Weil pone la verità come l'ultima fra le quattordici esigenze dell'anima disposte

¹³ N. Ginzburg, *È stato così* [1947], Torino, Einaudi, 2018, p. 3.

¹⁴ N. Ginzburg, *Il vizio assurdo*, in Ead., *Vita immaginaria* cit., p. 68.

¹⁵ Per l'intervento di Garboli del 16 settembre 1972 su «il Giorno», in risposta all'articolo *Gli ebrei* di Natalia Ginzburg uscito due giorni prima sulla «Stampa», si rimanda a D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano*, in N. Ginzburg, *Vita immaginaria* cit., pp. 195-224: p. 201.

per coppie di contrari che precedono la riflessione sul quindicesimo e «più importante e misconosciuto» bisogno, ovvero il radicamento, necessario alla realizzazione di tutti gli altri e a cui è dedicata la parte principale del saggio.¹⁶ «Il bisogno di verità è il più sacro di tutti»¹⁷ scrive Weil: l'aggettivo 'sacro' individua quella dimensione di spiritualità e religiosità a cui tende tutta la sua ricerca filosofica; anche l'indagine di Ginzburg sulla verità, nascendo da una riflessione di poetica, arriverà all'interrogazione spirituale di cui *Sul credere o non credere in Dio* è la principale espressione: la citazione in esergo di Weil rappresenta simbolicamente il punto d'incontro fra le due autrici, che avviene dunque sul terreno della riflessione religiosa. Ma prima di questo esito, l'indagine sul concetto di verità ha riguardato sia per Ginzburg sia per Weil la letteratura e i suoi strumenti: in particolar modo, il linguaggio.

Entrambe riconoscono al linguaggio una funzione di trasposizione, o di traduzione, della verità: una capacità trasmissiva della veridicità o meno della realtà che si esprime. Se questa verità non riesce ad essere tradotta in linguaggio, non è vera. Nelle parole di Weil:

L'arte di trasporre le verità è una delle più essenziali e delle meno conosciute. È difficile; in quanto, per praticarla, occorre mettersi al centro di una verità, averla posseduta nella sua nudità intera, al di là della forma particolare nella quale per caso sia esposta.

E poi, la trasposizione è criterio di valutazione di una verità. Quel che non può essere trasposto non è vero; come non è un oggetto solido, ma soltanto un inganno, quello che non muta d'aspetto se viene guardato da lati differenti. Anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni.¹⁸

Quando scrive il *Preludio*, tra il dicembre 1942 e l'aprile 1943, Weil è a Londra, dove lavora come redattrice per il Commissariato per gli Interni e il Lavoro di «France Libre», l'organizzazione politica in esilio con a capo il generale de Gaulle.¹⁹ Andando ben oltre i suoi compiti di esaminare i documenti politici che arrivano dalla Francia occupata dai nazisti, il testo conosciuto come *La prima radice* sviluppa una riflessione organica che ridefinisce i principi e gli orientamenti su cui ispirare la nuova Costituzione, a cominciare dalle nozioni di diritto e di obbligo.²⁰ Secondo questa prospettiva fortemente pragmatica, dunque, Weil riflette anche sullo sradicamento della cultura. La sua riflessione sul

¹⁶ Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica* cit., p. 282.

¹⁷ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 42.

¹⁸ *Ivi*, p. 69.

¹⁹ Cfr. G. Gaeta, *Il radicamento della politica* cit., p. 271.

²⁰ Per le nozioni di diritto e di obbligo in S. Weil si veda *ivi*, pp. 278 ss.

linguaggio verte sulle modalità «di trasmettere la cultura al popolo»²¹ attraverso uno «sforzo di traduzione»,²² per renderla non più una disciplina intellettuale elitaria e separata dalle relazioni con il mondo:

Fra tutte le forme attuali assunte dalla malattia dello sradicamento, quella dello sradicamento della cultura è una delle più allarmanti. La prima conseguenza di questa malattia è generalmente, in tutti i campi, che essendo state troncate le relazioni ogni cosa viene considerata come fine a se stessa. Lo sradicamento genera idolatria.²³

Si delinea chiaramente la funzione fondamentale del linguaggio di «esprimere i rapporti tra le cose»,²⁴ ovvero di manifestare le relazioni tra i vari aspetti della società e trasporre la cultura tra i diversi ceti sociali. La riflessione di Weil sul linguaggio ha dunque l'intento di indicare una possibile strada per creare una «cultura operaia» che non disgiunga i due poli della società, avendo «per sua condizione l'unione di coloro che vengono detti intellettuali – nome orribile; ma essi, oggi, non ne meritano uno più bello – e degli operai».²⁵ Tenendo conto di questa funzione del linguaggio, si può notare come Domenico Scarpa abbia individuato la «presenza latente di Simone Weil» in Ginzburg proprio in uno stile identificabile, secondo la definizione di Auerbach, nel *sermo humilis*: un «basso stile» il cui «scopo e carattere di questa umiltà [...] è la generale comprensibilità», con l'intento di una «fusione del sublime con l'umile», dell'alto con il basso, di trasposizione, appunto, della cultura. Aspetto che, nota Scarpa, crea un legame tra Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese proprio nel segno di Weil.²⁶

²¹ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 69.

²² *Ibidem*.

²³ *Ivi*, p. 70.

²⁴ S. Weil, *L'ombra e la grazia* cit., p. 7.

²⁵ S. Weil, *La prima radice* cit., p. 71.

²⁶ D. Scarpa, *Gli ebrei, Natalia Ginzburg, il disumano* cit., pp. 214-215, dove è citata la definizione data da Auerbach nel saggio *Sermo humilis* (1952), raccolto in *Id., Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1960), in cui «Scopo e carattere di questa umiltà dello stile è la generale comprensibilità». Aggiunge Scarpa: «Proprio come il *sermo humilis* della Scrittura, anche il linguaggio di Natalia Ginzburg è una continua esplorazione in dislivello, tra l'alto e il basso e viceversa: "fusione del sublime con l'umile" riepiloga Auerbach [...] Forse non è del tutto forzato leggere la Ginzburg come una scrittrice paleocristiana dei giorni nostri. In particolare, non sarà forzato leggere in questa chiave *Vita immaginaria*, libro che spinge a un vertice di tensione la limpidezza e il mistero. Del resto, il saggio di Auerbach rende meglio visibile anche il legame che, nella presenza latente di Simone Weil, tiene coese Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Anna Maria Ortese».

L'adozione di un linguaggio "umile" è indice, dunque, di un'affinità sia stilistica sia intenzionale; accanto a questi due aspetti, si può riscontrare una consonanza tra la riflessione che Weil sviluppa intorno all'idea di linguaggio come trasposizione della verità e la modalità di lettura di Natalia Ginzburg. Quest'ultima emerge con particolare efficacia dalle lettere editoriali del periodo del dopoguerra, quando Ginzburg lavora come redattrice presso la sede torinese della Einaudi. Tra le sue ragioni di rifiuto di un manoscritto, che possono includere aspetti strutturali, tematici o di collocazione editoriale del testo, la principale riguarda proprio la veridicità o meno del linguaggio adottato. L'idea weiliana di valutazione della realtà di una verità espressa a partire dalla riuscita o meno della trasposizione in linguaggio corrisponde, ad esempio, al criterio con cui Ginzburg valuta sia i dialoghi dei personaggi sia lo stile complessivo del romanzo in esame. Per quanto riguarda i dialoghi, il principale difetto che individua nei manoscritti in lettura è la non veridicità del linguaggio parlato dai personaggi quando questo non corrisponde alla loro appartenenza sociale, al loro comportamento lungo il racconto o anche solo alla loro età anagrafica. Un esempio si riscontra nel suo parere di lettura su *La masseria* di Fortunato Seminara, in cui trova che il linguaggio dei contadini soltanto «qualche volta riesce ad essere linguaggio: per lo più resta voce letteraria»,²⁷ giudizio peraltro complementare alla lettura che Calvino fa del *Vento nell'olivo* dello stesso autore, per quanto riguarda:

certi dialoghi dove la «traduzione» del dialetto contadino in un linguaggio un po' togato conforme al tono del libro e all'abitudine del personaggio che narra, appare un po' forzata e potrebbe forse esser resa con mezzi più semplici.²⁸

