

Scrivere a margine

Postille d'autore
dal cartaceo al digitale

a cura di

Andrea Aveto

Daide Dalmas

Luca Stefanelli

perfetto che si afferma esser tale (cioè: virtù); che però non è razionale ma prodotto del senso.

V. 32-34. Mantiene giudizi fallaci (*for di salute*), perchè fa valere il desiderio come ragione; male discerne, infatti (non può giudicare rettamente), colui in cui il vizio regna.

V. 36-38. Se accade che sia impedita la virtù vitale (la virtù che sostiene il contrario della morte, cioè la vita); non già perchè Amore sia avverso di per sè alla natura.

V. 39-42. Ma come un uomo che è deviato dal perfetto bene « non vive moralmente, appunto perchè non può dirsi vita la sua, fatta alla ventura, senza una signoria stabilita, senza una legge morale che la governi » così non può dirsi che valga colui che non sente amore.

Seguo l'Azzolina, che solo ha inteso bene questo passo. In breve, il Cavalcanti volle dire nei v. 35-42: Amore spesso è morte; tuttavia, anche se tale dev'essere da non coltivato, il suo difetto fa l'uomo simile a chi vive alla ventura, senza un ideale.

V. 43-44. La sua essenza si rivela (sorge, si crea) quando il desiderio dell'oggetto amato (*lo voler*) è così intenso che oltrepassa ogni limite naturale.

V. 46-47. Ci cagiona, con trasfiguramenti d'aspetto, riso e

Novecento letterario italiano
Strumenti critici, filologici e bibliografici

Responsabili Collana

Andrea Aveto
(*Università di Genova*)

Marco Berisso
(*Università di Genova*)

Simona Morando
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico

Franco Contorbia
(*Università di Genova*)

Gianfranca Lavezzi
(*Università di Pavia*)

Erminio Risso
(*Genova*)

Scrivere a margine

Postille d'autore
dal cartaceo al digitale

a cura di
Andrea Aveto
Davide Dalmas
Luca Stefanelli



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Volume pubblicato con il contributo del MUR e dell'Università degli Studi di Genova (cofinanziamento PRIN 2017)



Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI

© 2024 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN 978-88-3618-279-4
e-ISBN (pdf) 978-88-3618-280-0

Pubblicato a settembre 2024

Realizzazione Editoriale
GENOVA UNIVERSITY PRESS
Via Balbi 5, 16126 Genova
Tel. 010 20951558
e-mail: gup@unige.it
<https://gup.unige.it>

Stampato presso
Settore graphic design e centro stampa
dell'Università di Genova

INDICE

PREMESSA	9
<i>Andrea Aveto, Davide Dalmas e Luca Stefanelli</i>	
LEGGERE, ANNOTARE, COMPORRE. LE POSTILLE NEI LIBRI DI ALFREDO GIULIANI	17
<i>Federico Milone</i>	
I LIBRI DI FORTINI	43
<i>Luca Lenzini</i>	
COME LEGGEVA FORTINI. POSTILLE E SEGNI DI LETTURA DALLA SUA BIBLIOTECA	51
<i>Fabrizio Miliucci</i>	
NELLA BIBLIOTECA DI UN LESSICOMANE: SANGUINETI LETTORE	73
<i>Chiara Lungo</i>	
SANGUINETI LETTORE DI GRAMSCI. CRONISTORIA DI UN APPRENDISTATO	93
<i>Giuseppe Carrara</i>	
LA QUÊTE DELLE FORME UNIVERSALI: SULLE POSTILLE DELLA BIBLIOTECA DI AMELIA ROSSELLI	115
<i>Chiara Carpita</i>	

LA CATALOGAZIONE E L'EDIZIONE DIGITALE DEI POSTILLATI MANZONIANI: UN'ESPERIENZA DI RICERCA <i>Margherita Centenari</i>	143
TRA LE POSTILLE DI GIORGIO BASSANI: IL LETTORE, LO SCRITTORE, L'EDITOR <i>Angela Siciliano</i>	157
BIBLIOTECHE D'AUTORE E DIGITALIZZAZIONE. ULTERIORI PROSPETTIVE ALLA LUCE DEL PIANO NAZIONALE DI DIGITALIZZAZIONE <i>Valentina Sonzini</i>	179
DIGITAL HUMANITIES E VALORIZZAZIONE DELLA RICERCA SCIENTIFICA: IL PROGETTO <i>AMARGINE</i> IN DOGE E IN DIGITAL LIBRARY PAVIA <i>Roberto Canevari e Silvia Fronteddu</i>	197
INDICE DEI NOMI	209

PREMESSA

Andrea Aveto, Davide Dalmas e Luca Stefanelli

Si può forse pensare che le biblioteche d'autore rappresentino il prezioso punto di intersezione-transizione tra i due momenti fondativi della tradizione letteraria, e più in generale della trasmissione culturale: lettura e scrittura, ricezione e creazione (non diremo 'produzione'). Luogo liminare, e non di rado oggetto di complessi investimenti simbolico-affettivi (si pensi su tutti al caso di Leopardi), la biblioteca è l'incubatore in cui quella particolare specie di individui che sono i poeti e gli scrittori protrae indefinitamente la propria *Bildung*: una gestazione triplice, se la lettura di un'opera letteraria è costitutiva del suo senso, come asseriscono con enfasi talvolta eccessiva i teorici della ricezione; e se, per usare una suggestiva espressione di Andrea Zanzotto, la «letteratura esiste quasi come invito a entrare in un coro di citazioni»¹. Ricezione, formazione, invenzione: i fondi librari d'autore non sono dunque collezioni inerti, passibili di interesse esclusivamente documentario ed erudito, ma strutture organiche in cui si articola il complesso dinamismo della circolazione testuale. Da una parte la lettura si fa scrittura marginale, lasciando tracce più o meno cospicue

¹ ANDREA ZANZOTTO, *Su «Il Galateo in Bosco»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, con due saggi di S. Agosti e F. Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1217-1221, citazione a p. 1219.

negli interstizi della scrittura altrui; dall'altra, la scrittura si costituisce anche come forma di lettura *sui generis*, nella dimensione dialogica e inter-discorsiva che la caratterizza essenzialmente. Da questo punto di vista i *marginalia*, segno del proprio nell'altro, rappresentano il corrispettivo speculare della citazione e dell'implicazione intertestuale più o meno patente, più o meno consapevole: traccia dell'altro nel proprio. Di qui la rilevanza scientifica, insieme filologica ed ermeneutica, dei postillati d'autore, che in diversi casi andrebbero considerati, seppure con molte cautele e discriminazioni empiriche, parte integrante dei processi genetici: ad esempio quando, come accade nel secondo Novecento, è ampio, deliberato e spesso strutturale il «riuso [...] di materiali eterogenei, in larga parte prelevati dal grande serbatoio dei libri letti», cui attinge anche la «riflessione teorica sul fare poesia» e, più in generale, letteratura².

La fenomenologia della postillatura è assai varia: commenti, segnali di interesse, tracce di apprezzamento o insofferenza, annotazioni linguistiche e/o stilistiche, lavoro di *cut-up*, spogli lessicografici, prove di riscrittura o di traduzione, abbozzi di componimenti, ecc. Le molteplici spie della lettura restituiscono un'immagine del processo attraverso cui ogni scrittore crea la propria tradizione, secondo il noto paradosso borgesiano³: immagine che è al contempo un *portrait of the artist as a reader* (per parafrasare Joyce), da giustapporre quasi in stereoscopia a quello tracciato dall'opera inventiva. Ma lo studio esteso dei patrimoni

² Così Federico Milone in *Postille "Amargine": problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, in «Linguistica e letteratura», XLVI, 1-2, 2021, pp. 195-209, citazione a p. 200. A questo saggio si rinvia sia per una ricognizione degli studi e dei lavori in corso sulle biblioteche d'autore, sia per gli aspetti teorico-metodologici implicati nell'edizione digitale delle postille.

³ Il riferimento è al saggio *Kafka e i suoi precursori* raccolto nel 1952 in *Altre inquisizioni*: lo si veda in JORGE LUIS BORGES, *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984, pp. 1007-1009.

librari, attraverso la digitalizzazione, la schedatura, la marcatura e l'interrogazione dei dati stoccati, consentirebbe (come in parte già avviene nei *database* del progetto *AMargine*) di indagare forme e modalità della ricezione anche nella prospettiva di un confronto entro assiami più o meno omogenei, alla ricerca di analogie e differenze; e di domandarsi, ad esempio, come leggessero i Novissimi, cosa distinguesse Edoardo Sanguineti e Alfredo Giuliani, in generale o in riferimento a un libro letto da entrambi, o cosa eventualmente li accomunasse ad Amelia Rosselli o a Franco Fortini, malgrado la distanza ideologica, e così via.

Gli interventi raccolti nel presente volume aspirano a delineare le opportunità interpretative che il lavoro avviato sulle postille dei poeti del secondo Novecento permette già ora di sviluppare; forniscono informazioni e ragionamenti sul quadro più complessivo in cui si inserisce il progetto *AMargine*; permettono il confronto con esperienze analoghe e, quindi, una riflessione più ampia sul valore, la ricchezza ma anche i confini e i limiti di questo tipo di ricerche.

Procedendo a ritroso rispetto a questa estrema sintesi, per quanto riguarda i confini si potrebbero collocare ad un estremo l'intervento di Luca Lenzini e all'altro quello di Valentina Sonzini. Il primo fornisce un importante contributo di perimetrazione, ricordando che nella costruzione delle biblioteche d'autore non conta soltanto l'accumulazione ma è fondamentale valutare anche l'importanza della sottrazione. In modo piuttosto esemplare questo vale per il caso di un lettore non collezionista come Fortini ma ha una validità assai più generale: Chiara Lungo, ad esempio, ricorda come nemmeno una biblioteca numericamente assai nutrita come quella dell'attuale Magazzino Sanguineti coincida con la totalità dei libri raccolti nel corso dell'intera vita dall'autore. Nei casi in cui la sottrazione sia volontaria, la selezione permette – puntualizza ancora Lenzini – «una più nitida messa a fuoco dell'essenziale, dei libri importanti, di riferimento e di frequente consultazione», ma non di rado le mancanze sono dovute ad altri fattori. Tenere conto di ciò che non ci è pervenuto rispetto all'unità reale è quindi un dato preliminare da tenere sempre presente per interpretare correttamente i dati d'insie-

me che il lavoro si propone. Senza dimenticare che hanno un'importanza tutt'altro che marginale, e in modo specifico per i poeti, i libri che non si possono postillare, almeno non nel modo sviluppato dal nostro progetto, ossia quelli presenti – come biblioteca ideale, come citazione o come oggetto stesso della poesia – all'interno delle opere.

Dall'altro lato Sonzini, dopo aver illustrato le tendenze principali della situazione precedente, fornisce un quadro generale sulle recenti proposte e i primi sviluppi di un Piano nazionale di digitalizzazione, licenziato nel giugno 2022 dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale del Ministero della Cultura, che ridefinisce «completamente il paradigma di analisi di questi giacimenti culturali». Il Piano intende proporre una visione strategica di riferimento per realizzare gli obiettivi del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza rivolta a chi produce, usa e riusa i dati della cultura. Anche questo intervento fornisce pertanto un forte invito alla necessaria consapevolezza, puntualizzando ad esempio come «digitale non significa dematerializzazione, ma creazione di un nuovo patrimonio di risorse culturali che andranno valorizzate e conservate alla stessa stregua dei materiali comunemente allocati negli istituti» e invitando ad avere sempre chiarezza di quali «informazioni si vogliono condividere e da quali dati derivano, chi le ha prodotte e quando, quale è la loro finalità [...], dove risiedono e come sono collegate tra loro».

Passando alla comparazione con esperienze analoghe, un ottimo confronto metodologico si offre con studi avviati in precedenza relativi a Manzoni e a Bassani. Margherita Centenari presenta il portale *Manzoni Online*, a sua volta realizzato grazie a un finanziamento PRIN 2017. Ormai aperto alla consultazione pubblica, si tratta tuttavia di uno strumento che «presuppone un *work in progress* potenzialmente infinito, perché finalizzato al censimento e alla descrizione analitica dell'intero *corpus* di documenti relativi alla produzione e alla biografia manzoniane». Nel nostro contesto, ovviamente, interessa soprattutto valutare il modo in cui sono stati trattati i libri postillati della biblioteca di Manzoni, registrando tutti i volumi che presentano segni d'uso in

qualche misura riconducibili allo scrittore o anche a mani diverse dalla sua; e in particolare si offrono alla discussione le modalità di descrizione e categorizzazione delle postille manzoniane, che entrano in dialogo con quelle dei poeti novecenteschi. Da parte sua, Angela Siciliano dà invece conto del fondo librario di Giorgio Bassani, dove gli interventi marginali permettono di riscontrare in particolare tre tendenze: un atteggiamento attivo, «a volte persino agonistico», con cui Bassani si rapporta con i testi letti; la concezione della postillatura come atto fondamentalmente «critico» e «una grande consapevolezza» della propria scrittura anche in rapporto con queste letture.

Sono tutte osservazioni che dialogano con le prime conclusioni raggiunte attraverso lo studio delle biblioteche di Alfredo Giuliani, Franco Fortini, Edoardo Sanguineti e Amelia Rosselli. Nel complesso è matura la consapevolezza che si tratta innanzitutto di scritture private non pensate per la pubblicazione e quindi con un grado di opacità tendenzialmente maggiore rispetto ad altri modi di scrivere, che richiede un ulteriore supplemento di contestualizzazione nell'analisi: la postilla autonoma non può esistere; un *close reading* autonomo delle annotazioni marginali è naturalmente privo di ragionevolezza, anche nei casi delle scritture marginali più ampie e sintatticamente elaborate.

Con gradazioni diverse emergono poi tipologie e funzioni che vanno confrontate attentamente. Per un «postillatore generoso» come Giuliani, Federico Milone parla di tre funzioni principali – evidenziazione, indicizzazione, commento – che sicuramente possono essere estese anche ad altre esperienze. Comune, ma con articolazioni diverse, è anche l'interessante possibilità di individuare precise forme di lettura: modi di leggere, che sono quindi modi di pensare e di essere. Fortini emerge dallo studio di Fabrizio Miliucci come «un lettore deciso a non subire mai l'*auctoritas* di chi ha scritto (prodotto, distribuito e pubblicizzato) il libro, che deve sempre essere considerato alla stregua di un'ipotesi di lavoro», al punto di arrivare in alcuni casi a proporre lezioni alternative di versi altrui; mentre per Sanguineti, come mostra Chiara Lungo, i libri sono anche strumenti del lavoro specifico di chi, oltre che un poeta

e un docente universitario, è stato un instancabile lessicografo (anzi: un indefesso lessicomane): ne consegue un predominio quantitativo dei segni muti rispetto alle parole, funzionali a indici tematici o lessicali. Nel caso di una formazione plurilingue come quella di Rosselli, presentata da Chiara Carpita, la postillatura può essere anche un parziale riscontro alla dichiarazione di aver imparato «l'italiano attraverso i poeti», quindi attraverso la lettura; ed è quindi evidente che in questo caso specifico gli elenchi di parole abbiano una funzione molto diversa rispetto a quelli di Sanguineti.

In tutti i casi, comunque, lo studio delle postille permette anche di confermare e arricchire l'analisi della scrittura individuale, passando dall'attività critica a quella creativa, dagli interessi specificamente metrici di Rosselli (e non solo) alle sottolineature dei nessi sintattici di Fortini (e non solo); e di tracciare puntuali «cronistorie della lettura», come ad esempio quella che Giuseppe Carrara offre a specchio del Gramsci letto e studiato da Sanguineti.

Non meno importante, infine, è conoscere direttamente le potenzialità degli ambienti virtuali dove si vanno inserendo i risultati di questa ricerca sui libri postillati dei poeti del secondo Novecento, ovvero le due distinte *digital libraries* (che però si avvalgono dello stesso data model: DSpace-GLAM) delle Università di Genova e di Pavia, presentate da Roberto Canevari e Silvia Fronteddu. Anche da questo punto di vista è forte l'invito all'interazione, individuando strategie di aggregazione e di rimando tra gli oggetti digitali disponibili all'interno delle piattaforme, con la possibilità di mettere in relazione le postille con altre sezioni degli archivi.

La pubblicazione del presente volume, che aspira a rendere conto dei risultati intermedi del progetto *Amargine*, non avrebbe avuto luogo senza la collaborazione delle direzioni e del personale delle biblioteche, degli archivi e dei centri studi presso i quali sono state condotte le indagini. Per i lavori sui

libri e le riviste che la vedova di Edoardo Sanguineti, Luciana Garabello, ha donato nel 2012 al Comune di Genova, ci è caro ringraziare la Biblioteca Universitaria di Genova nelle persone del suo direttore (Paolo Giannone) e di coloro che alla cura e alla valorizzazione del *Magazzino Sanguineti* hanno avuto, nel corso degli anni, l'incarico di sovrintendere (Calogero Farinella, Oriana Cartaregia, Valentina Sonzini, Giancarlo Morettini). Per le ricerche intorno ai libri di Alfredo Giuliani la gratitudine va al Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia e, in particolare, a Gianfranca Lavezzi e Giuseppe Antonelli, che alla sua presidenza si sono avvicinati durante le ricerche, nonché a Luca Giuliani per il sostegno e la disponibilità mostrata nel rendere pubblici i risultati dei lavori. Le indagini intorno ai libri appartenuti ad Amelia Rosselli, invece, sono state rese possibili grazie al Polo bibliotecario umanistico-sociale dell'Università della Tuscia e, in particolare, di Paolo Marini e Giovanna Pontesilli. Per gli spogli condotti sui libri appartenuti a Franco Fortini ci è caro ringraziare il Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini in «Storia della tradizione culturale del Novecento» e il suo direttore, Niccolò Scaffai, nonché la Biblioteca di area umanistica dell'Università di Siena e la sua responsabile, Eleonora Bassi. Analoga gratitudine va, infine, al centro Archivi della parola, dell'immagine e della comunicazione editoriale dell'Università degli Studi di Milano per gli spogli condotti sulle biblioteche appartenute a Bartolo Cattafi e Antonio Porta.

LEGGERE, ANNOTARE, COMPORRE.
LE POSTILLE NEI LIBRI DI ALFREDO GIULIANI*

Federico Milone

1. La postillatura come idioletto

In un'intervista rilasciata nel 1991, Alfredo Giuliani spiega diffusamente le sue aspettative di lettore-critico e il suo modo di avvicinarsi ai testi¹:

Leggo come lo scrittore ha creduto di scrivere. Cerco di mettere a fuoco l'universo anche piccolo che lo scrittore ha creato. Lavoro di penetrazione, attraverso lo smontaggio delle parti, nella percezione degli intenti dell'autore. [...] Magari quella lettura è faticosa, ma mette in moto un meccanismo che ti sorprende, ti colpisce.

* Segnalo in apertura i riferimenti bibliografici alle opere d'invenzione di Giuliani citate nel testo: *Il cuore zoppo. Con sette versioni da Dylan Thomas*, Magenta, Varese 1955; *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, a cura di A. Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961; *Povera Juliet e altre poesie*, Feltrinelli, Milano 1965; *Il tautofono. 1966-1969*, Feltrinelli, Milano 1969; *Il giovane Max*, Adelphi, Milano 1972; *Chi l'avrebbe detto*, Einaudi, Torino 1973; *Ebbrezza di placamenti*, Manni, Lecce 1993; *Poetrix Bazaar*, Pironti, Napoli 2003. Per i libri postillati conservati nella biblioteca di Giuliani si fornisce sempre il riferimento bibliografico completo e la segnatura fra parentesi.

¹ PAOLO RUFFILLI, *Intervista ad Alfredo Giuliani*, «L'anello che non tiene», 3, 1-2, 1991, pp. 76-81: 81.

Insomma, la lettura è tutto il contrario di un atto neutro: è un momento scomodo di confronto con il testo e richiede la partecipazione vigile di chi ha il libro fra le mani². Il segno tangibile di questa attività sono le annotazioni che, una volta chiuso il volume, restano depositate sulle pagine. Giuliani è un postillatore generoso, che non ha gli scrupoli del bibliofilo né tanto meno considera il libro un feticcio da lasciare intonso: i *marginalia* pertanto sono spesso molto abbondanti e in molti casi testimoniano nel dettaglio i roveli e le idee che hanno attraversato la mente del lettore³.

Di primo acchito, però, questi segni costituiscono un idioletto difficile da decifrare. Le ragioni dell'oscurità vanno ricercate in una caratteristica intrinseca del genere postilla: si tratta di scritture private, non pensate per la pubblicazione, e pertanto spesso presuppongono considerazioni e riflessioni note soltanto al loro estensore e che ai nostri occhi risultano opache. Inoltre, sono sovente redatte in una grafia cursoria o poco curata. Spesso le parole sono illeggibili o abbreviate, i segni vengono tracciati rapidamente, senza staccare la matita dal foglio, e le sottolineature s'interrompono a metà frase o addirittura a metà parola, quando il testo, che verosimilmente scorre per la prima volta sotto gli occhi del lettore, non pare più d'interesse.

² La posizione non è nuova: in un'altra intervista, questa volta del 1965, Giuliani aveva spiegato come di fronte a un testo in versi il lettore fosse «responsabile doppiamente: della propria disposizione a lasciarsi toccare dalla poesia [...] e dei modi con i quali reagisce al contatto della poesia mettendola o no in circolo nella propria vita» (MARCO DELLA LENA, *Niente tregua tra avanguardisti e contenutisti. Tre risposte di Alfredo Giuliani*, «Paese Sera», 14 dicembre 1965).

³ La collezione libraria di Alfredo Giuliani conta oltre sedicimila volumi, è conservata insieme alla parte documentaria dell'archivio d'autore presso il Centro Manoscritti di Pavia e fa parte del patrimonio della Fondazione Maria Corti. Per una sua descrizione mi permetto di rimandare a FEDERICO MILONE, *L'archivio di Alfredo Giuliani al Fondo Manoscritti di Pavia: ricognizioni ed esplorazioni fra le carte e i libri*, «Autografo», XXI, 50, 2013, pp. 177-199.

L'unica strada percorribile per dare un senso a questo caotico gruppo di interventi è quella suggerita da Franco Piva a proposito del *Corpus des notes marginales* di Voltaire – l'opera, monumentale, che ha fatto da apripista nello studio delle postille d'autore –, e cioè procedere con un'analisi contestualizzata⁴. Nel caso di Giuliani, ciò significa anzitutto considerare ciascun segno all'interno del complesso sistema di interventi apposti nel singolo libro e più in generale nell'insieme dei libri della biblioteca. Ma vuole anche dire, ove possibile, tener presente il contesto culturale in cui la postilla è stata prodotta e verificare se esista un dialogo con altri testi, editi o inediti⁵.

