Vivanti the poet, we are entranced by the two paradoxical characteristics that Caporossi emphasizes in his essays: her studied spontaneity and her rehearsed naturalness. (138) Her poems exemplify both aspects.

The prefatory essays support the anthology with their rich bio-bibliographical information, some of it new to Italian literary criticism. Non Vivantisti will appreciate these items for the descriptive, meticulous context they give to the world of letters in which Vivanti participated. But both Vivantisti and non will recognize that on their own, they are a delightful read and a valuable contribution to nineteenth-century Italian literary criticism.

ANNE URBANCIC

Victoria College

University of Toronto

Arte d'avanguardia e società. L'esperienza del futurismo nel pensiero sociale e culturale contemporaneo, a cura di Ilaria Riccioni. Roma: L'albatros, 2006. Pp. 144. ISBN: 88-89820-03-9. €15

Nella sempre più ampia produzione critica sul movimento futurista (che sicuramente subirà un'impennata in vista del centenario della fondazione nel 2009), la raccolta di saggi curata da Ilaria Riccioni si distingue per la lodevole intenzione di verificare quali lezioni l'esperienza futurista, con cui si inaugura la feconda e rivoluzionaria stagione dell'avanguardia storica, può ancora avere da insegnare alla contemporaneità. In altre parole, per Riccioni, una sociologa della cultura a cui si devono già diversi importanti contributi critici sul futurismo, una adeguata storizzazione del movimento non può prescindere dal fatto che la sua comparsa sulla scena artistica e letteraria segna anche un momento di radicale trasformazione della sfera culturale con gli effetti della quale la contemporaneità è costretta ancora a fare i conti. Nella ricca introduzione al volume, Riccioni prende come punto di partenza la distinzione proposta da Gottfried Benn tra arte e cultura — "l'arte è sperimentazione di pratiche sociali, la cultura ne è la sedimentazione" (7) — per definire la radicale novità dell'avanguardia, per la quale tale sperimentazione si traduce nel tentativo di dare forma alla singolarità, al dubbio. Da qui anche la (produttiva) difficoltà di una analisi dell'avanguardia in chiave sociologica, in quanto la sociologia ha invece come scopo la ricerca della "conformità", della "regolarità degli eventi" (8). Scrive Riccioni: "Vivendo appieno le aporie sociali che la contengono sino alle sue più estreme conseguenze, l'arte d'avanguardia si fa capro espiatorio e simbolo ad un tempo delle caratteristiche distintive di un'epoca" (9). L'autrice chiarisce meglio i termini della questione nel suo contributo, "Arte d'avanguardia come società. La concezione futurista delle istituzioni relazionali", in cui il progetto del movimento viene interpretato come risposta alle nuove condizioni sociali imposte dalla modernità tecnologica. Per primo, il movimento marinettiano capisce, o per lo meno intuisce, che la modernità è caratterizzata da uno scardinamento delle modalità classiche di rapporto interpersonale, e che in essa le relazioni individuo-individuo sono sempre mediate dalla tecnologia.

Secondo questa lettura, al cuore della critica futurista alle istituzioni sociali e ai valori morali ereditati dalla tradizione — dalla famiglia alla democrazia — vi sarebbe il tentativo, certo non privo di contraddizioni, di opporsi alla omologazione sociale attraverso la creatività ed il progresso, che vengono ad assumere il valore di veri e propri doveri morali.

Sia Riccioni che Paolo Valesio, autore di "Gli Anni Colorati", il saggio che apre il volume, si interrogano sul ruolo di Marinetti all'interno del movimento da lui fondato. Per la curatrice del volume, è importante distinguere tra il destino dello scrittore e quello del futurismo, soprattutto durante il ventennio fascista, perché è possibile cogliere in essi proprio quella differenza tra arte e cultura appena descritta. Se infatti Marinetti, nel suo ruolo di organizzatore culturale, cerca una legittimazione pubblica che gli verrà pienamente tributata con la nomina ad Accademico d'Italia ed il conseguente inglobamento nella politica culturale del fascismo, il futurismo non si istituzionalizza mai in arte di regime, mantenendo quel potenziale di rottura che caratterizza l'arte *tout court*. Per Valesio, invece, il discorso è meno schematico. Secondo la sua interpretazione, Marinetti è rimasto vittima (con, va detto, la sua stessa complicità) di una sorta di "appiattimento metonimico" (38), cioè di una riduzione delle sue opere a semplice illustrazione delle prescrizioni programmatiche del futurismo e dello scrittore stesso "da simbolo — cioè da elemento soggettivamente creativo, autoritativo, per così dire — a mero sintomo (di quella avanguardia storica che è il futurismo)" (48). A questa lettura parziale è necessario rispondere con un più attento esame che metta in luce il rapporto dialettico che si stabilisce tra l'iconoclastia marinettiana e la tradizione letteraria. In termini che ricordano le ipotesi teoriche di Harold Bloom, Valesio definisce Marinetti un grande poeta in quanto "egli modula in un suo particolare modo la tradizione della quale è erede: il che vuol dire al tempo stesso che Marinetti è poeta perché è diverso dagli altri poeti citati [Palazzeschi, Ungaretti, Montale ecc.]: formalmente (cioè profondamente) diverso" (51). O, con formula icastica, "Marinetti è come tutti i grandi altri poeti del Novecento perché non è come nessuno di loro" (51-52).