Anche nel racconto *Lettera a Silvio* di Remo Lugli, Ginzburg individua uno "sbaglio" dovuto alla non veridicità del linguaggio adottato dal personaggio del bambino, come scrive all'autore:

ci sono cose molto belle (la famiglia, il fratello morto nella coperta, la

²⁷ N. Ginzburg, lettera a Fortunato Seminara del 18 febbraio 1950, in F. Seminara, *Carteggio einaudiano (1950-1980)*, a cura di M. Lanzillotta, Università degli Studi della Calabria, Rende, Centro Editoriale e Librario, 2002, p. 5, e in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso, Torino, Nino Aragno Editore, 2007, p. 86.

²⁸ I. Calvino, lettera a Fortunato Seminara del 13 luglio 1950, *ivi*, p. 87, pubblicata anche in I. Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 24-25.

vita com'è dopo); ci sono però degli sbagli: il bambino che dice "A Dio, Silvio" (parole che contrastano con tutto l'atteggiamento precedente del bambino, terrorizzato e ammutolito, parole che raffreddano l'emozione), e altri.²⁹

Così la lettera del 5 ottobre 1948 a Rosita Fusé, una delle più note tra le lettere editoriali di Ginzburg, è rappresentativa di questa sua particolare attenzione verso la veridicità dei dialoghi. Scrive infatti all'autrice, rispetto al romanzo inviatole in lettura:

Il difetto principale sta nei dialoghi: questi straccioni delle baracche si dicono: "non so ciò che posso fare per lei" e "fra voi donne vi potrete sempre intendere". Non so come dovrebbero parlare, ma non così.³⁰

La lettera è importante soprattutto come documento in cui Ginzburg riflette sulla propria scrittura attraverso il confronto con quella dell'autrice, definendo alcuni tratti della propria poetica. Tra questi, la scelta di una narrazione in prima persona legata a una verità che si conosce a fondo, che può essere letta alla luce della riflessione weiliana di «mettersi al centro di una verità» e «averla posseduta nella sua nudità intera» per esprimerla. Scrive Ginzburg a Rosita Fusé:

ci sono delle persone – lei e anch'io – che non sanno raccontare bene se non quello che conoscono a fondo: non sanno inventare se non su quanto è molto a portata di mano; altri scrittori riescono a inventare sul niente, ma è un altro modo di scrivere. Dei tipi come me o come lei non possono che concedersi degli angoli visuali molto piccoli: non importa: soltanto bisogna saperlo e lavorare solo in questo senso.³¹

Negli anni Sessanta, Ginzburg ritorna su questo concetto, rielaborando la scelta di una narrazione in prima persona come il porsi entro una piccola sezione di realtà e individuare in questa «ciò che è vero per tutti». In *Breviario di uno scrittore* (1964) riflette:

25. Oggi, la realtà è difficile da raccontare. Difatti, nel nostro tempo, essa appare nebbiosa, confusa, caotica, indecifrabile. Ognuno ne può cono-

²⁹ N. Ginzburg, lettera a Remo Lugli del 30 aprile 1951, in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini* cit., pp. 481-482.

³⁰ N. Ginzburg, parere di lettura su *La morte non si è seduta sulle foglie secche* di Rosita Fusé, s.d. ma autunno 1948, in G. Cannì, *Natalia Ginzburg alla casa editrice Einaudi. "Una redattrice pigra e incompetente?"*, in *Vivere da protagoniste. Donne tra politica, cultura e controllo sociale*, a cura di P. Gabrielli, Roma, Carocci, 2001, pp. 169-170.

³¹ *Ibidem*.

scere soltanto una piccolissima sezione. Perciò, oggi, credo che si possa scrivere soltanto dicendo «io». Il difficile è cercare, nella piccolissima sezione di realtà che ognuno può conoscere, ciò che è vero per tutti [...]. 27. Non si possono raccontare le cose che non si fanno. Si possono raccontare soltanto le cose che si fanno, che si fanno proprio bene. [...] Oggi più che mai, perché diciamo «io». A questo «io» viene chiesta una stretta e profonda intimità col reale. «Io» non può dare che una sezione di realtà molto piccola, ma quella, deve darla per intero.³²

Il secondo elemento legato alla veridicità del linguaggio su cui si soffermano i suoi pareri di lettura, invece, riguarda un'analisi stilistica complessiva del testo. Lo stile rappresenta l'elemento principale su cui si concentra il suo giudizio editoriale: in particolar modo, nei suoi pareri Ginzburg prende le distanze da una scrittura che possa richiamare il linguaggio letterario adottato sotto il regime fascista, connotato da industriosità e letterarietà stilistica in opposizione alla retorica del tempo. Così, ad esempio, nel marzo del 1946 a proposito del romanzo *San Silvano* di Giuseppe Dessì trova che:

È abbastanza bello ma smorto; di quei libri che andavano bene durante il fascismo perché molto di buon gusto, educati e gentili, in opposizione alla retorica del tempo. Oggi sarebbe sfasato.³³

Successivamente, Ginzburg applica questo criterio stilistico per le collane di narrativa di cui è direttamente responsabile, i «Coralli», i «Supercoralli» e i «Narratori stranieri tradotti», e come interlocutrice interna alla redazione, insieme con Calvino, nel progetto dei «Gettoni» di Vittorini. Ad esempio, nel 1948 rifiuta *Amore difficile* di Libero Bigiaretti, che a suo avviso non può entrare a far parte dei «Coralli» facendo parte «di una narrativa un po' spenta, in tono minore, significativa forse cinque, o sei, o sette anni fa, ma molto meno oggi»;³⁴ la stessa presa di distanza rispetto alla narrativa precedente si ritrova, l'anno successivo, nel rifiuto di *Amore e morte* di Libero de Libero «un libro che si regge su un'industriosità stilistica che era valida otto anni fa e mi sembra non lo sia più»³⁵ come scrive all'autore, lasciando alla sola lettura redazionale un parere più severo: «È un libro che puzza di cadavere. È un libro da

³² N. Ginzburg, *Breviario di uno scrittore* [1964], in «Autografo», numero monografico *Natalia Ginzburg*, a cura di D. Scarpa e M.A. Grignani, 58, 2017, pp. 180-186: pp. 183-184.

³³ N. Ginzburg, parere di lettura su *San Silvano* di Giuseppe Dessì, 28 marzo 1946, Archivio Einaudi.

³⁴ N. Ginzburg, lettera a Libero Bigiaretti del 25 novembre 1948, Archivio Einaudi.