Un'analisi di questo tipo, condotta estensivamente nella biblioteca d'autore, ha permesso di riconoscere tre funzioni principali a cui si può ricondurre la maggior parte dei *marginalia*: l'evidenziazione, l'indicizzazione e il commento. Lo scopo principale dei segni di lettura è la segnalazione di passaggi rilevanti, che vengono staccati dal *continuum* della pagina scritta in modi diversi. Il più comune è l'uso in margine di linee verticali e parentesi: queste due tipologie sono onnipresenti nei libri di Giuliani, tanto da costituire i due terzi della totalità dei segni lasciati sulle pagine. Alla stessa funzione contribuiscono le sottolineature, che possono riguardare singole parole o intere frasi, e anche altri segni, come sporadiche riquadrature, frecce collocate nel bordopagina o an-

⁴ FRANCO PIVA, rec. a *Corpus des notes marginales de Voltaire (t. 8)*, «Studi francesi», 171, 2013, pp. 605-606.

⁵ Questo aspetto è già stato rilevato da Angela Siciliano a proposito della biblioteca di Bassani; la studiosa definisce la postilla un «frammento di un discorso più diffuso che, nato tra le righe o sui margini di una pagina, si diffrange nello spazio e nel tempo facendo dialogare biblioteca e archivio d'autore: tra libri, manoscritti, taccuini, pubblicazioni in rivista o in volume, opere edite e inedite si compone una fitta trama di rapporti, in cui calare la nota per spiegarla correttamente e svilupparne il potenziale critico» (ANGELA SICILIANO, *L'edizione delle postille della biblioteca di Giorgio Bassani: percorsi critici e metodologie di rappresentazione*, «Griselda online», 2, 2021, pp. 182-196: 188).

cora crocette apposte accanto a titoli di poesie. In alcuni casi, Giuliani organizza una sorta di gerarchizzazione interna dei segni: per marcare passi particolarmente suggestivi può adoperare linee verticali doppie, parentesi rafforzate da frecce, doppie crocette.

Forse più attraenti per l'indiscreto lettore di oggi sono le postille di commento, a cui Giuliani si lascia andare abbastanza di frequente. Uno *specimen* esaustivo e adatto a illustrare questo genere di interventi è la copia della *Centuria* manganelliana⁶. S'incontrano giudizi a caldo, di consenso e dissenso, scritti sulla prima pagina di molti dei romanzi in miniatura e per solito piuttosto lapidari. Ad esempio, il quarantasette, sull'estinzione dei dinosauri, è «superbo» (ma subito sotto il lettore s'interroga: «parabola, allegoria o che cosa?»); il quarantanove, sugli amanti che finiscono per odiarsi, è «stupendo, feroce». Il novantacinque è soltanto «grazioso, a metà», mentre, passando alle piccole stroncature, i numeri diciassette e diciotto sono «fiacchi». Alle suggestioni di lettura appartengono anche i tentativi di riconoscere all'impronta alcune genealogie e influenze: il modello che Giuliani intravede nella filigrana di *Centuria* sono le corrosive contronovelle scritte negli anni Trenta da Anton Germano Rossi e raccolte in un volume dal titolo *Porco qui! porco là!*, chiamato in causa più volte nelle postille⁷. Alcune impressioni riguardano infine lo stile: fra le pagine di *Centuria* si trovano in ge-

⁶ GIORGIO MANGANELLI, *Centuria*, Rizzoli, Milano 1979; la copia di Giuliani (Lett.Ita. Manganelli 7) reca anche una dedica dell'autore.

⁷ Ad esempio in corrispondenza del romanzo ventinove («fa pensare di più a A.G. Rossi»), oppure del trentotto («questa non è "contronovella" ma rientra nella logica universale»); Giuliani possiede due copie di *Porco qui! Porco là!*; quella cronologicamente più alta è del 1966, edita a Milano dall'editore Dall'Oglio (Lett.Ita. Rossi.AG 2). Il nome di questo autore, forse poco noto al grande pubblico, insieme a quello di Michaux, sarà speso nella recensione a *Centuria*, e si veda ALFREDO GIULIANI, *Allegorie del signore in grigio*, in *Autunno del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 91-94. Sul passaggio dalle postille alle recensioni, cfr. *infra*.

nerale accenni alla letterarietà di alcuni romanzi-fiume (segnalata con un inequivocabile «letterario» accanto al titolo), fra i quali ci sono il cinquantadue, sui draghi, o il sessantatré, sul fabbricante di campane. I giudizi, le intertestualità e i rilievi stilistici visti finora sono espressi dalle cosiddette postille verbali; nondimeno, anche le postille mute possono diventare a volte molto loquaci. Ad esempio, Giuliani sembra avvedersi dell'attacco di molti racconti con una caratterizzazione del protagonista – spesso un generico signore – e provvede a sottolinearne gli attributi: «Un signore di media cultura e costumi decorosi», «Un signore estremamente meticoloso», «un signore di buoni studi e umori moderatamente malinconici», «Il signore vestito di scuro, dalla camminata attenta e pensosa», e così via. Si è dunque accorto di una ricorsività e l'ha segnalata non con una postilla verbale, ma con un gruppo di sottolineature che fanno sistema tra loro e che, se analizzate nel loro insieme, acquistano un significato trasparente.

Una terza funzione delle postille è quella di fare da bussola per orientarsi nel testo e nel *mare magnum* della postillatura. Sfolgiando le ultime pagine dei volumi non è raro imbattersi – secondo una prassi che è propria anche di altri autori, fra cui Edoardo Sanguineti⁸ – in *indices loci* approntati per rintracciare agevolmente alcuni passi del testo. Questo strumento, come si vedrà meglio più avanti, è spesso funzionale alla stesura di una recensione e si compone di solito di una lista di numeri di pagina, talvolta (ma non sempre) abbinati a una parola o a un commento. Si tratta in ogni caso di cataloghi estremamente personali, spesso caotici e che soprattutto non rispondono a un sistema sempre coerente: i rimandi non portano necessariamente a passi omogenei o riconducibili a un denominatore comune, bensì a luoghi del testo che, per i motivi più disparati, hanno richiamato l'attenzione del lettore. Altri strumenti per l'orientamento sono i post-it e i foglietti segnapagina, che possono anche essere postillati nel margine superiore con una o

⁸ Cfr. in questo volume gli interventi di Chiara Lungo e Giuseppe Carrara.

più parole chiave, in modo da guidare al luogo d'interesse senza passare dall'indice e senza sfogliare il volume.

Il sistema di *marginalia* così configurato non resta inerte sulla pagina, ma può essere riutilizzato in nuovi contesti: capita infatti che gli interventi apposti nei margini abbiano una ricaduta diretta e tangibile nelle diverse attività culturali di Giuliani. Possono cioè, specie per quanto riguarda la scrittura d'invenzione, entrare a far parte del *dossier* genetico o assumere una rilevanza ancor più pregnante nel cantiere ideativo: il volume può essere così incluso «nel perimetro dello *scriptorium* privato», perché la postillatura «lo trasforma da mero strumento d'uso in testimone del proprio lavoro»⁹. Per Giuliani, quest'ultimo aspetto è particolarmente rilevante: fin dai suoi primi interventi critici infatti si presenta come un brillante recensore e i suoi libri, da *Immagini e maniere* al postumo *La biblioteca di Trimalcione*¹⁰, lo confermano; su un altro versante, la sua poesia è permeata da un alto tasso di intertestualità, basti pensare, per restare agli estremi della produzione in versi, alle influenze di Dylan Thomas nel *Cuore zoppo* (1955) e al componimento dedicato a Emily Dickinson in *Poetrix Bazaar* (2003).

Nelle prossime pagine si cercherà dunque di tracciare un ritratto a tutto tondo del Giuliani postillatore, presentando dapprima alcuni casi in cui si mostra concretamente il passaggio dalla lettura all'annotazione descritto schematicamente in questo primo paragrafo. Fra i tanti esempi possibili, si sono scelti per la loro rilevanza in sede critica alcuni volumi di autori molto amati da Giuliani, letti durante l'apprendistato poetico, e altri che tradiscono la sua inesausta riflessione sul linguaggio e sul les-

⁹ DONATELLA MARTINELLI, *Presentazione*, «PEML», 3, 2018, pp. 5-7: 6. Questo numero della rivista è interamente dedicato alla rilevanza delle postille nella filologia d'autore dal Settecento al Novecento; sul tema si può vedere anche la rassegna – dalle origini a Caproni – nel numero monografico di «Studi (e testi) italiani», 42, 2018.

¹⁰ ALFREDO GIULIANI, *Immagini e maniere*, Feltrinelli, Milano 1965; ID., *La biblioteca di Trimalcione*, Adelphi, Milano 2023.

sico in particolare. Successivamente si affronterà il passaggio dall'annotazione alla scrittura, mostrando in che modo gli interventi sedimentati sulle pagine siano riusati in testi d'invenzione critica o poetica.

2. Dalla lettura all'annotazione

Giuliani è stato prodigo di notizie sulle sue prime letture, disseminandole in varie interviste. Fin da ragazzo è stato un «lettore onnivoro», capace di leggere «di tutto seguendo il caso, l'istinto e la curiosità»; ha raccontato poi dello «stupefacente» incontro con Rimbaud, un vero e proprio *choc* capace di lasciarlo «incantato e disorientato», delle «vertiginose e innumerevoli» scoperte degli anni Quaranta e Cinquanta, dell'incontro con i libri di Dylan Thomas, in una Roma da poco liberata, e con quelli di Carlo Michelstaedter, poi oggetto della sua tesi di laurea¹¹. Si sa anche che a quattordici anni ricevette in regalo la collana dei «Grandi Scrittori Stranieri» della UTET, che è stato il primo incontro con i classici europei¹². Altre informazioni si possono ricavare deduttivamente dall'esame della sua biblioteca privata: la presenza di cinquanta volumi della collana gemella della casa editrice torinese, la «Collezione dei Classici con note», lascia presumere che l'avvicinamento ai capisaldi della letteratura italiana sia passato da questi volumi, tutti pubblicati fra il 1921 e il 1933. Difficile dire se sia una raccolta costruita libro dopo libro nel corso degli

¹¹ Si vedano i passaggi delle interviste di FRANCESCO SCARABICCHI, *Il gioco, la pista e il segno. Conversazioni critiche*, Bagaloni, Ancona 1977, pp. 260-261; ALDO TAGLIAFERRI, *Alfredo Giuliani (19 giugno 2005)*, con un saggio di L. Ballerini, Scritture, Piacenza 2008, pp. 17-22; ANTONIO SCHIAVULLI, *L'avventura dentro i segni. La poesia novissima di Alfredo Giuliani*, GEDIT, Bologna 2008, p. 181.

¹² Cfr. la voce *Alfredo Giuliani* nel Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani, firmata ancora da Antonio Schiavulli, in cui si traccia un profilo accurato degli anni della formazione.

anni o sia il risultato di un acquisto unitario; di certo sono testi in buona parte attraversati da note e commenti e si può anche essere abbastanza sicuri che la lettura sia da collocare durante la prima giovinezza, perché compaiono dei segni in penna (e questa è un'abitudine che Giuliani perderà, preferendo poi la matita) e soprattutto in inchiostro rosa, colore usato soprattutto negli anni Quaranta-Cinquanta.

In questo gruppo, i due volumi più percorsi sono *Rimatori del dolce Stil Novo* a cura di Luigi Di Benedetto e i *Canti* di Leopardi¹³. Dal primo si capiscono immediatamente alcuni gusti del Giuliani lettore: sono lasciate intonse le pagine su Dante e sugli altri stilnovisti, mentre la postillatura riguarda esclusivamente le poesie di Guido Cavalcanti. La lettura di questi testi è condotta in almeno due tempi diversi, come dimostra l'alternarsi degli inchiostri blu e rosa, ed è il primo segno di una consuetudine duratura con questo poeta. Giuliani si sofferma in particolare su *Donna me prega*, una canzone, come dirà anni più tardi, di «settantacinque versi implacabilmente filosofici e drammatici»¹⁴, che probabilmente lo attira per la sua densità concettuale e che viene sottoposta a un'analisi capillare. Ci sono infatti interventi volti a emendare aspetti apparentemente minori del testo, come le maiuscole e la punteggiatura, e che denunciano un'attenzione alla lettera quasi filologica. Altri invece mirano a correggere il commento. Giuliani cassa, talvolta anche in maniera abbastanza rude, i rimandi alle ipotesi critiche avanzate da Liborio Azzolina, citate più volte dal curatore Di Benedetto, e inserisce di suo pugno alcune note. Fra queste, un'indicazione posta nel margine inferiore – «l'intelletto sensibile non discende dalle qualità ele-

¹³ *Rimatori del dolce Stil Novo: Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi*, introduzione e note di L. Di Benedetto, UTET, Torino 1925 (Lett.Ita.Ant. 152); GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, introduzione e note di M. Fubini, UTET, Torino 1930 (Lett.Ita. Leopardi 8).

¹⁴ ALFREDO GIULIANI, *Dante e Cavalcanti nemici per amore*, «la Repubblica», 19 agosto 1997, p. 34.

mentari (Aristotele, Averroè)» – è particolarmente significativa perché nasconde una fonte: l'articolo di Bruno Nardi pubblicato sugli «Studi danteschi» nel 1940 e intitolato *L'averroismo del "primo amico" di Dante*¹⁵, che fermava l'attenzione proprio su questi passi di *Donna me prega* per documentare l'averroismo di Cavalcanti. Siamo certi che si tratti di una fonte perché nella biblioteca d'autore è conservato questo unico numero della rivista e l'articolo di Nardi è l'unico postillato, sempre in inchiostro rosa. Possiamo così figurarci una lettura in sincronia dei due testi, che devono aver coabitato sulla scrivania di Giuliani, e si rivela anche l'attenzione del poeta per il dibattito culturale del suo tempo. Tuttavia, il lettore non si limita, da bravo studente, a trascrivere a piè di pagina i pareri altrui, ma, al contrario, dimostra una certa autonomia. Un'altra postilla infatti, posta sotto i primi versi di *Donna me prega*, rivendica un'interpretazione originale: «trovo che in questa canzone c'è *anche* una superiore ironia, cosa che i commentatori non capiscono» (Fig. 1). Un'ironia che Giuliani sembra mettere a frutto molto più tardi, nell'ultima stagione della sua scrittura poetica; nella plaquette *Ebbrezza di placamenti* (1993) inserisce infatti due poesie giocose che originano proprio nei versi cavalcantiani: *Accordi dissonanze*, un centone fatto con alcune sue poesie, e *Sei scherzi decasillabi*, un logogrifo sul verso «l'anima mia vilment'è sbigotita» –.

Diverso è il caso di Leopardi, che, a guardare le pagine dell'edizione dei *Canti* curata da Mario Fubini, è riconosciuto come un maestro di stile. Di fronte ad alcuni testi, ad esempio, Giuliani sembra aver avvertito la pervasività della coordinazione sindetica e il suo valore strutturante: lo si capisce perché si ferma a sottolineare e a contare sistematicamente le congiunzioni «e», trovandone 11 nell'*Infinito*, 7 in *Alla luna*, 17 nel *Sogno*. Ma soprattutto, spicca l'interesse metrico. Di fronte alla *Sera del dì di festa*, Giuliani conta le sillabe (non le sillabe metriche) di

¹⁵ BRUNO NARDI, *L'averroismo del "primo amico" di Dante*, «Studi danteschi», 25, 1940, pp. 44-79.



I.

Donna ^{me} prega, perch'io voglio dire
d'un accidente, che sovente è fero,
ed è sì altero — ch'è chiamato amore:
sì chi lo nega possa 'l ver sentire.

- 5 Ed a presente conoscente chero,
perch'io no spero — ch'om di basso core
a tal ragione porti conoscenza:
chè senza — natural dimostramento
non ò talento — di voler provare
10 là dove posa, e chi lo fa creare,
e qual è sua vertute e sua potenza,

V. 2. *accidente*: cfr. Dante, *Vita Nuova*, XXV: «Amore non è per sè sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia».

V. 3. *ch'è*: il quale è.

5. Ed ora chiedo che mi ascolti chi conosce amore.

7. *ragione*: argomento, materia.

8. *natural dimostramento*: procedimento dimostrativo della scienza.

V. 10-14. Si enunciano le seguenti questioni: la sede d'Amore (*dove posa*); la causa di esso (*chi lo fa creare*); la sua virtù; la sua potenza; la sua essenza; i suoi effetti (*ciascun suo movimento*); il suo piacere; il suo aspetto.

*Tramite in questa canzone c'è anche
una sottile ironia, come de i triumfatori:
non capiscono - metterla in rapporto col movimento*

Fig. 1. Postille in inchiostro blu e rosa alla poesia *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, in *Rimatori del Dolce Stil Novo*, UTET, Torino 1925 (F. Giuliani Lett.Ita.Ant. 152).

alcuni versi – il primo ne ha 14, il sesto 11 – e poi prova a cronometrare la lettura, fermando il tempo dopo 5 e 4 secondi. Indugia poi sul verso «Rara traluce la notturna lampa», di cui propone nel margine inferiore una parafrasi («rare le luci che filtrano dai balconi»), notando anche la posizione tonica delle due *u* (in «traluce» e «notturna») e l'abbrivio con tre sillabe in *a*. Non mancano nemmeno ipotesi sulle parentele letterarie, riflessioni critiche e persino dubbi. Nelle prime strofe di *Amore e morte*, Giuliani riconosce una certa aria trecentesca: «Nota nella prima e più nella seconda strofa aria di stilnovo, e di Dante: la tradizione!»; nella stessa poesia, il verso «Primi conforti d'ogni saggio cuore» è spiegato più diffusamente con la nota «questo verso prosastico (concettuale) spersonalizza la visione-immagine precedente», cioè quella di Amore e Morte che «sorvolano insieme la via mortale». Nella *Palinodia* al marchese Gino Capponi invece inserisce una domanda che tradisce i suoi dubbi sul verso «Dello stato mortal; vecchiezza e morte»: scrive infatti «vecchiezza e morte mali estremi? sono estreme necessità. I mali non stanno raccolti entro il periodo della vita?». Infine, nemmeno di fronte a Leopardi, Giuliani sospende il giudizio, ma si lascia andare a considerazioni libere, dettate dalle sue sensibili antenne critiche e che cadono sui testi isolate o più compatte: il verso «O Elvira, Elvira, oh lui felice» del *Consalvo*, ad esempio, è glossato da un telegrafico «brutto»; al contrario, nei margini della *Ginestra* Giuliani lascia un commento d'eccezione. Si comincia con l'*incipit*, che non trova pienamente soddisfacente: «Bellissimo l'attacco - vv. 2 e 3 - i due aggettivi stonano un po' - il terzo verso non è felice come il secondo». Più avanti, i vv. 98-110 sono annotati così: «faticoso nel centro questo periodo, tende a una caduta col verso 105 - ma bello il finale: "un'onda..."». Ancora, ai versi 158 e seguenti: «Bellissimo l'inizio di questa strofa – ma da 167 la più fiacca e involuta poeticamente». La quinta (vv. 202-230) è definita solo «potente», mentre sull'ultima è chiarissimo (Fig. 2): «Bellissima frase» – si riferisce ai vv. 304 e ss. – «La ripresa "Ma non piegato" invece di spegnersi o chiudersi si fa un po' più forte e decisa - alla parola "oppressor" tutto il tono chiede più impeto e si distende in potente [***] fino a "immortali"».

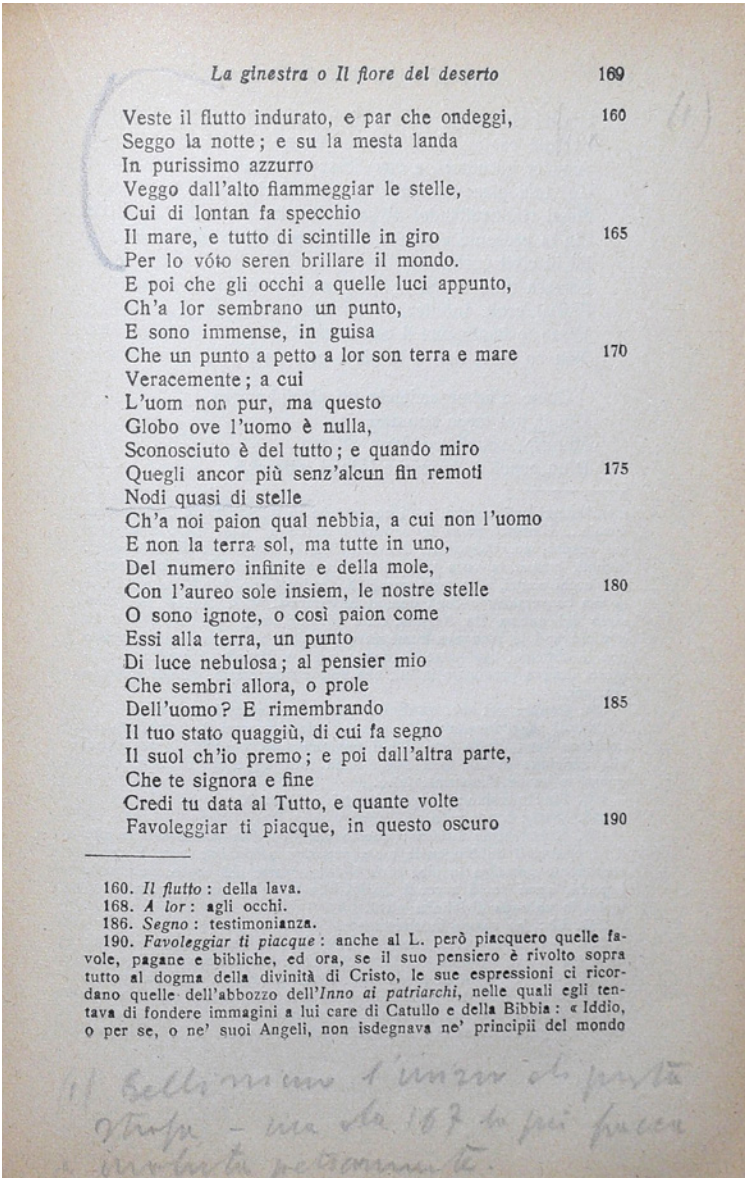


Fig. 2. Commento marginale alla poesia *La ginestra* di Giacomo Leopardi, in *Canti*, UTET, Torino 1930 (F. Giuliani, Lett.Ita. Leopardi 8): «Bellissimo l'inizio di questa strofa – ma da 167 la più fiacca e involuta poeticamente».