Particolarmente interessante è poi l'insistito paragone tra il fondatore del futurismo e uno scrittore apparentemente lontanissimo da lui come Pier Paolo Pasolini all'insegna di una comune serietà e radicalità sperimentale, di un "estremismo" poetico all'interno del quale si racchiude la storia del Novecento letterario italiano. Vi è sicuramente una certa voluta provocatorietà nell'indicare come limiti anche cronologici del Novecento poetico due figure la cui opera si intreccia così profondamente con i totalitarismi della modernità. Per Valesio, infatti, la questione fondamentale per la letteratura del nuovo secolo sarebbe "il trascendimento delle lotte intestine dell'Italia di metà Novecento" (36), anche se non è detto che a questo scopo basti — o sia legittima — l'equiparazione di nazifascismo e comunismo, o, per meglio dire, di totalitarismo di destra e totalitarismo di sinistra. Il problema, in ogni caso, è reale e Valesio giustamente ne sottolinea la complessità e l'urgenza. Un po' meno convincente, o almeno impostato secondo uno schematicismo troppo rigido e canonico, ci pare invece il trattamento della questione del rapporto tra futurismo e politica nel saggio "Le aporie dell'avanguardia: il caso del futurismo", di Franco Ferrarotti, uno dei maggiori esponenti della sociologia ita-

liana. Pur non privo di motivi di interesse, quale ad esempio la messa in rilievo di una contraddizione fondamentale nel rapporto che il futurismo intrattiene con la macchina, di cui vengono esaltati l'energia e il dinamismo ma di cui sono rifiutati invece la disciplina e "l'appiattimento della cultura di massa strettamente collegata con la produzione di massa" (63), il saggio di Ferrarotti interpreta il movimento marinettiano come l'espressione di un vitalismo anti-positivistico superficiale, e, ricorrendo ad una categoria storiografico-critica di crociana memoria, come "l'epilogo negatore di quel romanticismo astratto che si è chiamato decadentismo" (76).

Gli ultimi due saggi del volume si soffermano su aspetti specifici del futurismo. In "Sociologia della 'serata' futurista" Antonio Castronuovo studia questa forma di performatività del tutto peculiare al movimento italiano ricostruendone dettagliatamente l'evoluzione delle convenzioni e le modalità del rapporto tra pubblico in sala e declamatori sul palcoscenico. In "Il romanzo futurista: estetica dell'immagine e civiltà di massa", infine, Luca D'Ascia si sofferma su un aspetto ancora troppo poco studiato della letteratura futurista. Il saggio articola una convincente fenomenologia del romanzo futurista, non senza sottolineare come l'esiguità del *corpus* sia da ascrivere ad una aporia costitutiva, un conflitto difficilmente ricomponibile tra, da una parte il principio futurista della simultaneità, e dall'altra la centralità dello sviluppo temporale per il genere romanzesco: "L'unico tempo concepibile per il futurista è quello spazializzato del movimento. La grande conquista del romanzo classico, la 'storia' come svolgimento nel tempo delimitato e articolato, perde quindi ogni interesse" (117). Le innovazioni apportate dal futurismo non coinvolgono dunque le strutture del genere — e non a caso i romanzi futuristi sono per lo più caratterizzati da intrecci lineari e narrazioni monologiche — ma sono piuttosto il risultato del tentativo di tradurre, a livello narrativo, innovazioni tematiche e stilistiche elaborate in altri ambiti. Da ciò deriva l'alto tasso di visività della prosa futurista, in cui la diacronia del romanzo tradizionale viene sostituito dall'incalzare simultaneo delle immagini. "Il romanzo futurista", conclude l'autore, "è un compromesso fra la tematica *fin de siècle* di tradizione simbolista e i principi estetici dell'avanguardia: simultaneità, visività, teatralizzazione, poliespressività" (125). La ricchezza di spunti critici e di nuove prospettive per lo studio del futurismo di questo e degli altri saggi della raccolta fanno di *Arte d'avanguardia e società* un importante contributo nell'affollato panorama critico sul movimento.

LUCA SOMIGLI

University of Toronto

Under Arturo's Star. The Cultural Legacies of Elsa Morante. Eds. Stefania Lucamante and Sharon Wood. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2006. Pp 322. ISBN-13: 978-1-55753-407-1. US \$43.95

Per anni, un singolare destino ha avvolto l'opera di Elsa Morante. Malgrado il successo di pubblico riscosso da *La Storia* e le polemiche intorno al posto dell'autrice nel panorama della letteratura italiana, la bibliografia critica ha continuato a rimanere esile, come se tanto clamore scoraggiasse investigazioni approfondite. È