³⁵ N. Ginzburg, lettera a Libero de Libero del 21 giugno 1949, Archivio Einaudi.

tempo del fascismo, non da tempo di ora».³⁶ Quello che si consolida come vero e proprio criterio editoriale su cui si orientano i suoi rifiuti negli anni Quaranta e Cinquanta, trova una sua elaborazione critica in uno scritto che risale già al periodo immediatamente successivo alla caduta del fascismo. Nel dicembre 1944, Ginzburg scrive il saggio *Chiarezza*, in cui prende in analisi la letteratura degli anni Trenta e primi Quaranta:

Se volgiamo un rapido sguardo sugli anni trascorsi, noi, accanto al linguaggio vuoto e sontuoso dei giornali di allora, troviamo una letteratura di varia forma, che però tutta portava come segno contraddistintivo un'assoluta impotenza ad esprimersi in maniera intelligibile e schietta, un'assoluta incapacità di chiarezza. Gli scrittori non riuscivano a raccontare fatti e sentimenti che avessero un contenuto vitale, un contenuto elementare e semplice, accessibile a ognuno, ma si perdevano invece in una oscura e nebulosa ricerca di avventure irreali, di sensazioni ultraterrene e magiche. Questa ricerca dell'irreale da parte della letteratura d'allora non era soltanto il tentativo di sfuggire una realtà troppo tediosa e tetra, ma era anche un tentativo di difesa e di salvaguardia della propria personalità contro le insidie che la circondavano, per conservare una certa purezza [...].

E a me sembra che fra tutti i beni che con la morte del fascismo ci sono stati restituiti, il maggiore e più prezioso sia forse la possibilità di un ritorno alla chiarezza nei suoi aspetti più molteplici e vari. Allora il nostro linguaggio non poteva essere limpido e chiaro, perché la nitidezza e la chiarezza sono attributi della verità, e la verità ci era proibita.³⁷

L'adozione da parte di Natalia Ginzburg di un linguaggio sobrio e schietto, di cui questo testo è già espressione, rappresenta una presa di distanza morale, oltre che stilistica, da quel tipo di letteratura. La produzione letteraria degli anni Trenta e primi Quaranta, infatti, viene sostanzialmente rifiutata dalla scrittrice a partire da un aspetto stilistico, la non chiarezza di espressione, che è tuttavia solo la manifestazione esteriore di una copertura più profonda della verità, dovuta al fascismo o in risposta a questo. Da quel contesto, tuttavia, Ginzburg individua uno scrittore che emerge proprio per la sua capacità di andare «nella precisa direzione del vero»: Alberto Moravia. Nel saggio intitolato allo scrittore, scritto nel febbraio del 1971, rievoca quegli anni che per lei, nata del 1916, coincisero con il periodo della formazione e

³⁶ N. Ginzburg, parere di lettura su *Amore e morte* di Libero de Libero, s.d. [1949], Archivio Einaudi.

³⁷ Il saggio è riprodotto in *Natalia Ginzburg: a voice of 20th century*, eds. A.M. Jeannot, G. Sanguinetti Katz, Toronto, Toronto University Press, 2000, pp. 230-231.

della stesura dei primi racconti:

Il mondo che avevo intorno era l'Italia del fascismo, dove il vero appariva velato e remoto, inafferrabile come uno spettro, e andare a cercarlo e trovarlo sembrava un'impresa disperata.

Lessi e rilessi *Gli indifferenti* più volte, col preciso proposito di imparare a scrivere.

Quello che volevo che mi fosse insegnato, era la facoltà di muovermi in un mondo impietrito, e Moravia mi sembrava il primo essere che si fosse alzato e mosso camminando nella precisa direzione del vero.³⁸

Moravia le appare come l'unico scrittore che negli anni del fascismo riuscì a diradare quel velo che sembrava ricoprire la verità. Il debito nei suoi confronti è tale da farle aggiungere: «Non gli ho nemmeno mai detto che mi intimidisce essenzialmente perché credo che da lui ho imparato a scrivere».³⁹ È anche in relazione a questo modello, dunque, che la scrittrice sviluppa una poetica a sua volta orientata «nella precisa direzione del vero», e proprio per questo aspetto affine alla scrittura di Simone Weil.

Nel 1951, quando in Italia appare la traduzione di Fortini di *L'ombra e la grazia*, in Francia è pubblicata postuma la *Lettera ai «Cahiers du Sud» sulle responsabilità della letteratura*, stesa da Simone Weil nella primavera di dieci anni prima.⁴⁰ La lettera verte sulla nozione di valore come elemento determinante nel definire le responsabilità morali degli scrittori negli anni Trenta e Quaranta: «Credo nella responsabilità degli scrittori dell'epoca appena trascorsa nella presente sventura» comincia Weil. La filosofa intravede nell'indebolimento della nozione di valore il fattore che contraddistingue il Novecento rispetto a tutti i secoli precedenti. La quasi scomparsa di tale nozione è un fenomeno che ha interessato tutti i campi, da quello industriale a quello scientifico, ma «gli scrittori erano per eccellenza i guardiani del tesoro che è andato perso», essendo il concetto di valore inscindibilmente legato al «destino delle parole». Scrive Weil:

Parole quali spontaneità, sincerità, gratuità, ricchezza, arricchimento,

³⁸ N. Ginzburg, *Moravia*, in Ead., *Vita immaginaria* cit., pp. 15-19: p. 15. Il testo appare per la prima volta su «La stampa» del 28 febbraio 1971, p. 3, cfr. D. Scarpa, *Notizie sull'opera e sui testi*, ivi, p. 176.

³⁹ *Ivi*, p. 17.

⁴⁰ La lettera fu pubblicata sui «Cahiers du Sud», 310, secondo semestre 1951, pp. 426-430, come indica S. Pétrement nella sua biografia *La vita di Simone Weil*, trad. it. di E. Cierlini, Milano, Adelphi, 1994, pp. 526-527, a cui si rimanda per il contesto in cui Weil scrisse l'articolo.

parole che implicano una indifferenza quasi completa alle opposizioni di valori, sono apparse sotto la loro penna più di frequente delle parole che hanno a che fare col bene e col male. Del resto quest'ultima specie di parole si è degradata, soprattutto quelle che si riferiscono al bene, come Valery aveva osservato qualche anno fa. Parole quali virtù, nobiltà, onore, onestà, generosità, sono diventate quasi impossibili da pronunciare oppure hanno assunto un significato bastardo; il linguaggio non fornisce più alcuna risorsa per lodare legittimamente il carattere di un uomo. Ne fornisce appena un po' di più per lodare lo spirito; la stessa parola spirito, le parole intelligenza, intelligente e altre consimili sono anch'esse degradate. Il destino delle parole rende sensibile il dileguarsi progressivo della nozione di valore, e nonostante quel destino non dipenda dagli scrittori, non si può fare a meno di renderli particolarmente responsabili, poiché le parole sono affare loro.⁴¹

La responsabilità morale degli scrittori risiede dunque nell'aver permesso che le parole perdessero la nozione di valore. Questa analisi di Weil offre una chiave di lettura per interpretare il rovesciamento delle riflessioni di Natalia Ginzburg sul linguaggio letterario tra la fine della guerra e i primi anni Cinquanta. Quando scrive *Chiarezza*, nel 1944, la scrittrice appare infatti ancora fiduciosa nella capacità della letteratura di esprimere il vero, nelle possibilità del linguaggio letterario di riappropriarsi di chiarezza e nitidezza come «attributi della verità»; ma in pochi anni la sua riflessione cambia radicalmente. Nel periodo del dopoguerra, Ginzburg sembra assistere al fallimento di questa possibilità, come denuncia nel saggio *Silenzio* del 1951:

Perché tra i vizi più strani e più gravi della nostra epoca, va menzionato il silenzio. Quelli di noi che oggi hanno provato a scrivere romanzi, conoscono il disagio, l'infelicità che coglie quando è il momento di far parlare i personaggi tra loro. [...]

Strappate dolorosamente al silenzio, vengono fuori le poche, sterili parole della nostra epoca, come segnali di naufraghi, fuochi accesi tra colline lontanissime, flebili e disperati richiami che inghiotte lo spazio.⁴²

A partire da una riflessione sul dialogo narrativo Ginzburg affronta una questione morale: una responsabilità fallita da parte degli scritto-

⁴¹ S. Weil, *Lettera ai «Cahiers du Sud» sulle responsabilità morali della letteratura* [1951], in Ead., *La persona e il sacro*, ed. it. a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2012, formato ebook, e in A. Marchetti, *Simone Weil. Poetica attenta*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 137-142, nella diversa traduzione proposta in S. Weil, *Poesie e altri scritti*, trad. it. di A. Marchetti, Milano, Crocetti Editore, 1993, pp. 66-70.