Un discorso su Leopardi, considerato da Giuliani non solo «il più popolare dei nostri classici»¹⁶, ma anche fra i maggiori filosofi italiani dell'Ottocento, non può prescindere dalla frequentazione della sua prosa. Occorre a questo punto lasciare la collana dei classici UTET e aprire una copia di *Società, lingua e letteratura d'Italia*, un'antologia che raccoglie alcune riflessioni leopardiane datate dal 1816 al 1832, selezionate da Vitaliano Brancati e pubblicate per Bompiani nel 1942¹⁷. Il volume non è di un pregio particolare, né per la confezione, né per i criteri di edizione adottati; Giuliani lo acquista appena uscito, pochi mesi dopo aver conseguito la maturità classica, come si deduce dalla data «30/8/1942» vergata nelle pagine di risguardo; si tratta dunque con ogni probabilità di uno dei primi approcci autonomi alla scrittura di Leopardi. Le sottolineature in realtà sono abbastanza poche – e pertanto quelle presenti acquisiscono una certa importanza –; fra queste c'è un brano nell'ultima pagina, datato nello Zibaldone al 1° febbraio 1829 (in corsivo la parte sottolineata):

Della lettura di un pezzo di vera contemporanea poesia, in versi o in prosa (ma più efficace impressione è quella de' versi), si può, e forse meglio (anche in questi prosaici tempi) dir quello che di un sorriso diceva lo Sterne; che essa aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita. *Essa ci rinfresca, per così dire; e ci accresce la vitalità.* Ma rarissimi sono oggi i pezzi di questa sorta.

¹⁶ ALFREDO GIULIANI, *L'immensa nullità e le sovrumane finzioni*, in ID., *La biblioteca di Trimalcione*, cit., p. 240. Questo intervento, densissimo, mi sembra il culmine della riflessione su Leopardi e ritocca l'introduzione a *Giacomo Leopardi*, scelta di A. Giuliani, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1998 e altri saggi precedenti.

¹⁷ GIACOMO LEOPARDI, *Società, lingua e letteratura d'Italia (1816-1832)*, a cura di V. Brancati, Bompiani, Milano 1942 (Lett.Ita. Leopardi 1).

Il passo non lascia indifferenti: è sottolineata la citazione che apre la celebre introduzione ai *Novissimi* («Scopo della “vera contemporanea poesia”, annotò Leopardi nel 1829, è di accrescere la vitalità»), firmata da Giuliani nel 1961. Il caso è molto particolare: verosimilmente non si tratta di una sottolineatura apposta in vista di un discorso critico da fare di lì a poco, come nelle recensioni di cui si dirà a breve. È infatti difficile (sebbene non sia impossibile) che Giuliani abbia consultato questo volume durante la stesura dei *Novissimi*: possedeva infatti una versione dello *Zibaldone* completa e più recente, quella in due volumi curata da Francesco Flora, nell'edizione del 1949¹⁸. Il passo è dunque probabilmente rimasto nella memoria di Giuliani per quasi due decenni, riemergendo in uno dei suoi discorsi critici più noti.

Veniamo ora a libri più recenti, indagando un aspetto specifico, ovvero le postille che palesano l'attenzione prestata da Giuliani alla lingua. Il piacere per il neologismo e più in generale per il gioco dei significanti è del resto uno dei tratti più riconoscibili della sua poesia, almeno a partire da *Povera Juliet*. Un simile gusto trova una sponda anche nella lettura di testi altrui e non è raro rinvenire sottolineature di parole che scartano rispetto alla medietà linguistica. Dinanzi a questi vocaboli però, il piglio non è quello del lessicografo, cioè di chi colleziona le parole per studiarle e definirle. Al contrario, Giuliani è un lessicofago, poco interessato alla catalogazione ma disponibile a godere dei giochi di parole e soprattutto pronto ad appropriarsi delle voci altrui, come dimostrano le frequenti glosse apposte nei pressi dei termini che gli sono sconosciuti.

Questo atteggiamento emerge nelle postille ai libri di alcuni autori più disponibili alla sperimentazione linguistica, come Malerba e Meneghelo. Nel *Protagonista* di Malerba¹⁹ tutti gli interventi di Giuliani

¹⁸ I due volumi (Lett.Ita. Leopardi 20) sono postillati, ma non ci sono segni di attenzione attorno al passo che apre l'antologia novissima.

¹⁹ LUIGI MALERBA, *Il protagonista*, Bompiani, Milano 1973 (Lett.Ita. Malerba 3).

riguardano la trama linguistica del libro; sottolinea infatti sistematicamente i neologismi d'autore, coniati storpiando lievemente una parola esistente: *bugiadro*, *cartellonica* (per *cartellonistica*) *stradale*, *navichiere*, *pianerottoloio*, *scarfaccio* (per *scarafaggio*), *spasseggiare*, *umbriaco*; oppure evidenzia alcune locuzioni, ottenute con lo stesso procedimento: *migliaia e miglioni*, *molto di raro*, *succedere per caso*. Giuliani probabilmente si riconosce in questa tecnica: è infatti un modo di procedere che adopera fin dagli anni Sessanta, con le vertiginose invenzioni dell'*Invetticaglia*, tutte allusive a parole esistenti (*cagoscio*, *merloso*, *vizzosaggini*, per dirne alcune). Al contrario, le potenzialità espressive del dialetto non sono mai state esplorate da Giuliani. Eppure, si può notare un certo piacere nel misurarsi con il maladense di *Libera nos a Malo*²⁰: quando non è Meneghello stesso a fornire una glossa intratestuale, interviene infatti la matita del lettore nei margini. L'operazione è certolina e solo nelle prime cinquanta pagine troviamo *panaro* «tagliere della polenta», *nominaglia* «soprannome», *guzzare* «arrotondare», *bao* «bachi», *basavéjo* «pungiglione», *marso* «marcio», *duga* «gioca», *s'ciopascóndare* «nascondino». Nell'ultima pagina, poi, allestisce un piccolo glossario con alcuni termini, fra cui *barchessa* 'tettoia', *garbe* 'asprigne', *cricatejo* 'garbuglio'. Questo vocabolario autocostruito viene poi solo parzialmente riusato nella recensione tardiva pubblicata su «la Repubblica», in cui si tratta dell'equivalenza imperfetta fra le *fragnòccole* maladensi e le romanesche *schicchere*, e poi del *foto*, il grado dell'arrabbiatura in cui si strepita, diverso dall'ira silenziosa della *cana*. Ciò che attrae Giuliani è in questo caso particolare la terminologia precisa propria del dialetto, che «distingueva vividamente i fenomeni (naturali, sociali, psicologici, religiosi)»²¹.

²⁰ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, introduzione di D. Porzio, Mondadori, Milano 1986 (Lett.Ita. Meneghello 8).

²¹ ALFREDO GIULIANI, *La grandine di Dio*, «la Repubblica», 18 settembre 1986, p. 26.

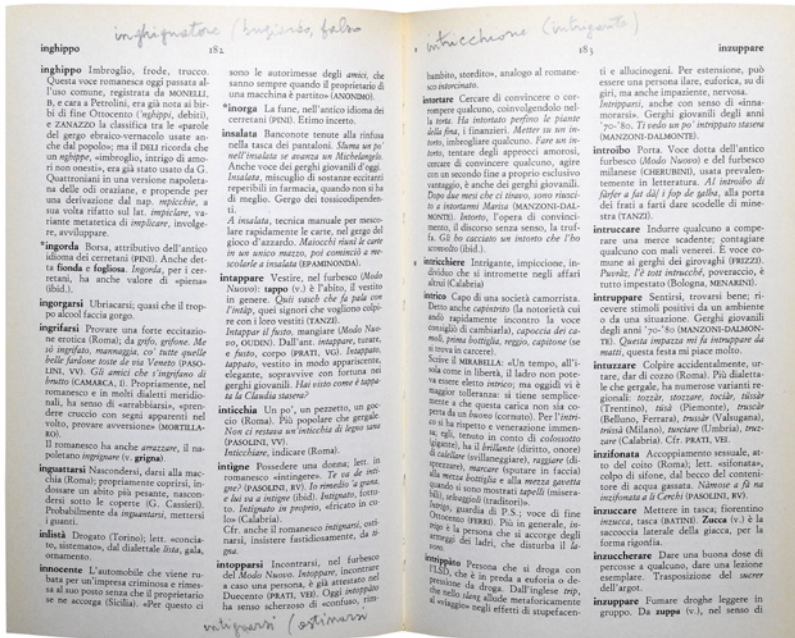


Fig. 3. Aggiunte a *Dizionario storico dei gerghi italiani*, Mondadori, Milano 1991 (F. Giuliani, Ling.Diz. 001).

La ghiottoneria linguistica di Giuliani s'intravede anche nel trattamento riservato ai dizionari. Il *Prontuario di parole moderne* di Angelico Prati²², ad esempio, è fitto di annotazioni e segni marginali, almeno fino alla lettera L; poi gli interventi si fanno via via più rari e vengono meno quasi del tutto dopo la M. Questa particolare disposizione dei *marginalia* lascia pensare a una lettura di filato dello strumento lessicografico, alla ricerca di voci ignote o quantomeno curiose. Non c'è una sistematicità nella sottolineatura e a essere evidenziate sono parole diverse, da quelle appartenenti ai linguaggi tecnici (*angiòma*, *caches-*

²² ANGELICO PRATI, *Prontuario di parole moderne*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952 (Ling.Diz. 25).

sia, esostorico) ai preziosismi letterari (*acquido*, *etopèa*, *lenemente*); dai termini dialettali (*allèa* piem. ‘viale’, *baslèta* lomb. ‘vassoio’, *calavèrno* pist. ‘rugiada’) ai gerghi (*ghigno*, nel gergo dei coatti ‘membro virile’). A proposito di questi ultimi, nei margini di una doppia pagina del *Dizionario storico dei gerghi italiani* di Ernesto Ferrero²³ si trovano tre nuove entrate vergate dalla mano di Giuliani: «*intignarsi* ‘ostinarsi’»; «*intrichione* ‘intrigante’» e soprattutto «*inghignatore* ‘bugiardo, falso’». Un *inghignatore* si ritrova anche nel *corpus* poetico, e più nello specifico nel *Badante di Eraclito*, una poesia inclusa nell’ultima raccolta di Giuliani, *Poetrix bazaar*: «servi copie di vittime partecipi inghignatori» (Fig. 3).

3. Dall’annotazione alla scrittura

Lo studio dei testi – si è intravisto dagli esempi prodotti finora – sfocia spesso nella scrittura critica e d’invenzione. È comunque difficile (forse impossibile) separare nettamente i due mestieri: come ha osservato recentemente Andrea Cristiani, anche a Giuliani ben si attaglia la definizione di «scrittore di recensioni» coniata per Giorgio Manganelli e che mette l’accento sulla qualità di queste «autentiche prose d’arte, che sprigionano il fascino avvolgente di una scrittura immune dall’usura del tempo»²⁴. In effetti, benché Giuliani si definisca un «lettore brado e spesso impaziente», oppure uno fra i «lettori ingenui»²⁵, la gran parte della sua attività critica si è concentrata nell’attenta auscultazione e nel commento della parola altrui, con coloriture di volta in volta pensose,

²³ ERNESTO FERRERO, *Dizionario storico dei gerghi italiani. Dal Quattrocento a oggi*, Mondadori, Milano 1991.

²⁴ GIULIANI, *La biblioteca di Trimalcione*, cit., p. 392. La formula di «scrittore di recensioni», ripresa da Cristiani, è stata coniata da Silvano Nigro in GIORGIO MANGANELLI, *Concupiscenza libraria*, Adelphi, Milano 2020, p. 396.

²⁵ GIULIANI, *La biblioteca di Trimalcione*, cit., pp. 107, 113.

ironiche o polemiche. È l'autore stesso a riconoscere, nella già citata intervista a Scarabicchi, il doppio filo che lega le due attività di lettura e scrittura²⁶:

Ipotesi su come nasce un saggio. [...] Da che cosa trai i tuoi pezzetti iniziali? Dalla lettura del testo, in primo luogo. Dunque accumuli: particolari significanti del testo; tue impressioni, riflessioni, stimoli anche incerti. [...] Una lettura intensa del testo, contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, non consente un travaso immediato. Bisogna «distrarsi», sciogliere il legame che s'è creato tra testo e lettura, liberarsi della saturazione. Può essere utile leggere altre cose, a intermittenza, senza grande impegno, scorrendo magari passi già noti di opere critiche, o sfogliando i classici, o il giornale: si tratta di stabilire, con questi testi secondari, [...] un «ritardo» che permetta di ritornare alla prima accumulazione bene ossigenati, come dopo una passeggiata in montagna.

Schematizzando, la scrittura saggistica si compone di tre fasi ben distinte: l'accumulo, il distanziamento, il ritorno al testo. Le postille lasciate sui libri da recensire appartengono al primo momento, quello in cui a botta calda si accumulano le impressioni maturate nel corso della lettura, come si è visto nei casi di *Centuria* e *Libera nos a malo*. Per meglio mettere a fuoco il meccanismo si possono confrontare gli appunti lasciati sui risguardi di *Palomar* di Italo Calvino e alcuni passi della recensione che Giuliani pubblica il 9 dicembre 1983 su «la Repubblica»²⁷. Gli appunti sono proprio «impressioni, riflessioni,

²⁶ SCARABICCHI, *Il gioco, la pista e il segno*, cit., pp. 274-275.

²⁷ ITALO CALVINO, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983 (Lett.Ita. Calvino 8); ALFREDO GIULIANI, *I. C. Mr. Palomar: Signor Telescopio*, «la Repubblica», 9 dicembre 1983, p. 31. La recensione, sia detto per inciso, piacque particolarmente a Calvino, che scrisse una lettera da Parigi il 14 dicembre,

stimoli» fulminanti che vengono poi, quasi meccanicamente, sviluppati e ampliati nella redazione della recensione (Fig. 4):

<p>Il S. P. è un osservatorio, forse un osservatore</p>	<p>Anche lui, il signor Palomar, nel suo piccolo, è un osservatorio; sebbene non sia uno di quei temperamenti di cui si dice di solito “è un osservatore”, incline com’è alla distrazione, all’impazienza e perfino al nervosismo. Il signor Palomar è semplicemente un osservatorio esistenziale.</p>
<p>È un essere astratto, metafisico, ha una moglie una figlia non sembra che lavori.</p>	<p>È un uomo metafisico che non aspira a entrare in un romanzo e di cui, sul piano empirico, sappiamo pochissimo, non l’età, né la professione, né l’ascendenza. Sappiamo che ha una moglie e una figlia [...] deduciamo che dev’essere uno scrittore, sebbene non ce lo dica esplicitamente, giacché è troppo discreto per definire “lavorare” il suo prestare attenzione e rimuginare.</p>
<p>Fenomenologo e loico sottile ma non si dovrebbe imitare / ordine e disordine</p>	<p>Il signor Palomar [...] dietro i suoi occhiali da miope guarda per lo più singoli e modesti fenomeni</p>

Gli esempi potrebbero essere molteplici e costituiscono un *modus operandi* abbastanza stabile nella fucina del Giuliani critico. Più produttivo allora è verificare se qualcosa di simile avvenga anche per l’invenzione poetica. Anche qui, stando a quanto dice Giuliani, è in gioco un processo di accumulazione, che comincia con un motivo – «una parola,

lodando la capacità di cogliere «lo sguardo descrittivo, l’intento conoscitivo ancorché mai conclusivo, il pathos che forse c’è ancorché nascosto». L’originale della lettera, pubblicata nel meridiano calviniano (Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Mondadori, Milano 2000, p. 1505), è conservata nel Fondo Giuliani (GIU-08-193).

Q O P. è un orecchino, una
un orecchino

Ferromentale e loico ^{mt. 6} un uovo
a d. anche un uovo
oche e l'occhio

È un orecchino, un orecchino,
ha un uovo un uovo un uovo
cb. orecchino.

deft. un o. P.

#441

(54) orecchino - tori
oche
l'occhio.
l'occhio
oche later.
gial.
gial. d'oca

6 uovo
8 uovo
24 lavoro
(con un
oche)

29 uovo
Villini
34 orecchino.
48 uovo

Fig. 4. Appunti e indici in matita, riusati per la recensione, in Italo Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983 (F. Giuliani, Lett.Ita. Calvino 8).

un sintagma, o un verso, anche solo un “ahah!” – fissato sulla carta, a cui segue l'accostamento di «altri pezzetti che possono sembrare incongrui, scelti sempre in qualche modo preriflessivo e post-riflessivo (non seguendo, cioè, un percorso logico a priori)»²⁸. Solo poi c'è il lungo lavoro di *bricolage*, l'elaborazione e il montaggio di frammenti poetici, fino all'approdo a una forma definitiva.

Un caso emblematico si trova nell'antologia *Poeti americani*, uscita nel 1949 per De Silva²⁹. A colpire sono soprattutto alcune postille che Giuliani appone sulle traduzioni, proponendo in interlinea o tramite correzioni delle versioni alternative. Questi segni, che compaiono anche in altri libri, sono fondamentali per uno studio, ancora da venire, sul Giuliani traduttore. L'antologia però contiene anche delle suggestioni che, nate dalla frequentazione della poesia d'oltreoceano (definita «la Provenza che conviene al XX secolo»³⁰) e fissate su un cartiglio, trovano un riscontro nella composizione in versi. Non deve stupire questa permeabilità fra traduzione e invenzione, perché, come spiega Giuliani stesso in una recensione del 1955 a una silloge di Rizzardi, «tradurre è sempre un modo maestro di aver qualcosa da dire». Il documento si trova accanto all'*Ode ai morti confederati* di Allen Tate; vi si leggono quattro versi, che possono essere trascritti così:

I latrati, che vogliono dire? nella bruma.
Cuccia! non leccarmi le mani, non guardarmi
magro cuore della memoria.
Ho calpestato scheletri di brina

²⁸ SCARABICCHI, *Il gioco, la pista e il segno*, cit., pp. 273-274.

²⁹ *Poeti americani (1662-1945)*, a cura di G. Baldini, De Silva, Torino 1949 (Am.Ant. 12).

³⁰ Questa citazione e la seguente provengono da ALFREDO GIULIANI, *Lirici americani*, «Nuova Corrente», I, 4, 1955, pp. 348-349.

Di sicuro la composizione risente non solo della generale atmosfera mortuaria del poemetto, ma è stimolata da alcuni luoghi precisi in cui ricorrono tutti gli elementi dei versi improvvisati: la presenza animale («the hound bitch / toothless and dyng»), la bruma («the improbable mist of nightfall»), il cuore («what shall we say who have knowledge / carried to the heart») e gli scheletri («bones, unclean, / Whose verdurous anonymity will grow»). Più avanti, due di questi versi entreranno in altrettante poesie composte nello stesso periodo: il primo, «I latrati, che vogliono dire? nella bruma», confluirà in posizione incipitale nella poesia È dopo, pubblicata per la prima volta sul «verri» nel 1960; il secondo, «Ho calpestato scheletri di brina», trova spazio in *Chi guarda per essere guardato*, un testo pubblicato nel 1959 sulla medesima rivista, rimodulato e inserito entro un nuovo contesto: «Con gli occhi ripiega le ali, tra / non molto dovrà strisciare; e almeno / calpestare scheletri di brina [...]»³¹.

Non si tratta dell'unico esempio di versi nati nel margine dei libri, ma va detto che trapianti così lineari sono abbastanza sporadici. Di solito, l'influenza della lettura è più sotterranea e agisce da innesco nascosto alla composizione, fornendo materiali o contesti riutilizzabili. Il caso più eclatante riguarda il *Libro dei mutamenti*, cioè *I Ching*, un volume sapienziale cinese compulsato da tanti intellettuali del tempo, da Natalia Ginzburg ad Amelia Rosselli e che Giuliani annota fittamente. Il testo serve a ricavare degli auspici, espressi in forme simili a versi sibillini, solo parzialmente spiegati in paragrafi di commento. Da questo libro, pubblicato dalla casa editrice Astrolabio nel 1950³², Giuliani preleva immagini lungo tutta la sua carriera poetica, citandolo già nelle note ai *Novissimi* come una fonte

³¹ ALFREDO GIULIANI, È dopo, «il verri», 5, 1960, p. 76 (poi in *Povera Juliet*); ID., *Chi guarda per essere guardato*, «il verri», 2, 1959, pp. 108-109 (poi nei *Novissimi* e in *Povera Juliet* con titolo *In debito di una morte famigliare*).

³² *I King. Il libro dei mutamenti*, Astrolabio, Roma 1950. Nel contributo si usa la forma *I Ching*, più corretta e adoperata anche da Giuliani, che corregge l'intitolazione già sulla copertina.

d'ispirazione del «vento a forma d'arco» nella poesia *Compleanno*, un testo incluso nella sua opera d'esordio³³. Similmente, viene ricordato nelle prose del *Giovane Max*, a proposito del segmento «assillato da ramoscelli», di cui Giuliani denuncia la fonte – il *Libro dei mutamenti*, appunto – nel glossarietto che correde il volume. Un'analisi in diacronia rivela però molte altre concordanze. Il libro è molto postillato, segno di una lettura approfondita, ma non negli auspici, da cui sono prelevate singole tessere che vengono successivamente montate insieme ad altre:

Ecco: il tuono declama nelle vene, <i>La siepe si apre.</i> (<i>Compleanno</i> , in <i>Il cuore zoppo</i> , p. 27)	Il pentimento svanisce. <i>La siepe si apre</i> , non vi è impigliamento. (p. 172)
forse camminano per la cascata ridendo mi sprimacciano <i>il letto si sgretola</i> fino alla pelle (<i>La candela di Onan</i> , in <i>Il Tautofono</i> , p. 68)	<i>Il letto si sgretola</i> all'orlo. I perseveranti vengono annientati. Sciagura! (p. 141)
– «Un bistè con i biscotti». – <i>Il vento</i> <i>spazza sull'acqua.</i> (<i>Il giovane Max</i> , cap. 3, p. 15)	<i>Il vento spazza sull'acqua:</i> L'immagine della dissoluzione. (p. 246)
Fantasia lasciva. Fuoco innocente che accende la pioggia. <i>Drago coperto: non agire.</i> (<i>Il giovane Max</i> , 7, p. 23)	Nove all'inizio significa: Drago coperto. Non agire. (p. 71)
Sorriso crepante, <i>serenità seducente</i> , cicatrici glabre. (<i>Il giovane Max</i> , 8, p. 26)	Sei sopra significa: Serenità seducente. (p. 244)

³³ *I novissimi*, cit., p. 47. Un'analisi generale del contributo dell'*I Ching* in sede compositiva (ma senza un censimento esteso dei luoghi testuali) si legge nella tesi di dottorato di GIUSI MONTALI, *Il gioco del tautofono. Il contributo della psicoanalisi nell'elaborazione poetica e nelle teorizzazioni metriche di Alfredo Giuliani*, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2014/2015.