⁴² N. Ginzburg, *Silenzio* [1951], in Ead., *Le piccole virtù* [1962], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2015, pp. 71-75: p. 71.

ri, le cui parole «non hanno valore [...] Non servono a stabilire rapporti, sono acquatiche, fredde, infeconde».⁴³ L'assenza di valore nel linguaggio letterario va valutata sul piano della morale, essendo il risultato di un senso di colpa collettivo:

Fra i vizi della nostra epoca, è noto che c'è il senso della colpa: se ne parla e se ne scrive molto. Tutti ne soffriamo. Ci sentiamo coinvolti in una faccenda di giorno in giorno più sudicia. Si è detto anche del senso di panico: anche di questo, tutti ne soffriamo. Il senso di panico nasce dal senso di colpa. E chi si sente spaventato e colpevole, tace.⁴⁴

Silenzio è la prima manifestazione di un cambiamento del modo di Natalia Ginzburg di guardare alla società contemporanea: esprime cioè una prima disillusione sia verso l'ottimismo possibilistico di *Chiarezza* (1944) sia rispetto al senso di apparenza generazionale di cui è espressione il successivo saggio *Il figlio dell'uomo* (1946),⁴⁵ aprendo la strada a un sentimento di estraneità che si manifesterà nei decenni successivi. *Silenzio* è stato infatti letto come una «frontiera, non cronologica ma psicologica»⁴⁶ del sentimento di inappartenenza e disamore rispetto al proprio tempo che Ginzburg svilupperà verso la metà degli anni Sessanta, e che si manifesterà pienamente nei suoi saggi degli anni Settanta a partire dall'incipit di *Vita collettiva*.⁴⁷ Questo sentimento permea le sue riflessioni sociali, politiche e morali, include saggi come *La condizione femminile*, e definisce anche la riflessione in *Sul credere o non credere in Dio*. La rottura determinata da *Silenzio* sarebbe quasi impercettibile se non la si collocasse nell'arco cronologico della sua produzione saggistica più tarda, ma è tuttavia decisiva sul piano morale. Come nel saggio *Il figlio dell'uomo*, in *Silenzio* Ginzburg usa il "noi", inserendosi tra gli scrittori della propria generazione; ma a differenza dello scritto del 1946 è proprio il riconoscersi anche lei responsabile della perdita di valore del linguaggio in quanto scrittrice a determinare una frattura morale, di cui è percezione la frase «Il silenzio dev'essere contemplato, e giudicato, in sede morale» ripetuta due volte nel saggio.

Alcuni concetti e immagini weiliani sembrano dunque illuminare i

⁴³ *Ivi*, p. 72.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo* [1946], *ivi*, pp. 51-54.

⁴⁶ D. Scarpa, *Le strade di Natalia Ginzburg*, *ivi*, pp. XI-XXXIX: p. XXXVIII.

⁴⁷ «Se devo dire la verità, il mio tempo non mi ispira che odio e noia». *Vita collettiva*, del febbraio 1970, è pubblicato in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., pp. 103-108.

mutamenti che attraversano le riflessioni di Ginzburg nel periodo del dopoguerra: da un elemento di valore di cui il lessico viene privato, al giudizio prima di tutto morale che ne consegue sulla responsabilità degli scrittori. Se è difficile ipotizzare una lettura di Simone Weil già negli anni Cinquanta (ma non del tutto improbabile, vista la vicinanza con il contesto culturale che ne favorì la diffusione e la discussione in Italia – da Fortini, a Chiaromonte, a Balbo), più solide sono le basi per un'ipotesi di reminiscenza delle riflessioni di Weil quando, nel 1989, Ginzburg prenderà nuovamente posizione rispetto a *L'uso delle parole*, come intitola l'articolo apparso l'8 maggio su «l'Unità». Il suo giudizio sulla società contemporanea è severissimo. Riprendendo la definizione di Wittgenstein, Ginzburg chiama «parole-cadaveri» quelle che la nuova società ha formato: “non vedente” e “non udente” al posto di “cieco” e “sordo” o “anziani”, «come se la parola *vecchiaia* fosse una parola infamante», sono tutte parole «fabbricate artificialmente con motivazioni ipocrite, per opera di una società che ne fa sfoggio e crede con esse di aver mutato e risanato il mondo». ⁴⁸ Questo nuovo lessico, infatti, non trova corrispondenza con un adeguato intervento sociale («La nostra società non offre ai ciechi e ai sordi nessuna specie di solidarietà o di sostegno ma ha coniato per loro il falso rispetto di queste nuove parole»), ⁴⁹ ma incrementa una distanza tra la sfera della società e quella del singolo individuo:

Un linguaggio artificioso, cadaverico, fatto di quelle che Wittgenstein chiamava «le parole-cadaveri». [...]

Sembra un problema insignificante ma non lo è. Si tratta invece d'un problema essenziale. Il linguaggio delle parole-cadaveri ha contribuito a creare una distanza incolmabile fra il vivo pensiero della gente e la società pubblica.

Toccherebbe agli intellettuali sgomberare il suolo di tutte queste parole-cadaveri, seppellirle e fare in modo che sui giornali e nella vita pubblica riappaiano le parole della realtà. ⁵⁰

Ginzburg chiama in causa la categoria ampia degli intellettuali e torna a riflettere sugli eventi legati alla Seconda guerra mondiale, denunciando la parola “olocausto”, che negli anni Ottanta si afferma per definire il genocidio degli ebrei da parte dei nazisti:

⁴⁸ N. Ginzburg, *L'uso delle parole* [1989], in Ead. *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2001, pp. 149-152.

⁴⁹ *Ivi*, p. 149.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 150-151.

Se cerchiamo la parola olocausto nel vocabolario, troviamo scritto: «sacrificio a Dio d'una vittima» [...]. Nel coniare la parola olocausto, è palese l'intenzione di dare una dignità storica e religiosa a un evento dove la religione e la dignità storica erano del tutto assenti. Anzi nel ricordarlo vi scorgiamo l'assoluta assenza d'una idea che non fosse morte e distruzione. Nel chiamarlo olocausto si è voluto giustificarlo e nobilitarlo. Perciò la parola olocausto è oltraggiosa per la memoria di quei morti.⁵¹

La questione si sposta dunque dall'ipocrisia di parole 'artificiali', non adoperate realmente nel pensiero degli uomini, alla distorsione del significato storico, politico e morale implicata dal trasferimento di un termine connotato religiosamente «a un evento dove la religione e la dignità storica erano del tutto assenti».⁵² È, insieme, un'azione di occultamento delle modalità attraverso cui il genocidio è stato perpetrato:

Fu un genocidio. Portò nel nostro secolo un'idea dello sterminio che non c'era prima, lo sterminio calcolato e studiato a un tavolo, quietamente, a freddo e senza passione. In seguito, di nuovo senza passione e quietamente, altri esseri sedettero a un tavolo e progettaronò delle stragi. L'importanza di quei tavoli e l'inesorabile quiete di quei calcoli non devono essere dimenticati. Allora, i nazisti a quei calcoli diedero un nome: «soluzione finale».⁵³