<p>Sono come il marinaio della ballata di Coleridge, che racconta per forza la storia degli scheletri a chi non gliene frega niente. <i>Drago altezzoso avrà da pentirsi.</i> (<i>Il giovane Max</i>, 8, p. 27)</p>	<p>Nove sopra significa: <i>Drago altezzoso avrà da pentirsi.</i> (p. 73)</p>
<p>Ma in me, neghittoso, tardus Amor non ullas cogitat artis. «<i>Propizio è avere ove recarsi</i>». (<i>Il giovane Max</i>, 20, p. 54)</p>	<p>Ogni giorno esercitati nel guidare la carrozza e nel proteggerti con le armi. <i>Propizio è avere ove recarsi.</i> (p. 149)</p>
<p>Il principe Ki nascose la sua perseveranza nell'ottenebramento della luce. (<i>Il giovane Max</i>, 28, p. 64)</p>	<p><i>Ottenebramento della luce</i> come presso il principe Ki. [...] Il principe Ki nascose la sua perseveranza pur tenendola ferma interiormente. (p. 422 et passim)</p>

Gli auspici dell'*I Ching* sembrano tessere fatte apposta per entrare nel gioco combinatorio, fondato sullo straniamento e sull'enigmaticità, tipico della poesia di Giuliani. Ci sono però anche casi più complessi, in cui l'ipotesto assume un valore strutturale e il cui riconoscimento consente di attribuire un significato preciso a un gruppo di versi. Si veda questo *incipit*:

Prima del compimento è come la primavera, la volpe
deve guardarsi dal finire con la coda nell'acqua:
tendo l'orecchio agli scricchiolii del ghiaccio,
vedo la mano ritrarsi raggelata, ho una corda tra i denti
(*Il professor Pi chiarifica l'attesa sessuale*, in *Povera Juliet*, p. 43)

La presenza della volpe, il rischio che la coda si bagni, il tendere l'orecchio al ghiaccio non si potrebbero interpretare come segni di sventura e con la necessità di adoperare prudenza senza aver presente questo passaggio dell'*I Ching* e il successivo commento (p. 262):

Prima del compimento: riuscita.
Ma se la piccola volpe,

Quando ha quasi compiuto il trapasso,
Finisce con la coda nell'acqua,
Allora non vi è nulla che sia propizio.

[...] Bisogna procedere come una vecchia volpe che cammina sul ghiaccio. In Cina la prudenza della volpe che cammina sul ghiaccio è proverbiale. Essa tende sempre l'orecchio ad ogni scricchiolio e ricerca con cura tutto intorno i punti più sicuri.

O ancora, si consideri questo passaggio tratto da una delle poesie da recita:

– Il crogiolo ha i suoi aiutanti: i manici d'oro e gli anelli di giada / il senso è che l'uomo modesto in posizione dominante trova collaboratori forti e capaci
(Io ho una bella pera, e tu cos'hai?, in Chi l'avrebbe detto, p. 87)

La battuta è ricavata mescidando un auspicio e il rispettivo commento, che si fondono dando vita a un nuovo presagio (p. 221):

Il crogiolo ha manichi gialli, anelli passatori d'oro.
Propizia è la perseveranza.

In posizione dominante sta qui un uomo d'indole accessibile e modesta. Mediante questo atteggiamento interiore egli riesce a trovare degli ausiliari forti e capaci che lo completano e lo coadiuvano nella sua opera.

Come per Cavalcanti e Leopardi, anche per *l'I Ching* si può parlare di una lunga fedeltà: i vaticini si ritrovano disseminati in più raccolte e chissà che non ce ne siano altri, opportunamente dissimulati, pure nelle ultime poesie. Certo è che le postille di Giuliani, in tutta la loro fluidità e in tutte le loro molteplici manifestazioni, non sono soltanto il lampeggiare delle idee del lettore di fronte a un testo nuovo: sono una zona di transito, un crocevia fra la lettura e la scrittura.

I LIBRI DI FORTINI

Luca Lenzini

Quando, nel 1995, da via Legnano a Milano i libri di Fortini – scomparso da meno di un anno – arrivarono a Siena in via Fieravecchia, nella Facoltà in cui Fortini aveva insegnato vent'anni, e dove io avevo seguito le sue lezioni, ero già da tempo responsabile della biblioteca; potrei quindi ricostruire il lungo processo, non senza le solite tribolazioni logistiche e materiali, che ha portato alla sistemazione attuale, in una bella sala dedicata. Sarebbe però una storia lunga e forse arida, ma soprattutto sono sicuro che mi perderei in troppi excursus, perché le biblioteche sono sempre delle miniere di storie, di intrecci di vite e di lingue, di dialoghi e conflitti, di sentieri interrotti e collegamenti che risvegliandosi e prendendo la parola chiedono ognuno attenzione, di farsi sentire, di ricostruire percorsi di studio e di vita. Quella di Fortini non fa eccezione, di certo non per me: perciò mi sarei ineluttabilmente perso. Immagino del resto che di intrecci e incroci, biografici e bibliografici, non mancheranno notizie in questo incontro, per cui mi terrò al tema propostomi (i libri di Fortini) restando molto sulle generali, con qualche annotazione davvero 'a margine', come vuole l'insegna della giornata¹.

¹ Rinvio alla relazione di Fabrizio Miliucci per quanto concerne l'aspetto specifico delle scritte marginali sui libri di Fortini.

Per cominciare osserverò che facendo un confronto tra la biblioteca di Fortini e le altre che meglio conosco (Parronchi, Raichich e le altre della Biblioteca Umanistica di Siena²) il primo dato che colpisce è quello quantitativo: rispetto a quella di Parronchi, che conta oltre circa 14000 volumi, i libri di Fortini sono meno della metà. Questo semplice dato ci ricorda qualcosa, ovvero che le biblioteche non si costituiscono solo per accumulo e addizione. Il caso di Parronchi, per esempio, è di uno che conservava assolutamente tutto, dai *dépliants* ai biglietti d'ingresso delle Biennali alle bozze, alle Cinquecentine; non solo, ma accoglieva lasciti altrui (disegni, pitture e sculture comprese, essendo molti suoi amici degli artisti), di qui l'abbondanza di 'sub-fondi' nel fondo librario e archivistico. Dai primi anni Trenta del Novecento al primo decennio del Duemila, Parronchi ha alimentato ininterrottamente la sua biblioteca, favorito in questo anche dalla continuità quasi assoluta nella medesima abitazione. Fortini no: e non solo per via della discontinuità (diciamo così) domiciliare, nelle varie fasi dell'esistenza, prima a Firenze e poi a Milano. Il fatto è che strada facendo, Fortini conferiva parte dei suoi libri alle biblioteche delle scuole in cui insegnava, ma anche a quelle dei paraggi della casa al mare (ce ne sono perciò a La Spezia) e di quella milanese; e poi, c'era sempre un cumulo all'ingresso dell'appartamento di via Legnano, da cui amici e conoscenti erano invitati a portar via i libri che ritenevano utili o interessanti (molti di questi erano libri inviati in omaggio dagli editori). In altre parole i libri di Fortini aumentavano sì, ma relativamente: all'addizione si accompagnava una certa sottrazione.

Questo discorso sulla sottrazione magari sarà banale, ma sollecita pure un altro genere di considerazioni. Intanto, lo sfoltimento di quanto non veniva considerato utile e da conservare consente una più nitida

² Le notizie sui Fondi d'autore della Biblioteca Umanistica dell'università di Siena sono consultabili nel sito del Sistema Bibliotecario dell'Università: <http://www.sba.unisi.it/baums/sviluppodellecollezioni>

messa a fuoco dell'essenziale, dei libri importanti, di riferimento e di frequente consultazione. Sempre in chiave contrastiva e rimanendo a Parronchi (che di Fortini fu amico in gioventù), poi, noterò che mentre la sua casa era interamente foderata di libri, non solo nei corridoi e nella sala da pranzo ma persino nel bagno (e non è certo un caso isolato tra gli scrittori), non così, di nuovo, la casa di Fortini: nel corridoio d'ingresso c'era sì una alta e gremita scaffalatura metallica, ma coperta da una tenda e perciò invisibile, mentre nel salotto c'erano soltanto l'Enciclopedia Europea Garzanti (a cui aveva collaborato), qualche altra opera di consultazione e, se non sbaglio, buona parte della Pléiade. Naturalmente, faceva eccezione lo studio; che comunque aveva anch'esso un che di spartano – un luogo di lavoro, senza orpelli – e per nulla quell'aura da 'luxe, calme et volupté' che qualche anno fa un editore aveva scelto come motto e che rimanda a un ideale estetico o estetizzante, o talora semplicemente ad un certo feticismo e alla dimensione del *loisir*. Né la presenza dei libri e dei quadri (anch'essi affatto invadenti) rinviava al gusto del conoscitore, del bibliofilo o collezionista; i libri stavano lì pronti all'uso, e così appesi al muro non c'erano quadri prestigiosi ma litografie di sua mano, un ritratto, poche foto, un vecchio manifesto della Comune...

Ma detto questo, il tema della sottrazione si presta anche ad altri percorsi d'indagine, per esempio quello delle mancanze vere e proprie tra i libri che ci sono giunti, assenze (e non scarti) che si deducono dagli scritti e dalle interviste. A questo proposito sarebbe interessante recensire analiticamente i titoli citati in *Leggere e scrivere*³, che fa testo in materia: com'è naturale, si vedrebbe che le lacune sono significative per gli anni giovanili e dell'esilio in Svizzera; tuttavia dei libri che Fortini lesse e amò in gioventù non ne mancano, ed anzi si hanno talora delle sorprese. Alla prima fase appartengono per esempio, in una rapidissima campionatura, il Jahier di *Gino Bianchi*. *Resultanze in*

³ Fortini. *Leggere e scrivere* a cura di P. Jachia, Nardi, Firenze 1993.

merito alla vita e al carattere nell'edizione della Libreria della «Voce» (1915), *Un uomo finito* di Papini (sempre «La Voce», 1914), l'antologia dei *Lirici del Seicento e dell'Arcadia* curata da Calcaterra nel '36 (Rizzoli): libri che hanno avuto, per il giovane Franco (allora Lattes), una influenza attestata dallo stesso autore, e tutti presenti nel Fondo. Non c'è invece quella *Felicità domestica* di Tolstoj letta nel 1942 «in una stanza di guarnigione, a Sanremo», leggendo la quale, dice Fortini, «tutt'a un tratto caddi a piangere⁴»; e nemmeno, per passare al periodo svizzero, la *Deutsche Ideologie* di Marx, letta con l'aiuto di un'anziana amica viennese «in una stanza della Zurigo vecchia, 1944, con la coscienza continua che tutt'intorno a poche decine di chilometri erano le divisioni hitleriane⁵». Per il comparto Presenze Sorprendenti, citerò invece almeno *Il rituale dell'alta magia* di Eliphas Lévy (1916): «un libro ridicolo e vissuto da me anche come tale», letto prima dei dieci anni; volume della casa editrice Atanor che Fortini ricorda sempre in *Leggere e scrivere* di aver appreso, più tardi, «essere una emanazione diretta del razzista e nazista Julius Evola⁶» (tornerà perciò presto di moda, ed è stato ristampato nel '94).

San Remo '42, Zurigo '44. Si sbaglierebbe a vedere in questi momenti le occasioni per dir così emozionali di 'scoperte' o di semplici incontri con la grande letteratura e l'altrettanto grande tradizione del pensiero critico (o meglio del pensiero *tout court*). Questo è certamente vero, ma a patto di conferire a quegli incontri un'aura speciale, colma di riverberi non solo letterari. In filigrana, intanto, quelle letture disegnano un percorso che ha precisi riscontri nella storia di formazione tracciata, per frammenti e lampi, pause e bagliori, in *Foglio di via e Sere in Valdossola*. Le circostanze drammatiche, insomma, si potrebbe dire che facciano corpo con i libri di Tolstoj e Marx, assenti fisicamente

⁴ Ivi, pp. 33-34.

⁵ Ivi, p. 9.

⁶ Ivi, p. 14.

nella biblioteca ma presentissimi nell'opera fortiniana; un'opera che si vuole dentro la Storia e nel confronto con la Storia vive dall'inizio alla fine. Nei momenti di svolta l'esperienza esistenziale e individuale cade d'un tratto entro l'orizzonte più grande e collettivo in cui soltanto si dà la ricerca del senso, lo schiudersi del futuro possibile o il ritorno del passato in frammenti. Di qui la passione, e anche il pianto. Una eco del *Tolle, lege* risuona, allora, in questi passaggi. La lettura si colloca entro una cornice vasta e d'impronta tragica, è qui che essa si fa esperienza e insieme strumento di conoscenza di sé e del mondo.

Di qui, poi, non sarebbe difficile allargare il discorso agli altri compagni di strada allineati negli scaffali di Fieravecchia, i compagni tradotti e commentati per tanti anni, da Proust a Brecht, da Eluard a Simone Weil a Goethe; così come si potrebbe e dovrebbe estendere il discorso ai libri inviati, con le loro dediche amicali, dagli interlocutori più prossimi, Sereni, Vittorini, Pasolini, Zanzotto, Giudici, Noventa e numerosi altri. È un lavoro di ricostruzione e di sintesi, questo, solo in parte avviato⁷ e che richiederà molto tempo, molta attenzione al concerto dialogico che ha attraversato il Novecento fino ai Novanta, per poi collassare e rapprendersi, esauritosi il 'secolo breve', nell'«urlo solo»⁸ su cui si chiude *Composita solvantur*. E se si tiene conto di quanto appena abbozzato, cioè al rapporto tra lo spazio soggettivo e quello storico, infine s'intende anche perché i libri compaiano più volte all'interno dell'opera poetica, nei versi di *Poesia e errore*, *Paesaggio con serpente*, *Composita solvantur*. Da una parte, la comparsa dei libri nelle poesie si

⁷ Mi limito a ricordare le importanti ricerche di Elena Arnone: vedi *La schedatura delle lettere di Franco Fortini nel database Epistulae*, «L'ospite ingrato on line» n. 12, luglio-dicembre 2022, *Scritture d'autrice*, 19 dicembre 2022. <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2022/12/17.-ARNONE.pdf>

⁸ FRANCO FORTINI, «E questo è il sonno...», in ID., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994; poi in ID., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 561.

iscrive nella plurisecolare tradizione ‘melanconica’, fino a Baudelaire: non a caso in *Qui libri?*, dove appunto i libri stanno assieme all’«apparato scherano dell’avvilta intelligenza» (con ricordo delle *Rime* dantesche), ci sono anche i gatti (*Les chats...*) che «vanno tortuosi con cautela di carta in carta»; mentre in *Foglio di via* i libri «lontani» di *Italia 1942*¹⁰ appartenevano ad un repertorio metaforico in via di conflittuale superamento, passato che fa parte del «vano nome antico» e della «necessaria prigione» rappresentata dal paese che cerca il suo riscatto nel presente, in quanto tali coinvolti nel moto di emancipazione che segna la raccolta d’esordio. Dall’altra, il piano metaforico dei libri è contiguo a quello delle «carte» che ospitano «le precise parole della promessa» (*La promessa*¹¹), ed essi rinviano pertanto al Libro con la maiuscola, il «Grande Codice», lo chiama Frye, della Bibbia, con tutto quel che ciò comporta in termini allegorici, quasi una grammatica profonda della scrittura fortiniana, ovvero del lascito di quello scriba ostinato che in *Paesaggio con serpente* «a notte annera carte / coi segni di una lingua non più sua» (*Molto chiare...*¹²).

Le tracce della promessa e del Codice di cui sopra sono innumerevoli nell’opera fortiniana¹³, come a presidio di una irriducibile tensione etica. Mi limiterò qui, per stare a libri e biblioteche, ad un passaggio del 1951 che si legge in *Dieci inverni*, dove si discorre – in un prolungato *excursus* che nelle sue ampie volute ricorda il Proust di *Sur la lecture* – di

⁹ In FRANCO FORTINI, *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969; poi in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 205.

¹⁰ In FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, Mondadori, Milano 1967; poi in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 14.

¹¹ In FRANCO FORTINI, *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Einaudi, Torino 1984; poi in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 479.

¹² Ivi, p. 491.

¹³ Ricordo il principale studio sul tema: DAVIDE DALMAS, *La protesta di Fortini*, prefazione di G. Bàrberi Squarotti, Stylos, Aosta 2006.

una *Biblioteca immaginaria*, brano che non si finirebbe mai di rileggere. Lo riporto per esteso, a mo' di conclusione, annotando a margine che nel finale è ripreso Matteo 14, 36, e che il lettore è dunque trasportato dal presente, d'un tratto, all'Orto degli ulivi, così consegnando alla pagina un rimprovero che ci rammenta le nostre inadempienze.

[...] Vi sono – così sappiamo – libri importanti, capitali, inesauribili; libri di immagini grandi, di verità decisive; libri che vogliono quella virtù d'attenzione di cui ci ha parlato la Weil. Quando li abbiamo letti? Sono passati tanti anni. O ci siamo promessi di leggerli; o di rileggerli. Ci siamo promessi di essere calmi, savi; vecchi, o nuovamente giovani; di sfuggire, chissà per quale miracolo e per quale merito, agli “impegni” della esistenza. Una estate di vacanza se non possiamo altro; un pomeriggio, un viaggio, una malattia. Li leggeremo. Quando partiamo, quei libri rischiano di diventare la parte più importante delle nostre valigie. Talvolta accade che li leggiamo davvero. Allora, se saremo riusciti a accordare il nostro cuore a quello delle parole stampate, ci prenderà uno stupore, quale talora dinanzi a un paesaggio o un volto. Così quando parla una musica crediamo di sapere che cosa vorrebbero da noi quelle parole: che non perdessimo più la misura d'amore e saggezza, di speranza o dolore, di riso o demenza che sale, grave o sorridente, su dalle pagine. È come se ci si mostrasse per la prima volta la distanza fra la pigrizia verso le apparenze del reale e il risoluto vivere cui invita e allude quella forza di parole, che in sé ha saputo stringere tanti oggetti, spazi e tempi. E come di certe promesse di adolescenza abbiamo imparato a vergognarci o a mutarle in private, in sciagurate scommesse col mondo, così abbiamo imparato a trarre dalla lettura qualche rapido gemito; e ad andar oltre. Talvolta, qualche ragionamento un po' più complesso, qualche frettolosa sistemazione mentale, un segno in margine alla pagina, una scheda, magari uno scritto. Ma il viaggio è finito, il pomeriggio d'estate porta le voci degli amici. Il libro, concluso o interrotto, si allontana sempre più rapidamente da noi. E se vengono, sempre più rare e penose, sere che dissipino il tessuto delle cose da fare,

quando molto lontana pare la mattina seguente, ci avverrà di percorrere con lo sguardo il cimitero delle nostre letture, allineate sugli scaffali; quasi chiedessimo uno stimolo ad esistere. Ma per parlare i libri hanno bisogno, come le anime dell'Ade, di bere sangue. Allora esitiamo; non vogliamo sacrificare il nostro scarso sangue; e, qualunque sia per essere il libro sul quale stasera ci fermeremo, ci difenderemo da lui, protetti, protetti dall'imminenza del sonno; lo impiegheremo come un passaggio, come un ponte su quelle poche ore. Poi dormiremo. Così passano gli anni. E i libri dei morti ci guarderanno sempre più irraggiungibili, con la tristezza di chi ha detto: "così, non siete capaci di vegliar meco un'ora sola?"¹⁴

¹⁴ FRANCO FORTINI, *Dieci inverni 1947-1957. Contributo ad un discorso socialista*, a cura di S. Peluso, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 95-96.

COME LEGGEVA FORTINI.
POSTILLE E SEGNI DI LETTURA DALLA SUA BIBLIOTECA*

Fabrizio Miliucci

*Lasciano le croci
a matita sui margini dei libri
i miei simili*

1. Le croci sui margini dei libri

Il rapporto di Franco Fortini con i suoi libri può essere un buon esempio del suo rapporto con la realtà. Al di là degli esempi puntuali su cui ci soffermeremo – percentuale di casi esigua, rispetto alla consistenza totale degli interventi rinvenibili nei volumi appartenuti all'autore¹ – l'idea che si forma nella mente di chi prenda confidenza con questo materiale frammentato e marginale è quella di un lettore deciso a non subire mai l'*auctoritas* di chi ha scritto (prodotto, distribuito, pubblicizzato) il libro, che deve sempre essere considerato alla stregua di un'ipotesi di lavoro.

* Desidero ringraziare Niccolò Scaffai, Luca Lenzini ed Eleonora Bassi per aver favorito, con la loro disponibilità, il presente lavoro.

¹ Oggi custoditi presso la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena.

Che la pratica e la rappresentazione della lettura siano aspetti per nulla secondari nello studio della figura e dell'opera fortiniana è dimostrato dai frequenti 'autoritratti con libri' che balenano in diversi luoghi fondamentali della sua produzione (versi, prose, interviste) nonché dalla consistente bibliografia critica sviluppatasi intorno allo specifico argomento². Scrive ad esempio Luca Lenzini: «È indubbio che la sua "ermeneutica", come il suo modo di leggere, furono inquieti e contrastivi, agonistici e polemici; né concilianti né pacifici, come fu lui stesso nella vita di ogni giorno»³. Di questa perpetua polemica, di questo rapporto agonistico – e antagonistico – i libri di Fortini sono una preziosa testimonianza.

La biblioteca immaginaria, testo del 1951, è un riferimento essenziale per comprendere come, nell'idea dell'autore, la pratica della lettura rappresenti non tanto il referto di una forma morta ma la collaborazione a una realtà colta nel suo formarsi:

Certo, attraverso il carattere formale del testo, il lettore intravede un ordine; ma non è già l'ordine di un modello trascendente, di una virtù o valore divini [...] bensì l'analogo di un ordine finora invisibile od opaco alla vita nostra, ma *possibile*⁴.

² Declinata nelle attività di poeta, critico, traduttore, editore, la lettura è alla base di molti approfondimenti, si segnalano fra i più recenti: GIUSEPPE PALAZZOLO, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Carocci, Roma 2021; IRENE FANTAPPIÈ, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*, Quodlibet, Macerata 2021; *Fortini '17*, atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017), a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Quodlibet, Macerata 2020; *Per voci interposte. Fortini e la traduzione*, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, Quodlibet, Macerata 2019; *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Quodlibet, Macerata 2019.

³ LUCA LENZINI, *L'impermeabile scuro. Ricordando Franco Fortini a vent'anni dalla scomparsa*, <https://www.leparoleleceose.it/?p=16904> [consultato 5 dicembre 2022].

⁴ FRANCO FORTINI, *Dieci inverni*, Feltrinelli, Milano 1957, p. 74.

Per Fortini la lettura rappresenta il primo contatto con il mondo di cui si diverrà parte una volta riposto il volume. Il perseguimento di una società di «liberi ed uguali» coincide pertanto con il perseguimento di una comunicazione «ricca e complessa», che possa sostituire l'«intreccio ridicolo di pseudo-comunicazioni in mezzo alle quali viviamo», a cominciare proprio da una «lettura più autentica, una lettura capace di sostenere lo sguardo delle grandi opere, per *realizzarle*»⁵.

È significativo che al centro di un tale sforzo sia posta la pratica di una lettura attiva – stilo in pugno – che lasci traccia di sé nel limite tipografico della pagina, unica zona del libro in cui si eluda la gabbia che incardina il testo. Infatti, come è detto nel frammento de *L'ospite ingrato* in cui si prende congedo da Raniero Panzieri, il margine è forse l'unico luogo in cui sia possibile rinvenire una qualche verità: «tutti lasceremo degli scritti; ma la nostra verità, se una verità abbiamo attinto, è stata detta quasi per caso, in margine»⁶.

Inutile aggiungere come questa tensione risulti programmaticamente frustrata e disattesa nella società del capitale. Ecco allora l'immagine mistificatoria della biblioteca immaginaria a cui si contrappone una faticosa pratica di lettura, interrotta dai mille impegni del lavoro culturale e ripresa in tram, di notte e nei giorni di festa. Quanto sopravvive «del nostro umanesimo avvilito»⁷, continua l'autore, è l'abitudine a scorrere le righe in maniera obliqua e diffidente, traendo dalla lettura al più «qualche ragionamento un po' più complesso, qualche frettolosa sistemazione mentale, un segno in margine alla pagina, una scheda, magari uno scritto»⁸.

⁵ Ivi, p. 76.

⁶ FRANCO FORTINI, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 105.

⁷ Ivi, p. 78.

⁸ *Ibidem*.

Quasi al limite della propria esistenza, la fede di Fortini nella lettura non sarà crollata, nonostante le ombre che si addensano in un testo come quello che apre la bellissima conversazione con Paolo Jachia, intitolata appunto *Leggere e scrivere*. Una volta di più, il punto focale del discorso riguarda l'ambiente materialmente ostile in cui la lettura si conduce, plasticamente rappresentato dalla necessaria abitudine di chi è costretto a una periodica selezione del *surplus* librario:

Mentre scrivo, voglio dire, ho appena conclusa, tossendo per la polvere, l'opprimente cerimonia che periodicamente caccia in un sacco nero libri e libretti e riviste da trascinare sul pubblico marciapiede e affidare ai monatti municipali; che altri destina invece, con intimi giuramenti da marinaio, a scaffali dove saranno dimenticati; e altri ancora da tenere sott'occhio perché ausiliari a qualche ricerca che non concluderò. So bene che questo è solo uno sciocco gioco col corto avvenire. [...] Leggo, annoto, rileggo, c'è silenzio: fuori, per la via, gridano i trucidati, bruciano le biblioteche⁹.

Una siffatta immagine, intrisa di morte e distruzione, viene ripresa e amplificata, poche pagine più avanti, in una successiva rappresentazione dal sapore bergmaniano, in cui i libri scritti e letti, unico documento valido nella difesa della propria esistenza, non hanno più valore. Se infatti la lettura è l'esercizio primario nella costruzione di una società migliore, già a partire da *La biblioteca di Babele* i libri portano con sé lo stigma di una dannazione davanti alla quale si è tentati di fuggire¹⁰.

⁹ FRANCO FORTINI, PAOLO JACHIA, *Leggere e scrivere*, Nardi, Città di Castello 1993, p. 5. Cfr. anche FRANCO FORTINI, *La strage dei libri*, in *Insistenze*, Garzanti, Milano 1985, pp. 227-229.

¹⁰ «Ma per parlare hanno bisogno, come le anime dell'Ade, di bere sangue, i libri. Allora esitiamo; non vogliamo sacrificare il nostro scarso sangue», FORTINI, *Dieci inverni*, cit., p. 78.

In una delle sue ultime rappresentazioni, l'attività letteraria rivela la sua inquietante aura di aleatorietà:

Pensandoci, capisco che quando il Giudice siederà e chiederà che cosa abbiamo fatto e noi risponderemo che sta scritto nei libri da noi composti o letti e ci metteremo a frugare in questi e in quelli in traccia delle parole ornate che ci interpreterebbero e giustificerebbero, ogni volume, dai toni più solenni alle edizioni più povere ed economiche, potrebbe forse mostrare al nostro sguardo ansioso e atterrito solo sedicesimi di pagine bianche, tutte¹¹.

Alla necessità del protestante di leggere e commentare i testi in prima persona e con i propri mezzi, corrisponde – mediato dalla fiducia nella lettura come strumento di progresso sociale¹² – un certo fatalismo, aggravato negli ultimi anni dal propagarsi di una speciale epidemia culturalista – che nel libro vede un suo nefasto agente – volta a disinnescare il valore critico e sovversivo della lettura nella narcosi del mercato¹³.

2. Fortini lettore di poesia

Il primo valore di uno studio sugli interventi manoscritti in margine ai libri consiste nella possibilità di avere una testimonianza 'parlante' sulle letture di chi ha posseduto la biblioteca, potendo verificare i luoghi meditati con particolare interesse.

¹¹ Ivi, pp. 7-8.

¹² Sul sovrapporsi della fede protestante e della dottrina marxista, cfr. il secondo capitolo di DAVIDE DALMAS, *La protesta di Fortini*, prefazione di Giorgio Barberi Squarotti, Stylos, Aosta 2006.

¹³ Cfr. FEDERICO FRANCUCCI, *La disinfestazione. Fortini e la lettura in tempo di peste*, «Il confronto letterario», n. 67, 2017, pp. 113-128, in cui è ripercorsa con ampiezza di riferimenti la traccia dello smaltimento librario.

Nella biblioteca di Fortini, i libri (talvolta in plurima copia) dei poeti seguiti con maggiore attenzione – come ad esempio Giacomo Noventa e Franco Loi – sono spesso interessati da numerosi segni di lettura. È questo il caso anche di Clemente Rebora, uno degli autori più postillati, con Umberto Saba, fra quelli della generazione precedente. Nel fondo si trovano tre edizioni delle poesie reboriane interessate da segni di lettura, la prima del 1947 e l'ultima del 1988¹⁴, insieme ad altri volumi, fra critica e testi, che parimenti presentano tracce manoscritte: questo dato, da solo, basta a testimoniare una fedeltà quarantennale.

Fra quanto si legge ne *I poeti del Novecento* e quanto si vede nei volumi della biblioteca fortiniana è possibile stabilire una corrispondenza immediata, ricostruendo dettagliatamente il processo mentale e materiale che dalla lettura ha portato alle formulazioni critiche. Le poesie citate nella scheda dedicata a Rebora, infatti, appaiono fittamente segnate negli esemplari in questione, e la lettura che ne deriva sembra muovere direttamente dalle analisi condotte sul corpo vivo dei testi. Prendiamo ad esempio *Dall'intensa nuvolaglia*, terzo testo di *Frammenti lirici*, descritto da Fortini con le seguenti parole:

Il tema dominante è quello del conflitto fra volontà buona o positività e ignavia depressiva e negativa. Tale conflitto è proiettato come opposizione perpetua – ora faconda e ora invece catastrofica – fra natura e storia, mondo dell'autenticità e mondo dell'artificiale. È il caso del frammento terzo che su questo tema costruisce una figurazione di origine allegorica, ma scomposta per violenta tensione verbale¹⁵.

¹⁴ CLEMENTE REBORA, *Le poesie: 1913-1947*, Vallecchi, Firenze 1947 (Fortini 5420); *Le poesie: 1913-1957*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1961 (Fortini 4936); *Le poesie*, Garzanti, Milano 1988 (Fortini 1943).

¹⁵ FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento* (1977), a cura di D. Santarone, con un saggio introduttivo di P.V. Mengaldo, Donzelli, Roma 2017, pp. 37-38.

Se si confronta il testo contenuto in uno degli esemplari del fondo, ci si trova davanti a una puntuale scansione per sintagmi e accenti che rappresenta la prima traccia della definizione – «violenta tensione verbale» – su cui il critico continuerà ad insistere anche nel prosieguo della sua analisi:

Dall'intensa nuvolàglia
giù – brunita la coràzza,
con guizzi / di lùcido giallo, /
con suòno / che scòppia / e si scàglia –
piòm̃ba il tùrbine / e scorràzza
sul vènto / protèsò a càvallo
campi e ville, / e dà battàglia; /
[mà] quand'ùrta / una città
si scàrdina / in ògni màglia,
s'inòm̃bra / còme un'occhiàia,
e guizzi / e suòno / e vènto
trasmùta / in ànsietà
d'affollate faccende / in tormento:
e senza combattere / ammazza¹⁶.

Uno degli usi tipici del Fortini lettore è quello di mettere in rilievo, con brevi tratti di penna, sostantivi, congiunzioni, avverbi e persino vocali ricorrenti, così da cogliere il carattere di fondo, nonché la dominante fonica e lessicale di quanto va leggendo. Ad esempio, nelle prime pagine di una delle diverse copie del *Canzoniere* petrarchesco da lui possedute sono segnalate tutte le occorrenze della parola «dolce»¹⁷, mentre in

¹⁶ REBORA, *Le poesie: 1913-1957*, cit. (Fortini 4936), p. 10. Il «mà» del v. 8 appare cerchiato a matita. Anche nei prossimi esempi citati, tutte le aggiunte grafiche al testo devono essere intese come manoscritte.

¹⁷ FRANCESCO PETRARCA, *Le rime*, Barbera, Firenze 1930 (Fortini 5648).

un esemplare della *Divina Commedia* vengono evidenziate tutte le «u» presenti nella parte finale del canto XXVI dell'Inferno¹⁸.

Ancora, fra le pagine del più antico esemplare reboriano conservato nel fondo, il lettore sottolinea a penna rossa otto occorrenze dei termini «ansietà», «ansia», «angoscia» e «affanno» contenute nelle prime pagine del volume¹⁹, mentre ne *Gli strumenti umani* di Vittorio Sereni mette in evidenza ben cinquantaquattro ricorrenze di «no», «non» e negazioni affini, segnalando altresì per diciassette volte la congiunzione avversativa «ma»²⁰, con l'effetto di rendere evidente già ad un primo sguardo il tono complessivo delle raccolte.

Diversi «ma» sono segnalati anche nelle poesie di Rebora, a partire proprio dal frammento sopra citato, in cui al verso 8 appare cerchiata la congiunzione che spezza in due il componimento. Continuando a leggere *I poeti del Novecento*, non stupisce più, a questo punto, imbattersi nella descrizione di liriche «strutturate, in genere, su di una opposizione interna, spesso su di un «ma» avversativo che segna il passaggio da una positività a una negatività o inversamente»²¹.

Gli usi ricorrenti del Fortini lettore di poesia sono estremamente diversificati e se ne può avere un saggio più completo osservando i segni tracciati dalla sua penna intorno e fra i versi della lirica *Vanno*, nel quadro di una disamina acutamente condotta sul testo che collega le due poesie più note e antologizzate del poeta²².

¹⁸ DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, Hoepli, Milano 1958 (Fortini 3844).

¹⁹ REBORA, *Le poesie: 1913-1947*, cit. (Fortini 5420), pp. 29-119.

²⁰ VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965 (Fortini 1524).

²¹ FORTINI, *I poeti del Novecento*, cit., p. 42.

²² Ivi, p. 45: «Tra le due maggiori poesie ispirate alla sua esperienza di guerra (*Viatico* e *Voce di vedetta morta*) Rebora ha inserito un testo che le collega, dove l'elementare solitudine della vita umana e delle "minuzie" portate via da una gora si dà in una cantilena, in un ritmo da sequenza, fondato soprattutto sull'alternarsi di sillabe accentate e di sillabe atone all'inizio dei versicoli».

Tra numerosi rimandi e cerchiature, è possibile notare uno scheletro del sistema di rime e assonanze; un insistito rilievo delle ripetizioni (come nel caso dei due «non» della seconda strofe, vv. 23 e 25); una mappa degli effetti fonici più notevoli (come la quasi ripetizione «tane»/«[tena] ci», vv. 13-14); nonché un appunto in forma di lunga freccia che fa balzare all'occhio la circolarità del componimento, giocato fra il sintagma «stagioni cadute», che appare nella parte finale del testo (v. 27) e «Cade il tempo d'ogni stagione», espressione che informa il verso d'esordio²³. La stessa mano lardella il testo in momenti diversi – le sessioni di lettura sono caratterizzate dall'uso di una penna rossa e di una penna nera – operando una scomposizione della poesia in parti elementari, messe in relazione tra loro con tratti obliqui che attraversano ampie porzioni di testo.

Il fervore analitico profuso negli elementi strutturali delle raccolte poetiche si esplicita anche nell'abitudine di quantificare, sezione per sezione, la produzione degli autori prediletti, compilando cronologie ad esclusivo uso personale. Questa pratica travalica i confini della poesia e si estende alla totalità dei libri posseduti, i cui apparati (indici, note, bibliografie) sono spesso compulsati con attenzione.

In effetti, i paratesti sono il luogo ideale per misurare quella carica agonistica a cui Lenzini ha fatto giusto riferimento. Contare instancabilmente le poesie o le pubblicazioni altrui, cercando di scomporre il lavoro intorno al progetto-libro, significa misurare il proprio stesso ritmo produttivo, fare una comparazione e quindi un bilancio, secondo quel calcolo costante del residuo tempo a disposizione che caratterizza molti luoghi della scrittura fortiniana.

L'atteggiamento con cui il poeta si avvicina ai libri dei coetanei sembra poi seguire una linea d'intervento crescente: dal commento, all'editing, alla riscrittura²⁴. *Nella casa di N. compagna d'infanzia*, da

²³ REBORA, *Le poesie*, cit. (Fortini 1943), pp. 220-221.

²⁴ Per l'attività editoriale del poeta, cfr. RICCARDO DEIANA, *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, cit., pp. 95-119 e VALENTINA

Primizie del deserto di Mario Luzi, può essere un buon esempio di lettura intertestuale, il nome di Montale ricorre infatti due volte, mentre quello di Gatto una²⁵:

Il vento è un aspro vento di quaresima,
geme dentro le crepe, sotto gli usci,
– sibila nelle stanze invase, | e fugge;
– fuori lacera brano a brano i nastri
delle stelle filanti, se qualcuna
impigliata nei fili fiotta e vibra, *Montale*
l'incalza, la rapisce nella briga.

Io sono qui, persona in una stanza,
– uomo nel fondo / di una casa, ascolto
lo stridere che fa la fiamma, il cuore *Montale*
che accelera i suoi moti, siedo, attendo.
Tu dove sei? sparita anche la traccia...
Se guardo qui la furia e se più oltre
l'erba, la povertà grigia dei monti²⁶.

Gatto

TINACCI, MARIANNA MARRUCCI, *Meglio peccare fortiter. Poeti e versificatori, ritardatari e aggiornatissimi nei pareri di lettura di Franco Fortini*, Pacini, Ospedaletto-Pisa 2013.

²⁵ Tutta la raccolta è letta da Fortini all'insegna di reminiscenze montaliane. In margine ai testi, infatti, il nome del poeta è convocato altre sette volte, insieme a quelli di Rosai, Proust e allo stesso Luzi di *Cimitero delle fanciulle* (da *Avvento notturno*).

²⁶ MARIO LUZI, *Primizie del deserto*, Schwarz, Milano 1952 (Fortini 2685), p. 27. Di particolare interesse sono anche gli esemplari delle seguenti opere: *Avvento notturno*, Vallecchi, Firenze 1940 (Fortini 5344); *Un brindisi*, Sansoni, Firenze 1944 (Fortini 4420); *Onore del vero*, Neri Pozza, Venezia 1957 (Fortini 2686) e *Nel magma*, Garzanti, Milano 1966 (Fortini 1917). Per una lettura delle

Possiamo notare come le «stelle filanti» del verso 5 debbano riportare nella mente del lettore «Il fuoco d'artificio del maltempo» (v. 1 della prima parte), ma anche «Le stelle hanno trapunti sottili» (v. 11 della seconda parte) e forse «gli asini neri / che zoccolano in fila danno scintille» (vv. 22-23 della seconda parte) della montaliana *Notizie dall'Amiata* (da *Le occasioni*)²⁷; mentre «Io sono qui, persona in una stanza» (v. 8) è certamente da legare ai versi «e ti scrivo da qui, da questo tavolo / remoto» (vv. 9-10 della prima parte) dello stesso testo, espressamente citato qualche pagina più avanti, allorché il verso 11 di *Nebbia* («Ah, come piove nella pioggia») non può non ricordare all'attento lettore il «Fuori piove» che chiude la prima parte della poesia de *Le occasioni*. Il riferimento ad Alfonso Gatto, invece, va probabilmente riferito a *Morto ai paesi*, dove il termine «grigio» conta tre occorrenza, benché non sia mai accostato al sostantivo «povertà»²⁸.

L'esemplare di un'altra raccolta luziana, *Avvento notturno* – impreziosito da una firma di possesso a matita sul colophon, «Franco Lattes / 5 aprile 1940»²⁹ – offre l'occasione di considerare altri interventi del lettore. Si tratta di nuovo del Montale di *Notizie dall'Amiata*, che questa volta risuona nell'orecchio di Fortini in corrispondenza dell'ultimo verso di *Terna*, «vivono d'una carità ch'io ignoro», collegato ai versi conclusivi della terza parte del testo montaliano («i porcospini / s'abbeverano ad un filo di pietà») tramite una postilla che recita, appunto, «i porcospini di Montale».

pagine critiche (non solo) fortiniane su Luzi, cfr. FABRIZIO MILIUCCI, *Figure di Luzi. Collocazioni e letture*, «Quaderni del Novecento», n. 16, 2016, pp. 57-72.

²⁷ Cfr. EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1990, pp. 190-192.

²⁸ Sorprende constatare come nella biblioteca di Fortini non siano rinvenibili copie né de *Le occasioni*, né di *Morto ai paesi*.

²⁹ A cui sembra rispondere l'altrettanto pregevole dedica tracciata con elegante grafia nel colophon di *Un brindisi* (Fortini 4420): «a Franco Lattes / affettuoso ricordo / di Mario Luzi // Firenze, aprile 1946».

A quelli sopra ricordati si aggiungono i seguenti riferimenti: «D'A» (probabilmente D'Annunzio) convocato in corrispondenza dei vv. 17-19 di *Triana* (poesia espunta dall'autore nelle edizioni successive); «Rimbaud» (forse del *Bateau ivre*) evocato per i vv. 7-8 di *Miraglio* («nere dell'onda io vidi sul mio corpo / esitanti in un sogno di bandiere»); «Valéry», per i vv. 2-3 di *Danzatrice Verde* e infine «Rilke», per i vv. 15-16 sempre di *Terra* («ciascuno ha scelto la sua morte / come un fiore tra i fasci dei celesti» – versi cassati nelle edizioni successive). A dimostrazione di come la suggestione di queste prime letture si imprima nella mente del giovane Fortini, si può vedere come l'ultimo riferimento (mutato lievemente d'obiettivo) appaia nell'attacco della voce *Luzi*, in *Trentasei moderni*, volume che vedrà la luce ben cinquantasei anni dopo la seminale lettura della raccolta: «In *Avvento Notturmo*, 1940, “Annunciazione” chiaramente in rapporto, anche nel titolo, con l'opera di Rainer Maria Rilke, si leggono questi due versi: “*Poi fu il tempo che il tuo volto sorrise / lieve sui luminosi èrebi d'ansia*”»³⁰.

Un grande punto esclamativo (sorta di compiaciuto sussulto) apposto in corrispondenza della seconda strofe di *Tango* è utile a introdurre qualche breve riferimento sugli istantanei giudizi del lettore, che in occasione di *Vino e oca* esprime, in corrispondenza delle ultime strofe, due puntuali commenti – «bello» e «debole» – ulteriormente sintetizzati in una valutazione generale – «descrittiva» – apposta subito dopo il titolo della poesia. Non è poi raro che Fortini sostituisca d'imperio dei termini che gli devono sembrare inappropriati o che ipotizzi scansioni di versi alternativi o che espunga con un tratto obliquo parti o interi componimenti ritenuti superflui. È quanto accade nell'ultima strofe della poesia *Giovinette*, completamente cassata dalla sua matita.

Anche gli interventi che si vedono all'interno de *I visi*, seconda raccolta di Alessandro Parronchi, oltrepassano la soglia del testo altrui e ne

³⁰ FRANCO FORTINI, *Trentasei moderni. Breve secondo Novecento*, presentazione di R. Luperini, Manni, Lecce 1996, p. 39.

invadono il campo. Il lettore agisce in diversi luoghi o per sopprimere alcune strofe o, più spesso, per proporre versioni lessicali alternative: «marmorei» per «arguti» in *Boschiva* (v. 19), «sgorgate» per «tornate» in *Luce di sera sull'orto* (v. 22) e «una pioggia» per «un diluvio» in *Passaggio primaverile* (v. 13). In altri casi, invece, cancella le parole dell'autore per riformulare il finale del testo, come in *Notte fuggitiva*³¹:

E appena giù dai limiti
l'aria intenta dei clivi
s'anima e di più vivi
zeffiri il dorso ai sacri boschi molce,
~~seminaseosta fauna~~
s'aduna, e tra la colma
albedine l'antica upupa sfiora
la palpebra d'aurora silenziosa.

*un tremito di nuova
speranza in cielo appare,
e dormendo l'antica anima sfiora
la palpebra d'aurora silenziosa.*

o per riscriverlo *ex novo*, come in *Sereno andare*³²:

Sono già nella mente al pellegrino
confusi i fiori e l'ombre, e a caso guarda
~~se un celeste occhio rida, ove tra i rossi~~
loggiate del romito orto diffuso
~~la fontana mormora.~~

³¹ ALESSANDRO PARRONCHI, *I visi*, Il fiore, Firenze 1943 (Fortini 2684), p. 14.

³² *Ivi*, p. 43.

alte pareti

*di vento si colorano, una voce
sola ancora bisbiglia, dalle porte
aperte sulla strada entra la notte.*

Un Fortini ventiseienne interviene, nel primo caso, a scoprire la metafora boschiva, sciogliendola in un'elegante clausola che all'adunanza della «seminascosta fauna» sostituisce l'apparire di una «nuova speranza», mentre «l'antica upupa» lascia il posto a un'«antica anima» che sfiora «la palpebra d'aurora silenziosa», verso finale mantenuto nella riscrittura. Il tono incantato della poesia, che non rompe mai il delicato sfondo metaforico, è risolto dal lettore con un'immagine di risveglio che spezza la rappresentazione, lasciando che le ansie notturne siano fuggite dal comparire del sole-speranza. La seconda riscrittura è ancora più radicale, e rovescia l'immagine attiva negli ultimi versi – la ricerca del pellegrino che guarda a caso nell'orto «se un celeste occhio rida» – in un'immagine passiva, in cui prima una voce bisbigliante e poi l'invasione della notte che entra «dalle porte aperte sulla strada» sembrano ostacolare il sereno andare del pellegrino; i «rossi loggiati» e la «fontana marmorea» sono sostituiti da alte pareti che «di vento si colorano».

Dal lavoro del critico siamo risaliti agevolmente all'apprendistato del poeta, seguendo solo uno dei possibili sentieri tracciabili nella selva dei materiali marginali custoditi fra le pagine dei volumi del fondo senese. Benché colto in diversi momenti della sua parabola autoriale, negli appunti del Fortini lettore di poesia si avverte sempre l'interesse di chi valuta i frutti del laboratorio altrui avendo in mente gli strumenti del proprio. L'idea è quella di comprenderne il segreto, nel caso dei maestri, o di misurarne e perfino correggerne l'esito, nel caso dei compagni di strada. «L'artista né crea, né trova, mette insieme, compone»³³,

³³ ALESSANDRO MANZONI, *Opere varie*, a cura di M. Barbi e F. Ghisalberti, Casa del Manzoni-Sansoni, Milano-Firenze 1943 (Fortini 5036), p. 687.