Dal contesto sociale da cui era partita, Ginzburg rivolge la sua riflessione nuovamente alle questioni legate alla memoria della Seconda guerra mondiale, implicando non più soltanto il piano della verità storica ma anche quello della moralità. Usare una parola al posto di un'altra, olocausto al posto di genocidio, non è soltanto falsificatorio, ma è prima di tutto immorale, sia perché si dà dignità spirituale e storica ad azioni criminali del tutto avulse dalla religione, implicando in qualche modo un'idea di "sacrificio" che mistifica la realtà storica dei fatti e la responsabilità dei colpevoli; sia perché il termine occulta la disumana azione di sistematica progettazione che fu alla base dei Lager nazisti. Nel concludere affermando di sentire «una volta di più» la «necessità assoluta di situare le parole nello spazio della verità e della realtà», Ginzburg riafferma una convinzione che si fa ora imperativo morale, ma che ha attraversato tutta la sua opera letteraria e saggistica come indicazione di poetica, espressa anche nel suo romanzo più famoso, *Lessico famigliare*:

⁵¹ *Ivi*, p. 151.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

L'ospite ingrato

«Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

Giulia Bassi

Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false o vere, se avevano o no vere radici in noi, o se avevano soltanto le effimere radici della comune illusione. Era dunque necessario, se uno scriveva, tornare ad assumere il proprio mestiere che aveva, nella generale ubriachezza, dimenticato.⁵⁴

L'immagine di parole radicate nel concetto di verità; la dissociazione tra il linguaggio e gli individui; lo svuotamento o la mistificazione del valore di cui un termine è portatore; la necessità e anzi la responsabilità morale di «scrutare» un termine, interrogarlo da più angolazioni per individuarne il valore di verità: «anche nel pensiero esiste uno spazio a tre dimensioni», aveva scritto Simone Weil. Sono tutte tracce di un'affinità, di una lettura precedente forse, o di un più probabile riconoscimento successivo da parte di Natalia Ginzburg di una vicinanza al pensiero weiliano. Un'affinità che, manifestandosi in *Sul credere o non credere in Dio*, si ritrova in molteplici e sottili ramificazioni della sua opera letteraria e saggistica: dalle osservazioni spirituali a quelle politiche e sociali degli anni Settanta, agli scritti in cui le riflessioni sulla letteratura s'intrecciano a quelle di natura morale.

⁵⁴ N. Ginzburg, *Lessico familiare* [1963], Torino, Einaudi, 2014, p. 148.

Abstract

Andrea Piasentini, «Il fiotto come di fosforo». Polifonia enunciativa in *Un posto di vacanza* di Vittorio Sereni

- L'articolo analizza la forma della soggettività lirica nell'ultima fase poetica di Vittorio Sereni attraverso lo studio dell'enunciazione di *Un posto di vacanza*, poesia al centro testuale e semantico dell'ultima raccolta *Stella variabile* (1981). Il saggio integra i modelli metodologici tradizionali della metrica e della sintassi con la linguistica del testo e dell'enunciazione, concentrandosi sulla deissi e, innanzitutto, sulla struttura enunciativa del componimento. Essa infatti è caratterizzata da una complessa articolazione della voce soggettiva, stratificata su molteplici livelli temporali. Da questa particolare situazione internamente polifonica scaturiscono alcune modalità enunciative che rappresentano il tentativo del soggetto di mettere in versi la globalità della propria vita psichica.

- This article analyses the form of lyrical subjectivity in Vittorio Sereni's last poetic phase through the study of the enunciation of *A Holiday Place*, a poem at the textual and semantic centre of the last collection *Variable Star* (1981). The essay integrates the traditional methodological models of metrics and syntax with the linguistics of text and enunciation, focusing on deissi and, first of all, on the enunciative structure of the composition. It is in fact characterised by a complex articulation of the subjective voice, stratified on multiple temporal levels. From this particular situation, internally polyphonic, spring some enunciative modalities that represent the subject's attempt to put into verse the globality of his own psychic life.

Yannick Gouchan, Le modalità discorsive dell'io nella *Camera da letto* di Attilio Bertolucci

- Il poema *La camera da letto* di Attilio Bertolucci (scritto fra la metà degli anni Cinquanta e gli anni Ottanta) viene organizzato da un io che si autodefinisce al contempo «annalista» e «cronista» di una storia (auto)biografica in cui interviene un protagonista chiamato con l'iniziale A. L'iniziale corrisponde a una terza persona narrativa, non unica perché parallela a una voce in prima persona e tra virgolette che corrisponderebbe alla coscienza del personaggio A. La complessità delle soluzioni discorsive per l'enunciazione del soggetto si verifica anche nell'ambiguità generica dell'opera, al

contempo autobiografia intima di Bertolucci, biografia della propria famiglia, ricordi d'infanzia e d'adolescenza legati a un'intertestualità proustiana, e storia di una classe sociale – la borghesia terriera del primo Novecento – e di un territorio – l'Emilia, la provincia di Parma. Si aggiunga che il poema venne in gran parte elaborato simultaneamente al progetto delle poesie più brevi della futura raccolta *Viaggio d'inverno* (1971), perché innanzitutto destinato alla memoria familiare, sul modello dei libri di famiglia tradizionali. Si tratterà di studiare in che modo la forma-libro *La camera da letto* possa essere considerata un elemento centrale per l'identità poetica di Bertolucci a partire dallo studio della sua dimensione familiare e collettiva, delle sue varie modalità d'enunciazione del soggetto, e della genesi del suo macrotesto per il resto della produzione dell'autore.

• Attilio Bertolucci's poem *La camera da letto* (written between the mid-1950s and the 1980s) is organised by an "I" who calls himself both the *annalista* and the *cronista* of an (auto)biographical story in which a protagonist called with the initial A. intervenes. The initial corresponds to a narrative third person, which is not exclusive because it is parallel to a voice in the first person and in inverted commas, which would be the conscience of A. The complexity of the discursive solutions for the enunciation of the subject also occurs in the generic ambiguity of the work, which is at the same time Bertolucci's intimate autobiography, the biography of his own family, childhood and adolescent memories linked to Proustian intertextuality, and the history of a social class – the landed bourgeoisie of the early 20th century – and of a territory – Emilia and the province of Parma. It should be added that this long poem was largely drafted simultaneously with the project for the shorter poems in the collection *Viaggio d'inverno* (1971), because it was primarily intended for family memory, on the model of traditional family books (*libri di famiglia*). It will be necessary to study how the "book-form" *La camera da letto* can be considered a central element for Bertolucci's poetic identity, starting from the study of its family and collective dimension, of its various modes of enunciation of the subject, and of the genesis of its macro-text for the rest of the author's production..

Patrycja Polanowska, L'io nella poesia di Milo De Angelis

• Cesare Viviani nel 1978, al convegno del Club Turati di Milano, annuncia «la teoria del decentramento del soggetto». Milo De Angelis, la cui prima raccolta, *Somiglianze*, esce due anni prima, viene spesso riconosciuto come uno degli autori della linea proclamata da Viviani. Il suo liberarsi del discorso dalla coscienza individuale non porta però alla spersonalizzazione definitiva della poesia, ma rivela una significativa inclinazione al dialogo. Allontanarsi dal primato dell'io narcisistico non coincide, nella poesia di De Angelis, con la "morte del soggetto" perché l'io rinasce nel cuore della rappresentazione, essendone una parte immanente. Quest'aspetto viene osservato nell'articolo attraverso il tema della memoria che spiega le dinamiche, in cui si muove il soggetto poetico. L'approccio di De Angelis, oltre a esprimere una ricerca dell'identità individuale, risulta in tal modo essere una ricerca delle possibilità di recuperare l'identità poetica nell'epoca della definitiva "perdita dell'io".