è scritto in un passo di *Dell'invenzione* che oggi ci appare ampiamente sottolineato da lunghi tratti di evidenziatore giallo. Nella sua lettura, all'opposto di quanto Manzoni prescriveva agli artisti, Fortini *scompon*e, lavorando alle raccolte altrui come a partiture da (ri)computare.

3. «Non è vero»

È impossibile non fare menzione dei secchi giudizi e perfino delle reazioni infastidite che talvolta si trovano in alcuni volumi conservati nella biblioteca Fortini, esempi assai significativi di come il postillatore sappia stabilire un dialogo, la cui forma è sostanzialmente oppositiva, con quanto va leggendo. È proprio l'idea del dialogo/opposizione a caratterizzare la *forma mentis* di chi, tracciando i suoi appunti, sembra rivolgersi non tanto all'autore del libro (il cui lavoro è valutato nella camera separata della lettura) quanto piuttosto a un terzo attore – forse il se stesso che riprenderà in mano il volume – sorta di invisibile compagno di redazione a cui convenga trasmettere le impressioni del momento.

È questo il caso del primo capitolo de *I dannati della terra*, in cui Frantz Fanon riflette sull'autocoscienza dei popoli che hanno partecipato direttamente alla lotta di liberazione. In quei popoli, afferma, l'esercizio della violenza sfocia in una superiore responsabilità che nell'immediato dissolve i complessi d'inferiorità rispetto ai colonizzatori, continuando nel corso degli anni ad agire come un anticorpo sociale:

Quando hanno partecipato, nella violenza, alla liberazione nazionale, le masse non permettono a nessuno di presentarsi come «liberatore». Si mostrano gelose del risultato della loro azione e si guardano bene dal consegnare a un dio vivente il loro avvenire, il loro destino, la sorte della patria. Totalmente irresponsabili ieri, intendono oggi capire tutto e decidere di tutto. Illuminata dalla violenza, la coscienza del popolo si ribella contro qualsiasi pacificazione. I demagoghi, gli opportunisti, i maghi hanno ormai il compito difficile. La prassi che le ha buttate in

un corpo a corpo disperato, conferisce alle masse un gusto vorace del concreto. L'impresa di mistificazione diventa, a lunga scadenza, praticamente impossibile³⁴.

Alla fine di questo passaggio, la mano del lettore aggiunge un chiaro commento a penna blu: «non è vero.» e dopo uno spazio bianco che deve coincidere con una pausa mentale più o meno lunga, l'ulteriore specificazione di una data fra parentesi quadre, «[1972]».

Non è troppo ardito dedurre che Fortini pensi in quel momento alle elezioni politiche che si erano tenute in Italia nel maggio di quell'anno, prime elezioni anticipate della storia repubblicana. Sebbene gli equilibri politici del paese fossero rimasti sostanzialmente invariati, con la DC al potere e la costellazione comunista all'opposizione, in quell'occasione si registrò un notevole incremento del MSI, che raddoppiò le proprie preferenze rispetto alle precedenti elezioni, passando da 4.4 a 8.6% di preferenze.

Non è vero, sembra allora affermare il lettore, con quel quanto di risentimento che traspare dalla nitida calligrafia corsiva, che in una nazione in cui il popolo abbia partecipato alla lotta per la propria indipendenza la mistificazione divenga impossibile: storia e cronaca sono qui a dimostrarlo. Né sembra ardito immaginare che Fortini non rivolga una tale risentita notazione all'autore de *I dannati della terra*, quanto al se stesso di sette anni prima, che da quelle stesse pagine aveva attinto compilando l'antologia *Profezie e realtà del nostro secolo*³⁵.

Bisogna inoltre notare come la formula goda di particolare fortuna anche nella 'zona nobile' dello scrittoio fortiniano, trovandosi in uno dei luoghi testuali più celebri della produzione poetica dell'autore, ovvero

³⁴ FRANTZ FANON, *I dannati della terra*, Einaudi, Torino 1962 (Fortini 127), pp. 74-75.

³⁵ Cfr. *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a cura di F. Fortini, Laterza, Bari 1965, pp. 297-307.

la sezione *Traducendo Brecht I* – tradurre è un'altra attività che si svolge in margine alla lettura, come è stato notato³⁶ – della raccolta *Una volta per sempre*. Siamo all'anafora che informa la strofe centrale di *Prima lettera da Babilonia*, amara presa d'atto sulla società degli anni Sessanta attraverso la metafora delle peregrinazioni bibliche del popolo ebraico:

Non è vero che siamo in esilio.
Non è vero che torneremo in patria,
non è vero che piangeremo di gioia
dopo l'ultima svolta del cammino.
Non è vero che saremo perdonati.

La formula serve a disilludersi dal bene quanto dal male. Se negli esempi sopra considerati abbiamo visto negazioni categoriche che inducono a sconcertanti disillusioni, il «non è vero» di Fortini agisce anche in senso opposto, confermando il valore di quanto si è fatto e si può ancora fare. È così che *Non è vero*, ancora in *Una volta per sempre*, diviene il titolo di una poesia della sezione *Traducendo Brecht II*, nella quale, già nei primi versi, la negazione viene annullata da una seconda negazione:

Non è vero che non siamo stati felici.
Lo sei stato ogni volta
che un occhio fissava deciso
a negare o ad imprendere.

³⁶ DAVIDE DALMAS, *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, cit., pp. 73-91, a p. 75: «Non è un caso che per molti lettori di poesia, il primo testo di Fortini incrociato nel proprio percorso, magari in un'antologia delle scuole superiori, sia intitolato *Traducendo Brecht* [...]. La poesia che è posta fin dal titolo in rapporto con il tradurre, ossia con il modo più intenso – se non addirittura l'unico vero modo – di leggere [...] si conclude con un'esortazione, per quanto contrastata, a scrivere. Scrivere e leggere poesia sono quasi un'unica azione».

Se entravi in una città ancora ignota
o dove il mare sta.
Se un gesto ricordava il buon uso dell'amore³⁷.

La stessa cosa può essere detta in merito alle conferme che la storia offre sul proprio e l'altrui posizionamento politico, come nel caso del frammento *Nessuno torna indietro 2* da *L'ospite ingrato*:

Ma allora *non è vero* che il rivoluzionario debba necessariamente scegliere tra la verità e la Rivoluzione (la verità rivoluzionaria), come volontà e verità *del* Partito. Non è vero, o non è stato vero, almeno una volta, e una volta decisiva per qualche decennio, nel primo paese socialista; non è stato vero che sia meglio aver torto con il Partito che ragione contro di esso³⁸.

Da una postilla risaliamo infine ai luoghi centrali della produzione fortiniana, a conferma di quanto ciò che viene studiato separatamente facesse in realtà parte di un tutto unitario, in cui la recensione conviveva con il cantiere della raccolta e la lettera era scritta in una pausa dalla stesura del saggio. Collante di questo quotidiano lavoro di lettura-scrittura è proprio il materiale minimo che vive ai margini; forma primaria d'intervento – reazione muta o puntuale presa di parola – e tessuto connettivo di un sistema che sorge a contatto del lavoro altrui.

³⁷ Per questa e per la precedente citazione, cfr. FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014, pp. 239 e 253. Per un commento, cfr. FRANCESCO DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 191-192 e 195-196.

³⁸ FRANCO FORTINI, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, cit., p. 43.

4. Letture di letture

Insieme alla poesia e ai libri oggetto di lavoro da parte del traduttore, la critica rappresenta il settore privilegiato entro cui cercare informazioni sull'evoluzione del pensiero fortiniano, a cominciare magari dagli anni della formazione universitaria, periodo descritto con le seguenti parole in un'intervista rilasciata a Sergio Palumbo nel giugno del 1998:

Si può dire che quello fu un grande momento, perché tutta la migliore letteratura era lì. A Firenze contemporaneamente c'erano i critici Gianfranco Contini e Luigi Russo, per fare l'esempio di due opposti, ma convergenti. C'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un antichista e filologo come Pasquali³⁹.

A tale ambiente deve essere ascritta la presenza nel fondo del volume *La critica letteraria contemporanea* nell'edizione del 1946, testo fittamente sottolineato (specie i primi due tomi) su cui il giovane lettore prende appunti che dobbiamo considerare essenziali per la sua educazione letteraria, come ad esempio: «importanza della forma nella poesia (ammesso che sia forma)»⁴⁰, scritto a margine ad alcuni aforismi carduciani; oppure: «la ricerca deve nascere da un'ispirazione interiore»⁴¹, su una dichiarazione di metodo dello stesso Russo; o ancora: «valore della traduzione precedente un saggio su autore studiato»⁴², circa il lavoro traduttivo di Croce su Goethe come preparazione e approfondimento della lettura critica.

³⁹ FRANCO FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Bollati Boringhieri, Torino 2003, pp. 732-737, a p. 732.

⁴⁰ LUIGI RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, t. 1, Laterza, Bari 1946 (Fortini 4986 a), p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 173.

⁴² *Ibidem*.

Nel libro troviamo anche dei puntuali riferimenti ai nomi che saranno ricordati molti anni più avanti, in postille che inseguono la lettura fino al termine dell'ultima nota bibliografica: «vedi opera omnia di Pasquali»⁴³ e «CONTINI»⁴⁴; nonché alcune caustiche punture, quali ad esempio: «inchino del Russo»⁴⁵, allorché il critico vanta i propri meriti in seno alla scuola crociana, o l'eloquente «ehm... ehm...»⁴⁶ ripetuto in margine a due luoghi particolarmente polemici.

Ribaltando la formula pasoliniana sulle recensioni, dette descrizioni di descrizioni, si potrebbe definire il complesso dei possibili sviluppi legati allo studio delle postille 'letture di letture'. Ad esempio, i materiali rinvenibili fra le pagine delle raccolte dei poeti ermetici – di cui si è avuto modo di vedere qualche elemento – qualora venissero studiati sistematicamente potrebbero aggiungere importanti precisazioni al capitolo sui rapporti tra Fortini e gli altri autori nella Firenze degli anni trenta-quaranta⁴⁷. Analoga cosa si può dire per ogni autore o argomento le cui opere di pertinenza rechino traccia di lettura, e fra quanti non siano ancora stati citati sono da segnalare almeno gli interventi sistematici contenuti nelle opere di autori come: Ariosto, Tasso, Leopardi, Vittorini, Pasolini, Giudici, Zanzotto, ma anche Goethe, Kafka, Éluard, Pasternak, nonché Croce, Bo, Lukács, Adorno e molti altri.

Un ultimo accenno merita infine la sorprendente galleria di dediche custodita nella biblioteca di Fortini, che copre tutta la poesia del secondo Novecento restituendo plasticamente l'idea di una rete di contatti (umani e letterari) quanto mai articolata e in continua espansione.

⁴³ Ivi, p. 82.

⁴⁴ Ivi, t. 3 (Fortini 4986 c), p. 242.

⁴⁵ Ivi, t. 1 (Fortini 4986 a), p. 113.

⁴⁶ Ivi, t. 1 (Fortini 4986 a), p. 300 e t. 3 (Fortini 4986 c), p. 79.

⁴⁷ Integrando analisi già molto avanzate come PAOLO ZUBLENA, Foglio di via e il codice ermetico, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, cit., pp. 21-36.

Lo studio delle postille è studio di frammenti. Il dettaglio di una lettura anno per anno e opera per opera può essere utilizzato come un efficace strumento nella ricostruzione del progressivo moto di posizionamento di un autore nel campo letterario. Non può promettere improvvise svolte interpretative ma favorisce con costanza occasioni di chiarificazione, spostando millimetricamente gli equilibri di quanto già acquisito e contribuendo a una migliore definizione del quadro critico.

NELLA BIBLIOTECA DI UN LESSICOMANE:
SANGUINETI LETTORE

Chiara Lungo

*Se già sbirciai segnali e segnaliferi,
Emblemi, erme, etichette, emiemiluni
Gridi, gesti, grugniti e grugnitiferi,
Non mai note notai, nodi nessuno,
Oniro-così-semanticamente opportuni:*

1. Il Magazzino Sanguineti nel progetto PRIN AMargine

Donata da Luciana Garabello, moglie dell'autore, al Comune di Genova e ospitata presso i locali della Biblioteca Universitaria¹, la biblioteca di Edoardo Sanguineti è meglio nota tra gli addetti ai lavori come «Magazzino Sanguineti», formula già scelta per una più eterogenea esposizione di materiali sanguinetiani a Palazzo Ducale, nel 2004, a cura di Erminio Riso². L'espressione proviene da *Novissimum Testamentum* – «il

¹ La concessione in comodato gratuito alla Biblioteca Universitaria di Genova è stata formalizzata con protocollo d'intesa del 4 maggio 2012.

² Mi riferisco a *Magazzino Sanguineti. Sette stanze sull'opera di Edoardo Sanguineti*, mostra progettata da Francesco Frassinelli, Marta Oddone, Davide Perfetti, Valter Scelsi e curata da Erminio Riso, Loggia degli Abati, Palazzo

nostro mondo è un grande magazzino»³ – passaggio che, come ricorda il curatore «definisce in un verso, secco e netto, la dimensione mercantile e mercificata della realtà»⁴: una realtà che è sempre al centro della poetica, della riflessione e dell'attenzione di Sanguineti.

Rimandando per una prima visione d'insieme della biblioteca all'introduzione di Marco Berisso⁵ nel suo saggio dedicato ai libri danteschi e, per gli aspetti più strettamente biblioteconomici, a un recente intervento/seminario di Valentina Sonzini⁶, mi limito qui a richiamare alcuni dati di 'struttura', utili al nostro discorso⁷.

Ducale, Genova, 23 maggio-27 giugno 2004. La medesima etichetta è stata inoltre impiegata per il sito web dedicato all'autore, online al link: <http://magazzinosanguineti.it/>

³ EDOARDO SANGUINETI, *Novissimum testamentum*, Manni, Lecce 1986, p. 28.

⁴ ERMINIO RISSO, *Muoversi tra gli scaffali*, «L'Immaginazione», n. 209, 2004, p. 37.

⁵ MARCO BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti: la sezione dantesca*, «Sinestesie», 21, 2021, pp. 49-59; ora in MARCO BERISSO, *Documenti sulla neoavanguardia*, il verri, Milano 2024, pp. 214-224.

⁶ VALENTINA SONZINI, *Biblioteche d'autore e criticità sul digitale: Magazzino Sanguineti alla prova del nove*, incontro tenuto il 1 dicembre 2021 all'interno del ciclo *Di carte, di libri e dintorni*, a cura di P. Degni, F. Sabba, S. Allegrezza, L. Sardo, per il Dipartimento di Beni culturali dell'Università di Bologna. La registrazione è disponibile online al link <https://www.youtube.com/watch?v=tLg587cVTuU>

⁷ Questo bilancio non sarebbe stato possibile senza l'aiuto dei custodi della biblioteca, intendendo come da definizione vocabolaristica «chi provvede a difendere, a conservare, a mantenere integro un bene ideale» (e nel nostro caso anche reale) e quindi, in particolare, il direttore della Biblioteca Universitaria di Genova, Paolo Giannone; Giancarlo Morettini, che prosegue il compito di Valentina Sonzini come responsabile delle biblioteche d'autore; Mariangela Bruno. Sono loro ad aver dato un decisivo impulso al proseguimento e all'ultimazione dei lavori di catalogazione dei volumi (restavano oltre 9.000 libri da schedare), dei periodici e degli opuscoli della biblioteca, operazioni concluse nel dicembre 2022, ad opera delle catalogatrici Carlotta Cerrato e

Il quadro complessivo del Magazzino Sanguineti, a lavori di catalogazione ultimati, è quello di una poderosa biblioteca, la cui consistenza si aggira intorno ai 18.000 volumi e a più di 3.000 inserti e opuscoli⁸. Se ovviamente non possiamo pensare che il numero coincida con il totale dei libri posseduti nel corso dell'intera vita da Sanguineti⁹, né tantomeno con l'insieme delle sue letture¹⁰, il fondo rispecchia comunque l'attività multiforme e la proteiforme varietà di interessi del suo possessore¹¹.

Irene Salvi. Anche a loro va un sentito ringraziamento, così come a Oriana Cartaregia, Giordano Antonio Treccarico e al personale tutto della biblioteca. Ringrazio inoltre gli eredi Sanguineti che hanno autorizzato la trascrizione delle postille d'autore che compaiono in questo contributo.

⁸ Ogni unità del fondo è indicata con apposita serie inventariale e apposizione di un timbro a inchiostro rosso, con logo definito dalla dicitura «Magazzino Sanguineti» unita a un profilo di Edoardo Sanguineti creato da Mario Persico (riproduzione di una litografia a tiratura limitata esposta nella citata mostra genovese del 2004). Per i rapporti Sanguineti-Persico, cfr. NUNZIA D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli*, «Sinestesia», 21, 2021, pp. 107-122.

⁹ Si veda ancora BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti*, cit., p. 217: la biblioteca genovese si costituisce a partire dal 1974, anno di avvio della docenza universitaria, con il trasferimento dell'autore da Salerno a Genova. Questo passaggio, così come il precedente da Torino a Salerno, può naturalmente aver modificato la consistenza dell'insieme librario.

¹⁰ Il rapporto tra biblioteca reale e biblioteca ideale di uno scrittore è argomento centrale per ogni biblioteca d'autore: si veda per esempio, per il caso Calvino, il saggio di LAURA DI NICOLA, «Una biblioteca mia non riesco mai a tenerla assieme»: *gli scaffali reali e ideali di Italo Calvino*, in *Il privilegio della parola scritta: gestione, conservazione e valorizzazione di carte e libri di persona*, a cura di G. Di Domenico e F. Sabba, Associazione italiana biblioteche, Roma 2020, pp. 99-112. Il recente volume offre anche una ricca bibliografia aggiornata relativa agli aspetti biblioteconomici del trattamento dei fondi librari di persona, a cui rinvio.

¹¹ Occorrerà sempre considerare che la biblioteca conserva tracce della presenza e dell'influenza degli altri componenti della famiglia, la moglie Luciana, spesso

Testi classici, letteratura e critica italiana e straniera, pubblicazioni di arte e musica, libri di scienze e filosofia, psicologia e storia, volumi e periodici rari insieme con tascabili ed edizioni economiche si affiancano in quattro aree, con segnature differenti, che danno l'idea della collocazione originaria nella casa dell'autore¹²: abbiamo quindi la serie relativa allo studio dell'autore (STUDIO ES)¹³; la stanza del pianoforte (PIANO ES); il corridoio (CORR ES) e la stanza di Michele, uno dei figli (MICH ES)¹⁴. Non si tratta di accorpamenti per genere o argomento coesi e unitari – si potrebbe per esempio dire che nella stanza di Michele prevalgono letterature straniere e saggistica, ma è un dato di massima; nella stessa area ci sono per esempio anche nuclei di letteratura italiana – ma alcuni elementi ricorrono in tutte le zone: segni di lettura e postille, aspetti su cui tornerò a breve, e una foltissima presenza di inserti¹⁵.

ricordata anche nelle dediche; i figli, in particolare Federico e Giulia, per i comuni interessi letterari.

¹² Tra le difficoltà di una riproduzione fedele, anche la disposizione originaria dei materiali in casa Sanguineti, con pile di libri su più file, alloggiato anche sul pavimento.

¹³ Una prima inventariazione registrava separatamente Studio A e Studio B, poi confluiti in un'unica serie; cfr. la sezione dedicata al Magazzino Sanguineti nella pagina della Biblioteca Universitaria di Genova al link http://www.bibliotecauniversitaria.ge.it/it/cataloghi/f_a_s/magazzino-sanguineti

¹⁴ Alle serie indicate, relative ai libri, si sono aggiunte le serie dedicate a inserti e opuscoli di recentissima catalogazione (settembre-dicembre 2022). Per i dati puntuali del lavoro, si veda il contributo di GIANCARLO MORETTINI, CARLOTTA CERRATO, IRENE SALVI, *I periodici del "Magazzino Sanguineti" alla Biblioteca Universitaria di Genova*, «vedi anche», notiziario online della sezione Liguria AIB, XXXII, 2, 2022, pp. 21-24.

¹⁵ In relazione agli inserti nelle biblioteche d'autore rimando almeno al contributo di ELEONORA CARDINALE, *Le carte ritrovate: sugli inserti della biblioteca d'autore*, in *Il privilegio della parola scritta*, cit., pp. 233-246.

Fra le pagine dei libri – in un libro su due!¹⁶ – Sanguineti introduce infatti foglietti segnapagina, raccoglie articoli di giornale, conserva lettere di accompagnamento e inviti e, seppur con minor frequenza, aggiunge su supporti di varia natura e formato, note e appunti mss. e dss., componendo talora, come ha notato Marco Berisso «un vero e proprio libro nel libro»¹⁷. Tutti strumenti preziosissimi per indagare un metodo di lavoro, la cui descrizione e analisi è parte di un progetto di ricerca di interesse nazionale. Dal 2018, infatti, in anni in cui andava nascendo l'interesse – oggi consolidato – per lo studio delle postille di biblioteche di autori del secondo Novecento¹⁸, il *Magazzino Sanguineti* fa parte del progetto PRIN *AMargine – Archivio digitale dei libri postillati di poeti italiani del secondo Novecento* che coinvolge i dipartimenti di studi umanistici delle Università di Genova (capofila), di Pavia e di Torino e che si occupa di realizzare per alcuni importanti fondi librari d'autore (Cattafi, Fortini, Giuliani, Porta, Rosselli, Sanguineti), in ambiente *open access*, un censimento e una descrizione dettagliata dei libri postillati e la digitalizzazione di alcuni fra gli esemplari più significativi¹⁹.

Come entra nel progetto il *Magazzino Sanguineti*? Con modalità diverse rispetto alle biblioteche Giuliani e Fortini, di cui abbiamo

¹⁶ Il numero complessivo di inserti del *Magazzino* è infatti di circa 9.000 macrounità.

¹⁷ BERISSO, *Nella biblioteca di Sanguineti*, cit., p. 216.

¹⁸ Mentre gli studi relativi a libri postillati di autori dei secoli precedenti sono da tempo floridi, i *marginalia* novecenteschi, soprattutto per la seconda metà del secolo, sono oggetto recente di attenzione (ad esclusione di alcuni casi, tra cui per esempio quello di Gadda).

¹⁹ Per un inquadramento complessivo del progetto e per la ricca bibliografia relativa ad altri progetti che si occupano di postillati in ambito digitale rimando a FEDERICO MILONE, *Postille "AMargine": problemi e metodi per l'edizione digitale dei postillati di autori del secondo Novecento*, «Linguistica e letteratura», XLVI, 1-2, 2021, pp. 195-209.

già sentito raccontare la fisionomia²⁰. Innanzitutto perché, come s'è detto, le operazioni di catalogazione del fondo librario si attestavano alla metà circa della sua estensione complessiva. Inoltre, non esisteva, come invece per gli inserti²¹, una descrizione che segnalasse in modo sistematico i *marginalia* e quindi occorreva procedere con lo spoglio dei volumi, per verificare su ciascuno la presenza di eventuali interventi d'autore. La necessaria selezione ci ha quindi condotti a circoscrivere l'analisi alla sezione di letteratura italiana dello studio (STUDIO ES) con i suoi circa 6000 voll. (un terzo, dunque, dell'ammontare complessivo): intorno a quest'area si concentrano le riflessioni e i dati che vado a fornire²².

Occorrerà subito dire che il campo di lavoro non riguarda però soltanto la letteratura italiana del Novecento, ma la letteratura italiana *tout court*, dalle origini fino ai giorni nostri; non una campionatura mirata, con carotaggi pianificati, ma un censimento topografico di tutti i volumi che le afferiscono presenti nello studio (segnatura STUDIO ES). Lo sguardo non è quindi rivolto soltanto alle aree di interesse più prevedibili o più note, con il rischio di un'adesione acritica a immagini dell'autore già cristallizzate, ma muove da una prospettiva neutra, a partire dalla quale si può costruire un ritratto nuovo del Sanguineti lettore, da confrontare con quello pubblico, che l'autore stesso ha disseminato in plurime schegge polimorfe.

²⁰ Cfr. *infra*, in questo volume, gli interventi di Federico Milone e di Fabrizio Miliucci.

²¹ Per ciascun volume, opuscolo o periodico, la relativa scheda Opac del catalogo online della biblioteca riporta apposita voce che segnala l'eventuale presenza di inserti e ne fornisce sintetica descrizione.

²² Di alcuni altri nuclei di saggistica/miscellanea e di letteratura, in particolare francese, si è inoltre occupato Giuseppe Carrara; progetto futuro è di estendere l'indagine anche alle aree di letteratura italiana delle altre 'stanze' della biblioteca; diversamente da quanto ci si aspettasse, la catalogazione complessiva ne ha infatti rivelato presenze non trascurabili.

2. Per Sanguineti lettore: appunti dai lavori in corso

Proviamo ora a tracciare un primo profilo di Sanguineti lettore – necessariamente in forma di appunti, trattandosi di lavori in corso – partendo dagli elementi finora raccolti nella sua biblioteca.

I primi risultati del nostro esame mettono in luce che la percentuale di libri con segni di attenzione si aggira intorno al 10-15% del totale, con densità più o meno fitta a seconda delle zone; tra gli interventi d'autore, la prevalenza è nettamente per le postille mute (i *notabilia*) – ovvero, in ordine di frequenza, segni e sottolineature – seguiti da postille verbali e firme di possesso²³.

Apprendo un libro, quindi, a partire dalle soglie, si può incontrare, sul frontespizio, di solito a centro pagina, la firma di Sanguineti, perlopiù a penna verde o nera (il verde tendenzialmente prevale nelle fasi giovanili, il nero in età più matura, ma occorre valutare caso per caso, e con cautela: il rapporto cronologia-inchiostri non è sempre certo e lineare). La firma talora è accompagnata dall'indicazione dell'anno, verosimilmente quello dell'acquisizione del volume.

Compaiono poi, percorrendo le pagine, i segni di lettura, principalmente nella forma di un breve o brevissimo tratto orizzontale posto sul margine, soprattutto sul margine esterno, ma talora anche di punti, crocette o asterischi; combinazioni di segni (parentesi angolari, barre oblique, brevi tratti verticali) riquadrano a volte intere porzioni testuali. Le sottolineature sono spesso limitate a singole parole (o meglio gruppi di lettere di singole parole: si riscontra sempre una certa economia, e forse nevrosi, del segno); le postille, se presenti a testo, sono raramente

²³ I dati sono in corso di inserimento in un'area riservata della biblioteca digitale DoGe (Digital Object Genova) dell'Università di Genova. Non vengono inclusi al momento gli allegati/inserti, per i quali esiste già un primo censimento (vedi *supra*) e le dediche presenti sui libri (sul 10% circa degli esemplari considerati), pure già indicate nella catalogazione libraria. Per entrambe le categorie l'applicativo permette la descrizione con scheda apposita.

formule di commento: predominano note di servizio, sintesi, parafrasi, confronti di fonti e di varianti, che possono avere un valore critico anche più elevato, rivelando le dinamiche di lavoro dell'autore. Di frequente, le postille sono organizzate in indici tematici o lessicali che si collocano nelle pagine finali, spesso sui fogli di guarda posteriori²⁴.

Come muoversi in questo cabalistico universo di segni? Quali indicazioni ricavare sulle modalità di lettura di Sanguineti? ²⁵

Vediamo un primo caso. Sfogliando i libri di Corrado Alvaro, autore oggetto di rivalutazione tardiva per Sanguineti²⁶, ci imbattiamo in una copia di *Quasi una vita*²⁷, con segni a testo e postille sui fogli di

²⁴ Le pagine finali dei libri (indici, fogli di risguardo posteriore) sono luogo privilegiato per note e riepiloghi nelle biblioteche di molti autori. Si vedano *infra* i casi Giuliani e Rosselli.

²⁵ Domande simili riecheggiano negli studi già condotti sui libri postillati di alcune sezioni della biblioteca, di cui mi piace ricordare quelli condotti di recente dai più giovani, a partire dalle indagini per le tesi di laurea. Tesi di laurea magistrale (Università di Genova): FRANCESCA COLOMBI, *Catalogazione e commento delle postille di Sanguineti sulle opere crepuscolari della sua biblioteca*, a.a. 2019-2020, relatore Marco Berisso, correlatrice Simona Morando, da cui il contributo *Per Edoardo Sanguineti postillatore: i casi di Marino Moretti e Aldo Palazzeschi*, «Critica letteraria», n. 198, 2023, pp. 168-178; VALENTINA GEMME, *I poeti futuristi nella biblioteca di Edoardo Sanguineti*, a.a. 2019-2020, relatore Andrea Aveto, correlatrice Simona Morando; GIORGIA PATTI, *Dagli Indifferenti alla Noia. Per una prima indagine sulle postille sanguinetiane alle opere di Alberto Moravia*, a.a. 2019-2020, relatore Andrea Aveto, correlatore Marco Berisso; tesi di laurea triennale (Università di Pavia): GAIA BARILLI, *Gesto e corpo nel teatro di Edoardo Sanguineti: il rapporto con Artaud attraverso i volumi della biblioteca Sanguineti*, a.a. 2021-2022, relatore Luca Stefanelli, correlatrice Chiara Lungo.

²⁶ Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Atlante del Novecento italiano*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2001. La silloge per sole immagini allineate in ordine alfabetico comincia proprio con Corrado Alvaro.

²⁷ CORRADO ALVARO, *Quasi una vita*, a cura di N. Borsellino, Bompiani, Milano 1994; segnatura: STUDIO ES 853.912 ALVAC 18. Si noti che nella

guardia posteriori. Se le note esplicitano il riferimento ai passaggi di interesse – per esempio la volontà di censire i luoghi dell'opera in cui Alvaro fa riferimento a Pirandello²⁸ – i segni sono di meno immediata decifrazione. Mi riferisco in particolare ad alcuni punti, in inchiostro nero, quasi impercettibili, posti ciascuno sul margine esterno del testo. Alle pp. 84 e 335, per esempio, le righe oggetto del segno sono rispettivamente la r. 19 «[do]ve termina l'altopiano anatolico di mille metri di altezza:» e la r. 34 «profondo di solidarietà. Incontro qui il primo italo-amer[icano]».

Ci soccorre il *Grande Dizionario della Lingua Italiana* (GDLI), di cui com'è noto, Sanguineti dirige i due *Supplementi*, del 2004 e del 2009. Consultandone i volumi, si scopre allora che sebbene «anatolico» compaia in più frammenti testuali scelti per attestare altri lemmi, una voce propria relativa all'aggettivo (e alla sua forma sostantivata) non esiste fino al *Supplemento 2004*; allo stesso modo, è il medesimo supplemento ad accogliere per la prima volta il pur diffusissimo «italo-americano» (anche in questo caso aggettivo e aggettivo sostantivato), corredato dall'esempio di Alvaro, da *Quasi una vita*.

Gli esempi illustrati non sono casi isolati: tracce dell'interesse lessicografico pervadono tutta la biblioteca, effetti della stessa onnivora passione che può avere come oggetto indistintamente *Addio, Amore!* di Matilde Serao²⁹ oppure i *1000 cocktails di Elvezio Grassi* (Cappelli

biblioteca di Sanguineti non è conservata la prima edizione del testo, di cui però questa copia ha la medesima numerazione di pagina.

²⁸ La copia presenta parecchi segni (45) e un indice finale, manoscritto, dei luoghi di interesse con numero di pagina e argomento: la prima nota recita: «Pirandello 23, 42, 71, 95, 97, 119, 157».

²⁹ Con un breve tratto a penna nera, Sanguineti segna il margine della sua copia del libro (STUDIO ES 853.8 SERAM 4), a p. 187, r. 14: lì compare «stracciacarte», vocabolo che entra nel GDLI con il *Supplemento 2009*, in compagnia delle righe di *Addio, Amore!*. Le parole di Matilde Serao supportano altri inserimenti e retrodatazioni – si veda per esempio quella di «flirtare», ricordata nella nota

1976)³⁰ e che ha prodotto le oltre settantamila schede di vocaboli oggi custodite a Torino³¹.

Se è ormai celebre la definizione auto-attribuita di «lessicomane»³² – per la quale rimando alle belle e dense pagine di Enrico Testa in *Sanguineti lessicomane*³³ – mi soffermo invece su un altro intervento meno noto in cui Sanguineti parla della propria consuetudine lessicografica. Mi riferisco all'intervista di Luca Terzolo del 31 marzo 2004, al Teatro Carlo Felice di Genova, in margine all'uscita del *Supplemento 2004*, ora disponibile grazie alla trascrizione di Clara Allasia³⁴. In quella occasione, l'autore racconta di aver «presa l'abitudine, viziosissima, di annotare

dell'editore (p. X) del *Supplemento 2009* – ma erano state anche, ben prima – per sottolineare la continua intersezione dei piani di attività e l'interesse costante per alcuni temi – oggetto e titolo di una tesi di laurea, *Le parole di Matilde Serao*, assegnata da Sanguineti a Maria Teresa Rizzo e discussa nell'a. a. 1972-73 all'Università di Salerno. Per la ricostruzione puntuale dei dati, si veda il già citato saggio di D'ANTUONO, *Prima della Wunderkammer: tra Salerno e Napoli*, cit., in particolare p. 110.

³⁰ La lista iniziale di *Termini tecnici* del volume (STUDIO ES 641.87 GRASE 1) viene integrata da Sanguineti con «on the rocks» e «sharry».

³¹ Le schede vengono redatte per i *Supplementi 2004* e *2009*, ma anche per i precedenti articoli che Sanguineti sistematicamente scrive per salutare la pubblicazione dei nuovi volumi del *Grande dizionario della lingua italiana* e per la collaborazione al *Grande dizionario italiano dell'uso*. Affidate dalla casa editrice UTET in comodato d'uso al Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino nel 2014, sono oggi custodite dal Centro Studi Interuniversitario Edoardo Sanguineti dell'Università di Torino e parte del progetto *Sanguineti's Wunderkammer*.

³² Ricordo almeno il celebre articolo EDOARDO SANGUINETI, *Memorie di un lessicomane*, «l'Unità», 8 aprile 2004.

³³ ENRICO TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in EDOARDO SANGUINETI, *Le parole volano*, a cura di G. Galletta, il canneto editore, Genova 2015, pp. 9-27.

³⁴ Cfr. *Appendice 3* (pp. 41-45) in CLARA ALLASIA, *Alle origini della Wunderkammer lessicografica: Edoardo Sanguineti e Luca Terzolo*, «Sinestesie», 21, 2021, pp. 21-48.

i testi o con segni o con indici terminali, cercando di raccogliere quelli che apparivano vocaboli degni di interesse»³⁵ e parla anche di «una specie di fiuto che è il sentimento che una certa parola non sia stata finora raccolta, o il sentimento che quella parola possa essere, in dato testo, più antica di quanto normalmente si creda»³⁶. Sanguineti tratteggia – questi mi paiono i punti più interessanti per il nostro discorso – la «quasi ossessività di questa operazione»³⁷, intrinsecamente collegata al piacere stesso della lettura, e la sua naturalezza, «come l'equilibrista che a un certo punto non controlla più i movimenti»³⁸.

Complementare a quella notissima, e molto amata e frequentata, del poeta saltimbanco, ecco dunque l'immagine del lettore-equilibrista, che percorre e ripercorre le pagine dei suoi volumi in una acrobazia inesausta, che procede sempre sul filo teso fra linguaggio e ideologia: «non è mica questione di mere parole, si sa, ma [...] di metodologia e dunque di ideologia»³⁹.

I *minima marginalia* fissano il momento in cui quel «fiuto», quel «sentimento», quel guizzo dell'attenzione per la parola si tramuta in gesto e produce segni, punti, linee brevi: da questa prima forma grezza, da questo universo all'apparenza criptico e reticente, muoveranno poi le fasi successive del lavoro. Non rivolte soltanto, però, al censimento o alla retrodatazione di lessico *extravagante*: l'ossessione per la parola è in fondo il catalizzatore di tutte le attività, il nucleo da cui muove sia l'esercizio critico sia l'attività creativa, come citazione, imitazione, montaggio, *collage*, travestimento – per usare solo alcune delle forme e delle pratiche d'autore – in quel «processo ininterrotto di rifunzionaliz-

³⁵ Ivi, p. 42.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 43.

³⁸ Ivi, p. 42.

³⁹ Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *La parola e la cosa*, «Paese Sera», 2 ottobre 1975, ora in Id., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 203.

zazione dei singoli lacerti del linguaggio come possibilità di farli vivere in un nuovo spazio», di cui parla Erminio Risso⁴⁰ e che la biblioteca d'autore ci permette di verificare e indagare.

Un esempio delle modalità e delle intersezioni ora descritte viene dalla sezione deamicisiana del Magazzino, area ampiamente frequentata lessicograficamente, come emerge anche dai dati della *Wunderkammer* torinese, ma con ovvie e molto diffuse riserve ideologiche, specie per *Cuore*⁴¹.

Il volume che mi interessa non è però *Cuore*, ma *Primo Maggio*, nell'edizione Garzanti, 1980⁴²: si tratta della prima edizione completa dell'opera, rimasta inedita per scelta dell'autore, a cui Sanguineti dedica due scribilli per «Il lavoro», pubblicati nei giorni a cavallo del primo maggio (29 aprile 1980 e 6 maggio 1980)⁴³, in occasione dell'uscita (il mese prima) del volume di De Amicis e a margine della ricorrenza della Festa dei Lavoratori.

⁴⁰ ERMINIO RISSO, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi* in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, atti del convegno internazionale di studi (Genova 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso e E. Risso, Cesati, Firenze 2012, p. 79. Si vedano inoltre, senza pretesa di esaustività, LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, GEDIT, Bologna 2004; CLARA ALLASIA, «La testa in tempesta». *Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Interlinea, Novara 2017.

⁴¹ Si veda *Testa o cuore*, «Paese sera», 16 marzo 1978, intervento scritto in occasione del settantesimo anniversario della morte di De Amicis, ora raccolto in EDOARDO SANGUINETI, *Scribilli*, Feltrinelli, Milano 1985, pp. 60-62. In apertura al testo, un rimando ironico alla «biblioteca domestica» di Sanguineti e all'unico esemplare «interdetto ai miei minori geniti, il *Cuore* di De Amicis», «unico esemplaruccio da *enfer*, sepolto, remoto, negli alti piani dei miei asciutti scaffali».

⁴² STUDIO ES 853.8 DEAME 13 1.

⁴³ Ora in EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori*, Marietti, Genova 1988, pp. 118-120 e 120-122.

Primo maggio – sono parole del suo autore – è «un romanzo socialista»: il protagonista è Alberto Bianchini, insegnante di liceo, in fondo un personaggio del *Cuore* divenuto adulto, ibridato con tratti da alter-ego. Anche qui, scorrono «fiumi di lacrime, sia pur socialiste» come ci dice Giorgio Bertone, curatore del testo insieme con Pino Boero: Alberto muta il proprio orientamento politico a partire dalle manifestazioni per il Primo Maggio (1890) in piazza Statuto a Torino; per via delle sue nuove idee, perderà lavoro, famiglia e amici, fino a morirne, in perfetta ripresa circolare, durante nuovi scontri di piazza, il primo maggio dell'anno successivo. Un resoconto di un anno, in sole 420 pagine.

Una parte del dibattito critico che accoglie il libro, diviso tra il caso interessante – forma inconsueta per il panorama generale italiano di fine Ottocento e per la produzione di *De Amicis* – e la stroncatura – toni da *feuilleton* borghese a cui si aggiunge un socialismo libresco e il consueto pietismo sentimentale – si può ricostruire attraverso articoli e ritagli di giornale che Sanguineti conserva nella copia del libro; dagli stessi allegati si può inoltre parzialmente ricavare la complessa vicenda che accompagna la pubblicazione del testo per Garzanti, nella quale anche Sanguineti è coinvolto⁴⁴.

⁴⁴ Per la ricostruzione della vicenda il volumetto *Storia del "Primo Maggio" di De Amicis*, La Quercia, Genova 1980, di cui si trova copia nel Magazzino Sanguineti. Ne do un breve riepilogo: dopo un lavoro di alcuni anni, De Amicis, insoddisfatto del risultato, decide di abbandonare *Primo Maggio* (ne pubblicherà, rielaborate, alcuni parti). Le due redazioni manoscritte dell'opera, una più incerta, completa, l'altra in pulito, ma parziale, fanno parte dei materiali «in baule» lasciati in eredità dalla nuora dell'autore, Vittoria Bonafetta, al Comune di Imperia (1967). Circa un decennio più tardi, intorno al settantesimo anniversario della morte dello scrittore, il Comune prende in mano i materiali, chiedendo un parere sull'eventuale pubblicazione al comitato scientifico del convegno Boine che si stava svolgendo a Imperia, comitato tutto genovese, del quale faceva parte anche Sanguineti. Espresso il parere favorevole, Bertone e Boero sono incaricati per l'edizione del testo, per la nota e per l'introduzione; a ridosso della consegna delle bozze corrette

Oltre agli inserti, la copia del *Primo Maggio* conservata nel Magazzino Sanguineti presenta anche segni a penna nera e verde e postille in verde all'indice del volume⁴⁵.

Che genere di postille? Nell'indice, la postilla muta, linea di demarcazione posta sotto all'indicazione del cap. VI della quinta parte, rimanda alla storia filologica del testo: Bertone e Boero trascrivono da una redazione ms. in pulito che arriva alla quinta parte del cap. VI; proseguono per la parte mancante dall'altra redazione ms., completa, ma testualmente più incerta⁴⁶. Le postille verbali sono prevalentemente di servizio: a ogni capitolo viene affiancata una nota di poche parole relativa al suo contenuto. In coda all'indice compare però un'ulteriore legenda d'autore di maggiore interesse, che trascrivo:

140 fisionomia (ma 141)

l'Antonino (sic) - Anonimo

191 Cuore (192) ma 346

Partiamo dal primo riferimento. Alle pp. 140-141, lì indicate, sono presenti brevi tratti verdi in corrispondenza di due passaggi relativi alla descrizione e alla «fisionomia», che poi è fisiognomica, dell'anarchico

un telegramma del Comune a Garzanti intima la pubblicazione del solo testo «senza alcuna introduzione positiva o negativa». Ciò effettivamente avverrà, nel marzo 1980: *Primo Maggio* verrà pubblicato senza introduzioni, con la sola nota al testo. Farà seguito poco dopo, il 10 aprile 1980, una lettera di denuncia di Coletti, Contorbia, Croce Bermondi, Gioanola, Sanguineti e la pubblicazione delle introduzioni nel volumetto già citato.

⁴⁵ Una avvertenza, cui già si è fatto cenno: inchiostri e tipi di segno non permettono di dare un riferimento preciso alla cronologia degli interventi. Il verde è prevalentemente di uso giovanile, ma ritorna anche in età adulta (come in questo caso, con un libro del 1980): qui è però inchiostro di penna a gel, mentre negli esemplari più antichi è inchiostro per pennini.

⁴⁶ Cfr. la nota al testo che introduce *Primo maggio*.

Baldieri. Si tratta delle due citazioni trascritte nello scribillo del 29 aprile che fungono da perno dell'argomentazione e che vengono usate come esempio di stile e ideologia di un'intera epoca (con uno sguardo, come sempre, alla contemporaneità):

Nel Primo Maggio, parte II, cap. VII, il protagonista Alberto riceve la visita dell'anarchico Baldieri. Lo fissa negli occhi, e «di volo» riconosce in lui **«quello che altri già riconobbero negli anarchici idealisti e sinceri: i caratteri fisici anticriminali: fronte larga, cranio ampio, una folta barba castagna, le pupille chiarissime»**. Intorno alla ritrattistica deamicisiana e d'epoca, tra le tarde eredità lavateriane riciclate dai nipotini di Balzac e il fresco fanatismo dei positivisti lombrosiani e lombrosianeggianti (*Gli Anarchici* di Lombroso, in particolare, sono del 1894, e faranno testo per un po', in materia), molto resta da annotare. Ma nell'immagine del Baldieri, alla fisionomica criminologica (e, rovesciatamente, «anticriminale») si mescola quella estetizzante, come di regola, per la fine del secolo: **«due occhi ch'ei non li aveva ancor visti, e che lo stupivano, quegli occhi fissi di smalto delle figure dei mosaici, che il Renan dice esser propri dei fanatici»**. Tra antropometria e neobizantinismo, tra scientismo e decadentismo, sono le due facce di una medesima medaglia culturale che vengono a ritrovarsi in perfetta corrispondenza ideologica. E rivelano, come in un lampo, emblematicamente, tutto lo stile di un'età. Non del tutto scomparsa, ben inteso, nell'iconografia letteraria (e sottoletteraria, massimamente) e nemmeno, ahimè, nel senso comune.⁴⁷ [grassetto mio, n.d.r.]