• Cesare Viviani during the 1978 conference organized by the Turati Club in Milan announced «the theory of the decentralization of the subject». Milo De Angelis, whose literary debut, *Somiglianze*, is published two years previously, is often regarded as an author of the line proclaimed by Viviani. However, his unfettering of discourse from the domain of individual consciousness does not lead to definitive depersonalization

of his poetry, but reveals a significative inclination to poetic dialogue. The distance reached in his work from the primacy of the narcissistic self does not coincide with the “death of the subject”. The self is in fact reborn in the heart of the representation, as an immanent part of it. This aspect is observed in the essay throughout the theme of memory, indispensable in explaining the ways in which the poetic subject is perceived. Consequently, the approach of De Angelis non only could be considered a search for individual identity, but also turns out to be a search for the possibilities of recovering the poetic identity in the era of the definitive “loss of the self”.

Gilda PolICASTRO, L'io come “albergo a ore”. Il soggetto adattativo nell'opera di Gabriele Frasca

- Il saggio si propone di indagare la messa in discussione del soggetto nell'opera di Gabriele Frasca, soprattutto in quella dichiaratamente poetica, ma con riferimento a concetti teorizzati nella scrittura saggistica. Da un lato, la reazione alla predominanza sospirata dell'io nell'adozione delle forme chiuse (“riaperte”, però, a ogni nuovo utilizzo) agli albori della sua produzione; dall'altro la presenza (costante in tutta l'opera) di un “io” che non risponde alle istanze della soggettività intimista (e borghese) e piuttosto alla necessità di individuare un'essenza comune nella radice biologica, nella finitudine, nel “rimasticare” (per l'appunto biologicamente) versi, in una sorta di compromesso tra posa e vita, finitudine e rovello creativo. Una creazione per la voce, l'ascolto, la dizione della poesia come megafono e non sussurro introvertito.

- The essay aims to investigate the questioning of the subject in Gabriele Frasca's work, especially in his poetic work, but with reference to concepts theorized in his non-fiction writing. On the one hand, the reaction to the predominance of the ego in the adoption of closed forms (“reopened”, however, at each new use) at the beginning of his production; on the other hand, the presence (constant throughout his work) of an “I” that does not respond to the instances of intimist (and bourgeois) subjectivity but rather to the need to identify a common essence in the biological root, in finitude, in the “remaking” (biologically, to be precise) of verses, in a sort of compromise between pose and life, finitude and creative turmoil. A creation where the voice, the listening, the diction of poetry becomes a megaphone and not as an introverted whisper.

Chiara BISTOLFI, Un'autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori

- Il lavoro prende in esame l'ultima raccolta di Umberto Fiori, *Il Conoscente*, uscito per Marcos y Marcos nel 2019. Definito dall'autore stesso come un «racconto in versi falsissimamente autobiografico», l'opera il risultato di un'autoanalisi che il soggetto conduce su di sé, sulla sua idea di poesia, sulla propria attività di poeta e su certi aspetti della propria vicenda personale. Partendo dagli studi sull'io lirico compiuti da Damiano Frasca (in particolare in *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014) che individua certe tendenze del soggetto all'apertura narrativa e al dialogo come fenomeni funzionali ad un rafforzamento del discorso monologico interiore, si è cercato di individuare i luoghi testuali che coinvolgono l'aspetto identitario, focalizzando l'attenzione su tre livelli d'analisi: l'“io” in prima persona, l'«Umberto Fiori» come soggetto e protagonista, il soggetto in quanto poeta e portatore di un'idea di poesia e, infine, il “noi”, da intendere come prospettiva politica e comunitaria.

- This paper examines Umberto Fiori's latest work, *Il Conoscente*, released by Marcos

y Marcos in 2019. Defined by the author himself as a “falsely autobiographical story in verse”, the work is the result of a self-analysis that the subject leads on himself, on his idea of poetry, on his own activity as a poet and on different aspects of his life. Starting from the studies on the lyric carried out by Damiano Frasca (in particular in *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici, 2014) which identifies certain tendencies of the subject to narrative forms and dialogue as phenomena functional to a strengthening of the inner monological discourse, we tried to identify the textual places that involve the identity aspect, focusing attention on three levels of analysis: the “I” in the first person, the “Umberto Fiori” as subject and protagonist, the subject as a poet and bearer of an idea of poetry and, finally, the “we”, to be understood as a political and community perspective.

Riccardo Donati, Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)

- Il saggio affronta il volume di prose *Geografie* (2021) della poetessa italiana Antonella Anedda, studiandone i meccanismi di fondo (concettuali, stilistici, retorici) in modo da evidenziarne specificità e valori, sia rispetto all'ormai più che trentennale percorso autoriale di Anedda, sia in rapporto ad alcune cruciali questioni del dibattito sociale, politico, culturale dei nostri giorni.
- This essay concerns the prose book *Geografie* (2021), written by the Italian poet Antonella Anedda. The study of *Geografie's* underlying mechanisms (focusing on the author's ideas, style, rhetoric) allows to highlight the characteristics and importance of this text, both with respect to Anedda's work (across a thirty-year long career) and in relation to some crucial issues in our present social, political and cultural debate.

Cecilia Bello Miniciacchi, Avere cura del mondo. Diffrazioni dell'io nella poesia di Alessandra Carnaroli

- Il saggio è dedicato alla poesia di Alessandra Carnaroli, che tra il suo libro di esordio, *Taglio intimo* (2001), e il più recente, *50 tentati suicidi + 50 oggetti contundenti* (2021), ha elaborato un'organica e solida architettura testuale nella quale identità e soggettività del poeta non assumono movenze liriche classiche. Il saggio indaga il rapporto tra io autoriale, che scompare a vantaggio dell'“altro”, e io personaggio che parla in prima persona mutando da poesia a poesia, entro temi legati alla *souffrance*. Attraverso una lettura a contatto di testi poetici scelti nell'arco della sua intera produzione, l'articolo evidenzia e interpreta sia peculiarità stilistico-estetiche, sia la dolente polifonia di voci altrui. L'indagine propone di leggere la poesia di Carnaroli alla luce delle teorie sulla «cura del mondo» nei termini esposti da Elena Pulcini. La sollecitudine verso l'altro, massime quando è colto nella sua vulnerabilità, come avviene nella poesia di Carnaroli, appare un tentativo di ricostruire il legame sociale, un atto di «cura del mondo».
- This essay is dedicated to the poetry of Alessandra Carnaroli, who between her first book, *Taglio intimo* (2001), and her most recent, *50 tentati suicidi + 50 oggetti contundenti* (2021), has developed an organic and solid textual architecture in which the poet's identity and subjectivity do not assume classical lyrical movements. The essay investigates the relationship between the authorial self, which disappears in favour of the “other”, and the persona self, which speaks in the first person, changing from poem to poem, within themes linked to the *souffrance*. Through a close reading of poetic texts chosen from her entire production, the article highlights and interprets

both stylistic-aesthetic peculiarities and the painful polyphony of other people's voices. The study proposes to read Carnaroli's poetry in the light of the theories on the «care of the world» in the terms set out by Elena Pulcini. The solicitude towards the other, especially when he is seen in his vulnerability, as in Carnaroli's poems, appears as an attempt to reconstruct the social bond, an act of «care of the world».

Gabriele Belletti, Ecocentrismo e spargimento

- Il contributo prende in esame alcune scelte poetico-ecologiche in un'ottica transnazionale. Esso si focalizza in particolare sull'istituzione dell'azione [Bryson 2005], quella cioè che prevede la volontà da parte di alcuni autori di agire e di far agire il lettore al di fuori del *momentum* poetico, al fine di preservare l'altro da sé non umano. Ciò si denota in quella tendenza lirica che, nel contesto statunitense, è stata definita «ecocentrismo» [Laura-Gray Street 2020] e che sottende il considerare l'essere umano come una parte contingente di un tutto più grande. Come si mette in luce nel corso dell'argomentazione, vi sono peculiari capacità/facoltà (l'empatia, l'immaginazione) e sentimenti (la simpatia) [Coetzee 2000; Merwin 1998] propri ai poeti coinvolti, che restano comunque sempre distanti dal mirare a una comprensione definitiva dell'«assolutamente altro» [Derrida 2006]. Il contributo prende in esame, inoltre, l'istituzione della personificazione che accompagna non di rado l'ideale dell'azione – sia in poetiche italiane (Pusterla, Damiani) sia anglofone (Merwin, Oliver) – ed è considerato uno degli strumenti per limitare la centralità dell'io nelle liriche e per approssimarsi al sentire delle creature più-che-umane. Infine, si mostrano gli estremi della declinazione di detta personificazione, che prevedono, da un lato, il varcare da parte del non umano i confini interni del soggetto, diventandone quasi una parte, e, dall'altro, l'attribuire ad esso un'identità esterna e dialogante.

- This paper examines a number of poetic-ecological choices from a transnational perspective. It focuses, in particular, on the institution of action [Bryson 2005], which identifies the will of some authors to act and to make the reader act outside the poetic *momentum*, in order to preserve the non-human. This is denoted by that lyrical tendency which, in the US context, has been defined as «ecocentrism» [Laura-Gray Street 2020] and which implies that the vision of the human is as a contingent part of a greater whole. As the argumentation highlights, there are peculiar abilities/faculties (empathy, imagination) and feelings (sympathy) [Coetzee 2000; Merwin 1998] belonging to the poets involved, however they always distant themselves from aiming at a definitive understanding of the «absolutely other» [Derrida 2006]. This contribution also examines the institution of the personification that often accompanies that of action – both in Italian poetics (Pusterla, Damiani) and in North American poetics (Merwin, Oliver) – and it is considered one of the tools to limit the centrality of the ego in lyrics and to approach the feeling of more-than-human creatures. Finally, the extremes of the declination of personification are shown, which illustrate, on the one hand, the non-human crossing the internal boundaries of the subject, becoming almost a part of it, and, on the other hand, attributing to it an external and dialoguing identity.

Sabrina Stoppa, Identità in costruzione. I poeti degli anni Ottanta nella rete delle relazioni editoriali

- Il contributo intende analizzare le strategie e i processi editoriali che, nel corso degli anni Ottanta, i poeti hanno sfruttato per affermare, consolidare o ricapitolare la

loro identità pubblica. Ne emerge una dinamica complessa, nella quale, da un lato, l'autore impone una lettura della sua opera, rivendicando un determinato posizionamento all'interno del campo letterario; dall'altro lato, la risposta del pubblico e dei critici esercita un'influenza ben visibile sul poeta, modellandone la fisionomia e orientandone le scelte. All'interno della trattazione verranno in particolare esaminate le traiettorie degli esordienti degli anni Ottanta (Salvia, De Angelis, Magrelli, Pusterla), mostrando di volta in volta gli strumenti, le strategie di promozione e le direttive editoriali seguite per definire la propria identità di poeti.

• This article analyses the strategies and editorial processes that poets used during the 1980s to affirm, consolidate or recapitulate their public identity. A complex dynamic emerges, in which, on the one hand, the author imposes an interpretation of his work, claiming a determined position within the literary field. On the other hand, the response of the public and the critics exerts a clearly visible influence on the poet, shaping his physiognomy and orienting his choices. In particular, the trajectories of the newcomers of the 1980s (Salvia, De Angelis, Magrelli, Pusterla) will be examined, each time showing the tools, promotion strategies and editorial directives followed to define their identity as poets.

Samuele Fioravanti, Essere il Rinascimento. Strategie di identificazione nella poesia italiana contemporanea

• Il contributo muove dall'ipotesi che la poesia italiana contemporanea stia rimettendo apertamente in discussione la nozione di identità. Propone quindi di leggere i riferimenti alla civiltà figurativa rinascimentale come elementi di un nuovo processo identitario in pieno dispiegamento, finalizzato a ridefinire il ruolo e l'eredità dell'Umanesimo. Sono innanzitutto descritte alcune strategie adottate dai poeti nel dotarsi di un'identità attraverso il confronto con la pittura del Cinquecento. Ai fini di una verifica, la tesi viene esemplificata da un corpo di testi dedicati al Tintoretto. L'analisi si estende poi alla costruzione di identità fluide, in prospettiva transnazionale, post-traumatica e di genere. Vengono quindi commentati componimenti relativi a Botticelli e a Pinturicchio e, nei paragrafi conclusivi, propongo di individuare le cause del rinnovato interesse per il Rinascimento nel dibattito post-umanista. Infine suggerisco di visualizzare la dinamica dei processi identitari con il supporto di una xilografia di Dürer in relazione alle tesi di Stefano Dal Bianco sul classicismo e sul petrarchismo contemporaneo.

• This paper starts with the hypothesis that contemporary Italian poetry is openly questioning the notion of identity. It therefore proposes to read the references to Renaissance visual civilization as elements of a new identity process in full development, aimed at redefining the role and legacy of Humanism. The first section describes four strategies adopted by poets in identifying with sixteenth century paintings and the thesis is exemplified by a body of texts dedicated to Tintoretto. The analysis then extends to the construction of fluid identities, in a transnational, post-traumatic and gender perspective relating to Botticelli and Pinturicchio. In the concluding paragraphs I propose to pinpoint the causes of this renewed interest in the Renaissance in the post-humanist debate. Finally I suggest to visualize the dynamics of identity processes with the support of a woodcut by Dürer in relation to Stefano Dal Bianco's thesis on classicism and on contemporary Petrarchism.

Tommaso Pomilio, Strozzate apparizioni. Dell'esperienza inidentica

• Un ripercorso, ad ampio raggio, dell'esperienza poetica nel passaggio dall'"assolu-

tamente moderno” al contemporaneo e fino all’area della ricerca più recente (messa in parallelo, questa, con alcune delle posizioni portanti degli anni ’60 del precedente): volto alla definizione di quel *blank*, dissipativo-generativo, de-creante e ri-creante, cangiante o entropico, che (dall’emergere dell’*altro* – non come persona, ma come campo di centrifughe tensioni) mette programmaticamente in questione la stessa consistenza d’uno stabile spazio identitario, in poesia. D’uno spazio cioè che non sia quello, critico e auto-contestativo, d’una *pantomima incorporea* da giocarsi sopra lo stesso *sovrasciversi* del mondo, in uno sfavillio di *strozzate*, implose *apparizioni*.

- A wide-ranging retracing of the poetic experience in the passage from the “absolutely modern” to the contemporary and up to the area of the most recent research (placed in parallel, this one, with some of the leading positions of the ‘60s of the previous one): aimed at the definition of that *blank*, dissipative-generative, de-creating and re-creating, iridescent or entropic, which (from the emergence of the *other* – not as a person, but as a field of centrifugal tensions) programmatically puts in question the very consistency of a stable identity space, in poetry. That is, of a space that is not that, critical and self-contextual, of an *incorporeal pantomime* to be played out over the very *overwriting* of the world, in a glitter of *choked*, imploded *appearances*.

Luca Lenzini, A proposito di *Noi*

- La ricerca di Alessandro Broggi costituisce uno dei casi più stimolanti nel quadro delle esperienze letterarie contemporanee. Di schietta impronta cognitiva, in *Noi* – il suo più recente lavoro – la scrittura supera le distinzioni ed i generi tradizionali per definire limiti ed orizzonti dell’esperienza, declinandone in termini collettivi un itinerario nella Natura, secondo il modello del viaggio nell’ignoto. Ma allontanandosi dall’ambito sociale e della condivisione, è il linguaggio che s’impregna di frammenti, moduli e citazioni designando una sfera del possibile scavata nel repertorio del discorso corrente, con esiti di grande impatto sul lettore.

- Alessandro Broggi’s research constitutes one of the most stimulating cases in the context of contemporary literary experiences. With a genuine cognitive imprint, in *Noi* – his most recent work – writing goes beyond traditional distinctions and genres to define limits and horizons of experience, declining in collective terms an itinerary inside of Nature, according to the model of the journey into the unknown. But moving away from the social and sharing sphere, it is the language that is imbued with fragments, modules and citations, designating a sphere of the possible carved into the repertoire of current discourse, with results of great impact on the reader.

Adriana Sabato, Il Principe felino e il tabù dell’incesto nel *Gattopardo*

- Il contributo propone un’ipotesi ermeneutica relativa alla parola “pericolo”, che affiora nei pensieri del Gattopardo alla notizia di un possibile matrimonio tra la figlia Concetta e il nipote Tancredi. Partendo dal sostrato criptico del romanzo, influenzato dalla teoria psicanalitica di Sigmund Freud, l’analisi verte sul disvelamento delle radici ataviche e primordiali del nobile protagonista animalescamente connotato, ancorate alla cultura totemica, a divieti sacri inviolabili e a indicibili tabù.

- The essay suggests a hermeneutic concept related to the word “danger”, that emerges in The Leopard’s mind when he knows about a possible marriage between his daughter Concetta and his nephew Tancredi. Starting from the cryptic novel substrate, influenced by Sigmund Freud psychoanalytic theory, the analysis focuses on the unveiling of the ancient and primordial roots of the aristocrat protagonist,

characterised as animal-like, roots anchored to totemic culture, to inviolable and inexpressible taboos.

Giulia Bassi, «Le parole nello spazio della verità». Tracce weiliane nell'opera di Natalia Ginzburg

- La lettura di Simone Weil in Italia è stata assorbita soprattutto dalle scrittrici: come per Elsa Morante e per Anna Maria Ortese, tracce del pensiero weiliano si ritrovano anche nei testi di Natalia Ginzburg, in particolar modo in relazione all'ambito della religione, del diritto e della giustizia. A partire dall'epigrafe di *Sul credere o non credere in Dio* (1970), tratta da *L'ombra e la grazia*, il contributo indaga l'affinità tra il pensiero filosofico di Simone Weil e la poetica di Natalia Ginzburg, concentrandosi sul tema del rapporto tra linguaggio letterario e i concetti di verità e di valore.
- The reading of Simone Weil in Italy has been absorbed especially by women writers: as in the cases of Elsa Morante and Anna Maria Ortese, traces of Weil's thought can also be found in Natalia Ginzburg's texts, particularly in relation to religion, law and justice. Starting from the epigraph of *Sul credere o non credere in Dio* (1970), from *L'ombra e la grazia*, this article investigates the affinity between Simone Weil's philosophical thought and Natalia Ginzburg's poetics, focusing on the relationship between language and the concepts of truth and value.

Marco Villa, Commento a tre poesie di Pavese

- Si offre un piccolo campione di un commento alle poesie di Cesare Pavese in uscita presso l'editore Garzanti. Le tre poesie, da *Lavorare stanca*, sono scelte per il loro valore emblematico, sia dal punto di vista tematico che da quello formale. In particolare, i tre testi mostrano l'evoluzione della poesia-racconto di Pavese verso una rappresentazione sempre più essenziale di paesaggi e psicologie; allo stesso tempo, costituiscono altrettante tappe emblematiche della crisi che porterà al fallimento esistenziale descritto alla fine del libro.
- We offer a small sample of a commentary on Cesare Pavese's poems, soon to be published for Garzanti. The three poems, from *Lavorare stanca*, are chosen for their emblematic value, both thematically and formally. They show the evolution of Pavese's "poesia-racconto" towards an increasingly essential representation of landscapes and psychologies. At the same time, they are emblematic stages of the crisis that will lead to the existential failure in the book's conclusion.

Costanza Giuntini, La metrica accentuale di Franco Fortini. Teoria e prassi

- Scopo del saggio è quello di approfondire le riflessioni di Franco Fortini sulla metrica libera, partendo dai suoi scritti teorici sull'argomento. Tali riflessioni sulla metrica non sono tanto di carattere estetico, quanto piuttosto di tipo sociologico, oltre che letterario: la metrica è infatti per Fortini un mezzo per recuperare un orizzonte condiviso con i lettori. Una delle ipotesi più affascinanti di Fortini riguarda l'esistenza di un nuovo tipo di metrica, che secondo lui ha iniziato a instaurarsi dagli anni Quaranta del Novecento, detta "accentuale", basata sull'isocronia degli accenti. Per verificare questa ipotesi e per comprendere meglio la natura della metrica accentuale sono state analizzati alcuni testi poetici dell'autore. Si è potuto constatare che la metrica accentuale è un sistema metrico meno cogente rispetto a quello tradizionale, ampiamente basato sul ritmo e anche sulla soggettività di ciascun lettore. Per questi stessi motivi, la metrica accentuale presenta forti margini di incertezza quanto all'interpre-

tazione e alla dizione; nonostante ciò possa sembrare un elemento problematico, si conclude che invece è il punto di forza della teoria fortiniana, dal momento che rende possibile una maggiore partecipazione e coinvolgimento da parte del pubblico, il che è l'aspetto fondamentale, secondo Fortini, per il futuro della poesia.

- The purpose of this article is to deepen Franco Fortini's considerations about the free metrics, starting with his theoretical writings on this subject. The poet's reflections on metrics do not emphasize only the aesthetic and literary aspect, but also the sociological one. Fortini firmly believes that metrics is a way to recreate a shared view with the readers. One of the most fascinating theories by Fortini concerns the existence of a new kind of metrics, which began to spread during the Forties, called "metrica accentuale", based on *ictus* isochrony. The analysis of some poems written by Fortini was fundamental to verify this hypothesis and to understand the nature of this new metrics. The analysis has revealed that metrics based on accent patterns is less binding than the traditional one. This is because it deals with the rhythmic aspect and also with the subjectivity of each reader. These features involve the equivocation of the readings based on "metrica accentuale", but this is not an issue against such theory. On the contrary this is the strength of the theory because the flexibility of this metrics enables a greater involvement of the readers. According to Fortini's remarks the public's participation is crucial for the future of Poetry.

Marianna Marrucci, «Un respiro quasi sempre vero». Fortini lettore di Di Ruscio

- A partire dall'analisi dei pareri editoriali relativi alle poesie di Luigi Di Ruscio, l'articolo si propone un duplice obiettivo: ricostruire il giudizio critico di Fortini sull'opera di un poeta eccentrico come Di Ruscio e mettere in luce il modo originale in cui egli pratica il genere del parere editoriale.
- Through an analysis of the editorial book reviews on Luigi Di Ruscio's poems by Fortini, the article aims to both focus on his evaluation about Di Ruscio's eccentric work and highlight the originality of his use of the "editorial book review" genre.

2022
GENNAIO
GIUGNO

«Testimoni di se stessi».

Statuti dell'io nella poesia contemporanea

Giulia Bassi • Andrea Bongiorno • Giulia Martini •
Matteo Tasca • Andrea Piasentini • Yannick Gouchan •
Patrycja Polanowska • Gilda Policastro • Chiara Bistolfi •
Riccardo Donati • Cecilia Bello Minciocchi •
Gabriele Belletti • Sabrina Stroppa • Samuele Fioravanti •
Tommaso Pomilio • Luca Lenzini

scrittura/lettura/ascolto

Adriana Sabato • Giulia Bassi • Marco Villa

fortiniana

Costanza Giuntini • Marianna Marrucci