Per quanto concerne la seconda postilla – «l'Antonino (sic) Anonimo» – il riferimento è ancora alla descrizione di Baldieri, e in particolare al suo sorriso (p. 140): «Alberto fu stupito della espressione singolare di quel sorriso; pensò al sorriso, come lo chiama l'Antonino, “fantastico”

⁴⁷ SANGUINETI, *Ghirigori*, cit., p. 119.

di Cola di Rienzo». In questo caso, a colpire l'attenzione del lettore è il refuso, l'errore che Sanguineti subito rileva – Antonino è infatti l'Anonimo romano, che nella *Cronica* definisce «fantastico» il sorriso di Cola di Rienzo – e che costituisce l'occasione di un nuovo tassello del percorso critico, ricostruibile passo a passo nello *Scribillo*, che dal *Primo Maggio* ci conduce a Contini (e alla sua ammirazione per la *Cronica*) e a D'Annunzio e al suo Cola di Rienzo, «megalomane e mattoide [...], ma superuomo, comunque, infallibilmente».⁴⁸

L'ultima nota rimanda ad altra prassi consueta: censimento delle occorrenze di un termine, anche di lessico comune, con risvolto come sempre ideologico. Sanguineti si sofferma sulla ripetizione diffusa del lemma «cuore» (pone i soliti tratti brevi nei luoghi dove lo rintraccia). Il rilievo viene poi indicizzato con il riferimento alle pagine delle due occorrenze secondo lui più significative: nell'intervento di Ernesta, sorella del protagonista, convertita al socialismo («Perché cercar nello studio una certezza che soltanto il cuore può dare?» a p. 192), e in quello affidato al personaggio della ribelle/rivoluzionaria Zara («Noi dobbiamo essere un po' come i medici a cui occorre più cervello che cuore», p. 346). Lo scontro tra cuore e cervello diventa il centro dell'articolo del 6 maggio 1980: i due passi qui trascritti vengono riportati anche nell'articolo come «i due poli ideologici del libro, finalmente»⁴⁹. Stesso punto di arrivo, peraltro, - e di partenza – di *Testa o cuore*⁵⁰, il già citato scribillo deamicisiano del 1978, che ruota attorno alle conseguenze del «socialismo piccolo borghese di De Amicis» per dirla con Gramsci,

⁴⁸ Ivi, p. 120. Sanguineti cita l'edizione della *Cronica* curata da Giuseppe Porta per Adelphi, edita l'anno precedente (1979). Alla p. 143 della sua copia (STUDIO ES 945.63 CRO 1), dove l'Anonimo parla del sorriso «fantastico», ecco inserita la fascetta del libro come segnapagina.

⁴⁹ Ivi, p. 122.

⁵⁰ Il titolo gioca oltre che con il riferimento deamicisiano anche con il libro di PAOLO MANTEGAZZA, *Testa*, pubblicato l'anno successivo a *Cuore* (1887).

e che Sanguineti conclude così: «diremo da ultimo, con parole tutte nostre, e con l'occhio rivolto all'oggi, e soprattutto al domani: ma in fondo, ogni volta che si parte così, tutti di cuore, non è fatale che si perda poi, precisamente, la testa?»⁵¹.

Un altro esempio dal *Magazzino*. Sulle pagine di «Paese Sera» del 27 febbraio 1975⁵², Sanguineti dedica alle parole di Faldella un noto intervento che, trattando in chiusura di «glossatori e glossomani scrupolosi», manifesta «un vivace e necessitoso desiderio» di «Silvie Scotti Morgane». Il riferimento è naturalmente allo studio di Silvia Scotti Morgana relativo alla lingua di Giovanni Faldella, pubblicato nel giugno dell'anno precedente⁵³: nell'articolo, tra riflessioni sulla «lingua-lingue, ispessita fino all'indolenzimento» dei «nonni del Gadda» e l'opportunità per una retrodatazione compiaciuta del *pizzardone*, il recensore si rammarica che l'approfondimento del sondaggio linguistico sia andato a discapito della sua estensione, e che la studiosa abbia limitato lo spoglio «a cinque esclusivi volumi faldelliani»⁵⁴. Il dispiacere brevemente espresso ai margini del contributo giornalistico lascia invece ben altro segno (e molti segni) ai margini della copia del libro, diffusamente postillata, conservata nel *Magazzino* Sanguineti⁵⁵. Non si tratta però di tracce o appunti riconducibili alla stesura dell'articolo, ma piuttosto di un'appendice al lavoro presentato nel volume stesso.

⁵¹ SANGUINETI, *Scribilli*, cit., p. 62.

⁵² EDOARDO SANGUINETI, *Le parole di Faldella*, «Paese Sera», 27 febbraio 1975, ora in ID., *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 139-142.

⁵³ SILVIA SCOTTI MORGANA, *La lingua di Giovanni Faldella*, La Nuova Italia, Firenze 1974.

⁵⁴ Le cinque opere di Faldella su cui si fonda l'analisi sono: *Figurine*, Tip. Ed. Lombarda, Milano 1875; *Madonna di fuoco e madonna di neve*, Brigola, Milano 1888; *Il male dell'arte*, Beuf, Torino 1874; *Una serenata ai morti*, Perino, Roma 1887; *Sant'Isidoro*, Lattes, Torino 1909.

⁵⁵ STUDIO ES 853.8 FALDG 18/1.

L'auspicato ampliamento del canone per l'indagine linguistica prende forma già in apertura di legenda, dove Sanguineti aggiunge, nello spazio bianco della parte superiore della pagina, un elenco, vergato a inchiostro blu, di altri cinque libri del Faldella:

TN – Tota Nerina, ed. Briganti

DF – Donna Folgore

ANM – Ai nostri monti

FR – I Fratelli Ruffini

VR – Viaggio a Roma⁵⁶

Le molteplici componenti del *pastiche* faldelliano, tra costante esigenza innovativa e forte tensione espressionistica, analizzate puntualmente per categorie⁵⁷ da Silvia Scotti Morgana, vengono integrate con acribia. Impostori e smemorati di taglio popolare⁵⁸, campane pronte a dindon-

⁵⁶ A dimostrazione di come non tutte le letture accertate di Sanguineti siano conservate nella sua biblioteca, nel Magazzino Sanguineti si trovano soltanto due dei cinque volumi: GIOVANNI FalDELLA, *Tota Nerina*, a cura di A. Briganti, Cappelli, Bologna 1972 (STUDIO ES 853.8 FALDG 7 1) e GIOVANNI FalDELLA, *Donna Folgore*, edizione critica a cura di G. Catalano, Adelphi, Milano 1974 (STUDIO ES 853.8 FALDG 5/1). Nel primo volume, su due foglietti di piccolo formato, sono annotati fitti elenchi di vocaboli e il relativo numero di pagina.

⁵⁷ Si vedano in particolare i capp. III-VII dello studio, dedicati rispettivamente all'elemento popolare, all'elemento «culto» e di tradizione letteraria, all'elemento «straniero»; all'elemento tecnico-scientifico e all'elemento di accentuata affettività della lingua del Faldella.

⁵⁸ Cfr. SCOTTI MORGANA, *La lingua di Giovanni Faldella*, cit.: alle pp. 71 e 73 del cap. III, dedicato all'«elemento popolare», si trovano rispettivamente ulteriori occorrenze di «machione» 'furbo, impostore' (da *Tota Nerina*, p. 145 e da *Verso Roma*, p. 34) e di «rimminchionito» 'tardo, smemorato' (da *Verso Roma*, p. 5.)

dare⁵⁹ nei pressi di lumacose felicità casalinghe⁶⁰ si affollano, con medesimo sistema di sigle del testo a stampa, in interlinea e ai margini, a censire le ulteriori (più di ottanta) occorrenze di alcuni lessemi, rinvenute da Sanguineti nei cinque testi aggiunti.

L'interesse per le parole di Faldella – interesse che non si limita mai, abbiamo visto, alle mere parole – non si esaurisce tra le pagine del volume, ma prosegue su supporti esterni, a ulteriore testimonianza di un'interrelazione continua fra le attività⁶¹ e di un inesausto ritorno diacronico ai nuclei di maggiore interesse. La copia del libro contiene infatti anche cento schede lessicografiche (97 dss. e 3 mss.), tracce di uno o più spogli, in prevalenza da *Idillio a tavola*⁶², la cui datazione risale, almeno in parte, ad anni successivi al pezzo per «Paese Sera». Le schede sono infatti redatte per buona parte sul verso di carta intestata «Camera dei Deputati» e dunque successive al 1979⁶³: una di esse, manoscritta, riporta il lemma 'biografare', retrodatato nel

⁵⁹ Ivi, p. 147. Sanguineti accosta alla voce onomatopeica «dindindare» lì censita, la forma «dindondare» attestata in *Ai nostri monti*, p. 23, riportando il passo relativo: «le campane dindondavano allegramente, sonando a distesa».

⁶⁰ Ivi, p. 150. All'aggettivo «lumacosi» si aggiunge la forma singolare femminile, presente in *Tota Nerina*, p. 98, con trascrizione del sintagma «lumacosa felicità casalinga».

⁶¹ Nel suo già citato saggio, *Prima della Wunderkammer: fra Salerno e Napoli*, Nunzia D'Antuono rileva – in particolare alle pp. 108-109 – come la formula «Le parole di» ricorra nei primi Anni Settanta non solo in una serie di interventi critici di Sanguineti, ma anche nei titoli di più elaborati di tesi di laurea di cui è relatore presso l'Università di Salerno.

⁶² GIOVANNI FALDELLA, *Idillio a tavola*, Roux e Favalle, Torino 1881. Non si conserva copia del volume nel Magazzino Sanguineti; vi si trova invece sempre facente parte di *Un serpe: storielle in giro*, il terzo tomo della raccolta, *La giustizia del mondo* (1883).

⁶³ Com'è noto, l'attività di deputato di Sanguineti, eletto come candidato indipendente del Partito Comunista italiano, si dispiega tra il 20 giugno 1979 e l'11 luglio 1983.

Supplemento 2009 del GDLI, proprio attraverso l'esempio di Faldella trascritto nella scheda⁶⁴.

Tracce di altri spogli lessicali sono poi presenti anche su due fogli di piccolo formato conservati nella copia di *Tota Nerina* del Faldella (la già citata edizione, curata da Alessandra Briganti). Tra i termini annotati anche quel «taburré» di p. 91 che – come notava Chiara Tavella⁶⁵ – si affianca nella scheda lessicografica della Wunderkammer agli esempi del Casti di *Animali parlanti* e al Moretti di *Esame al Conservatorio* con «taburè» che, in questa seconda forma, trasmigra nell'attività creativa di Sanguineti, diventando lievito poetico per *Mimus albus*.

La scelta di mostrare esempi perlopiù tardo ottocenteschi/primo novecenteschi non è casuale: si tratta di una delle aree di maggiore interesse per Sanguineti, con alto tasso di segni di lettura, in continui ritorni e nuove piste di equilibrismi. Non soltanto per la naturale e copiosa fonte lessicografica dell'area scapigliata, ma anche per la sperimentaltà antimanzoniana, per i nuclei di rottura della tradizione (con gli amati Lucini e Gozzano), per l'intenso dibattito ideologico e politico che porta alla nascita del socialismo e del movimento anarchico tra i due secoli.

Ma questi sono altri appunti, altre indagini.

⁶⁴ «Giovanni Scovazzi, che ancor io ebbi la fortuna di conoscere amichevolmente e biografare nella sua qualità di bibliotecario della Camera dei deputati a Montecitorio», da GIOVANNI FALDELLA, *Galleria Piemontese*, I. *Un mistico ed uno scettico (Tancredi Canonico e Scipione Giordano)*, STEN, Torino 1928, p. 61.

⁶⁵ Cfr. CHIARA TAVELLA, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista*, «Sinestesi», 21, 2021, pp. 367-384, in particolare pp. 382-383.

SANGUINETI LETTORE DI GRAMSCI. CRONISTORIA DI UN APPRENDISTATO*

Giuseppe Carrara

Introducendo, nel 1987, la riedizione a *Letteratura e vita nazionale* di Antonio Gramsci, Edoardo Sanguineti iniziava programmaticamente sulla questione di un possibile ritorno a Gramsci, specificando fin da subito, sul modello del *Ritorno al De Sanctis* avanzato nei *Quaderni del carcere*, «che non si tratta di “tornare meccanicamente” ai concetti qui esposti [...] ma di “assumere verso l’arte e la vita”, se mai, un “atteggiamento simile” a quello che qui è assunto»¹. La questione, si

* Una nota preliminare: la prima stesura di questo saggio prevedeva la citazione e il commento di alcuni passaggi da fogli inediti di Edoardo Sanguineti ritrovati all’interno della sua copia di *Letteratura e vita nazionale* di Gramsci. Purtroppo non è stato possibile riprodurre quei brani a causa della mancata autorizzazione da parte degli eredi. Visto il grande interesse di quei fogli, in attesa che la situazione sulla natura degli allegati ritrovati nella biblioteca di Sanguineti si chiarisca e con la speranza che gli appunti di cui parlo in queste pagine possano essere presto pubblicati, ho comunque ritenuto opportuno descrivere quei documenti e fare qualche considerazione a partire da essi. Questi documenti sono, in ogni caso, liberamente consultabili presso la Biblioteca Universitaria di Genova.

¹ EDOARDO SANGUINETI, *Letteratura e vita nazionale*, ora in ID., *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, p. 198.

capisce, riguarda l'esemplarità di Gramsci, la possibile operatività di un metodo in un mutato orizzonte storico. E, tuttavia, vorrei soffermarmi, in questa sede, piuttosto sul significato personale di questo ritorno, su che cosa significa, per Sanguineti, alla fine degli anni Ottanta, ri-tornare a Gramsci. Per certi versi non si tratta di un vero e proprio ritorno; basti guardare, anche solo per campionature, ai suoi scritti del decennio precedente: fra il 1973 e il 1982 le numerosissime citazioni gramsciane negli articoli e nei saggi sanguinetiani stanno lì a testimoniare di una frequentazione quasi quotidiana². Quando in *Postkarten 20* (datata luglio 1972) il poeta scriveva «ma parliamo un po' di Gramsci, adesso, che è meglio», stava davvero parlando (anche) di sé. Semmai, se di ritorno vogliamo parlare, dobbiamo collocarlo proprio a questa altezza: stando almeno alle dichiarazioni d'autore³, la riscoperta gramsciana avviene in questi anni, anzi proprio di quel periodo sarebbe il vero interesse per i *Quaderni*⁴, anche se, a ben guardare la produzione di Sanguineti, sembra che la lezione di Gramsci si

² Se si prendono gli articoli di giornale scritti in questo intervallo di date, troviamo il nome di Gramsci citato esplicitamente in 1 articolo nel 1973, in 4 nel 1974, in 5 nel 1975, in 11 nel 1976, in 18 nel 1977, in 13 nel 1978, in 14 nel 1979, 5 nel 1980, 19 nel 1981, 8 nel 1982.

³ Su tutte si vedano quelle contenute in FABIO GAMBARO, *Colloqui con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano 1993, in cui si legge che negli anni Settanta «avevo ripreso a riavvicinarmi a Gramsci che [...] mi sembrava utilizzato in maniera distorta. Mi sembrò decisiva la concezione dell'intellettuale organico, con un'avvertenza però che probabilmente a Gramsci non sarebbe piaciuta: l'organicità, secondo me, non doveva essere intesa come organicità al partito, ma come organicità alla classe» (p. 144).

⁴ Cfr. *ivi*, p. 41, a proposito della critica degli anni '50: «I marxisti erano arroccati su una lettura gramsciana che mi pareva molto inautentica e, in quella fase, mi rendeva spesso insofferente nei confronti dello stesso Gramsci: l'autore dei *Quaderni* era infatti addomesticatamente utilizzato per giustificare la linea politica culturale del partito».

sia sedimentata nel suo pensiero ben prima⁵ – è precoce, d'altronde, la lettura delle *Lettere dal carcere*, avvenuta verosimilmente nell'estate del 1949⁶. Provare a tracciare una possibile cronistoria della lettura di Gramsci non è un compito facile, ma l'analisi della biblioteca dell'autore (il cosiddetto Magazzino Sanguineti⁷), conservata presso la Biblioteca Universitaria di Genova, può fornire alcune coordinate dirimenti per definirne i contorni.

I libri di argomento gramsciano conservati sono in totale 110, di cui 49 i libri *di* Gramsci e 61 quelli, invece, *su* Gramsci, in un intervallo di date (dal 1948 al 2007) che sta lì a testimoniare, ancora una volta, di un incessante confronto [Tab. 1]. Gramsci è dunque, con l'unica eccezione di Dante, l'autore più presente nella biblioteca sanguinetiana, solamente i volumi di argomento marxiano si avvicinano a quel numero (sono 99), mentre tutti gli altri fondamentali riferimenti critici (come Freud, Goldmann, Lukács, Benjamin, Groddeck, ecc.) non superano le poche decine di volumi. Dei 49 libri di Gramsci,

⁵ Sul Gramsci nella poesia di Sanguineti e, in particolare, nel *Laborintus* rimando a ERMINIO RISSO, *Gramsci in Pasolini e in Sanguineti: l'Ideologia della Passione contro il Linguaggio dell'Ideologia*, «Poetiche», XVIII, 2/45, 2016, pp. 347-382. In parte si veda anche ROBERTO LAPIA, *Linguaggio, prassi e ideologia: l'ottica gramsciana di Edoardo Sanguineti*, «Chroniques italiennes», 36, 2, 2018, pp. 278-290. Invece per l'importanza di Gramsci nella critica di Sanguineti cfr. LUIGI WEBER, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, Allori, Ravenna 2006 e GIUSEPPE CARRARA, *La lingua della militanza: Edoardo Sanguineti pubblicista (1973-1982)*, «Lingue e Culture dei Media», IV, 1, 2020, pp. 63-88.

⁶ L'edizione posseduta da Sanguineti, conservata nel Magazzino Sanguineti presso la Biblioteca Universitaria di Genova reca una firma di possesso dell'autore datata 6 agosto '49. La segnatura del volume è STUDIO ES 335.4092 GRAMA 3/1.1. Nella scheda Opac del libro sono indicati anche gli inserti ritrovati nel volume: <https://bid.catalogobibliotecheIuguri.it/IEI0105000>

⁷ Per una descrizione generale del Magazzino Sanguineti rimando al saggio di Chiara Lungo contenuto in questo volume.

sono 28 a presentare segni di attenzione e postille, la maggior parte dei quali pubblicati fra il 1948 (le *Lettere dal carcere* Einaudi) e il 1975 dell'edizione Gerratana dei *Quaderni*.

	Libri di Gramsci	Libri su Gramsci
	49	61
Postillati	28	7
Distribuzione per anni dei libri postillati		
Anni Quaranta	4/4	0
Anni Cinquanta	3/3	0
Anni Sessanta	4/5	2/3
Anni Settanta	10/17	3/21
Anni Ottanta	5/10	1/10
Anni Novanta	2/8	1/17
Anni Duemila	0/1	0/10

In alcuni casi è possibile ipotizzare delle fasi di lettura, grazie alla firma di possesso con data posta nel frontespizio e l'uso della stessa penna per i segni di attenzione, generalmente sul margine delle pagine (come, per esempio, in *Letteratura e vita nazionale*, che reca la data manoscritta 1951). A testimonianza di una lettura approfondita pre-Gerratana c'è anche la tendenza di Sanguineti a creare degli indici tematici in fondo ai volumi e, soprattutto, a inserire i riferimenti alle pagine dell'edizione critica nei volumi degli anni '50 e '60 (e viceversa a riportare nell'edizione Gerratana i numeri di pagina delle edizioni precedenti, evidentemente già lette a quell'altezza temporale; che poi Sanguineti avesse letto l'edizione del '75 in quello stesso anno stanno a testimoniarlo le citazioni testuali con riferimenti esatti nei suoi articoli di giornale). Per

quanto sia impossibile attribuire delle datazioni certe, si può schematicamente segnalare che Sanguineti avesse almeno consultato le seguenti edizioni fra la fine degli anni '40 e la metà degli anni '70: *Lettere dal carcere* (Einaudi, 1948), *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura* (Einaudi, 1949), *Il Risorgimento* (Einaudi, 1949), *Note sul Machiavelli. Sulla politica e sullo stato moderno* (Einaudi, 1949), *Letteratura e vita nazionale* (Einaudi, 1950), *Passato e presente* (Einaudi, 1952), *Scritti giovanili 1914-1918* (Einaudi, 1958), *Sotto la mole 1916-1920* (Einaudi, 1960), *2000 pagine di Gramsci* (Il Saggiatore, 1964, 2 voll.), *Lettere dal carcere* (Einaudi, 1965), *L'Ordine nuovo 1919-1920* (Einaudi, 1970), *Socialismo e fascismo. L'Ordine nuovo 1921-1922* (Einaudi, 1971), *La costruzione del partito comunista 1923-1926* (Einaudi, 1971), *Per la verità* (Editori Riuniti, 1974). Su questi volumi si trovano, come di prassi nella biblioteca di Sanguineti, principalmente segni di attenzione, sottolineature e qualche postilla generalmente utile a fornire delle informazioni di contesto o alcuni rimandi intertestuali, e a isolare e riassumere gli argomenti attraverso etichette (molto spesso, infatti, si trovano indici tematici o dei nomi alla fine dei volumi). Conferma l'ipotesi di una lettura precoce dei testi pubblicati fra gli anni Quaranta e Cinquanta anche la natura degli interventi d'autore, che segnalano, per l'appunto, la necessità di indicare e isolare informazioni, per così dire, da studente di fronte a una materia nuova (come date, brevi informazioni biografiche sulle persone citate, riferimenti storici, ecc.), esigenza che viene meno nelle edizioni più tarde, come a riprova di una familiarità ormai acquisita con quelle pagine.

Dall'analisi degli interventi su questo corpus, è possibile isolare alcune questioni su cui più di sovente si sofferma la penna di Sanguineti. In alcuni casi vengono in aiuto gli stessi elenchi tematici che si trovano all'interno dei volumi, come per esempio quello nel foglio di guardia posteriore delle *Lettere dal carcere* (nell'edizione Einaudi, 1965, a cura di Caprioglio e Fubini), dove si trovano noti sintagmi gramsciani, come «pessimismo dell'intelligenza ottimismo della volontà», «organizzazione di massa», «romanticismo piccolo borghese», e alcuni dei

grandi temi trattati nelle lettere: i romanzi d'appendice, l'educazione, le riflessioni sugli articoli di giornale, l'insegnamento, la dialettica, la polemica, i classici, il rapporto forma contenuto.

Le singole questioni isolate da Sanguineti, se si guarda all'inezienza degli interventi autoriali su questi 26 volumi annotati, possono essere riportate a un «nesso» di problemi, per utilizzare ancora il lessico gramsciano: la definizione di modelli praticabili di critica letteraria nella prospettiva dell'elaborazione dell'organicità intellettuale (si pensi alle pagine di Gramsci su *De Sanctis*)⁸ e quindi della messa a punto anche di uno stile per la critica militante (a più riprese è sottolineata, per esempio, la questione del sarcasmo appassionato); la relazione dialettica fra nuova letteratura e rinnovamento intellettuale e morale (e quindi, di fatto, il rapporto fra «superstrutture» e struttura); la questione della letteratura popolare, del brescianesimo e dell'universalità; il folklore; la politica culturale (cioè, l'organizzazione della cultura); il concetto e il funzionamento dell'ideologia; la «questione» della lingua; le considerazioni su alcuni autori della letteratura italiana (Dante, Foscolo, Pascoli, Pirandello, Carducci e i futuristi su tutti). Questo elenco di questioni può essere sussunto, a ben vedere, in tre ampie problematiche: il nazionale-popolare, l'egemonia e il nodo ideologia-linguaggio. Si tratta di tre aspetti decisivi del pensiero di Gramsci e, se

⁸ Per esempio è segnalato con un segno sul margine questo noto passo dal *Ritorno al De Sanctis* nell'edizione di *Letteratura e vita nazionale* del '50 (e si noti che i segni sono con la stessa penna blu della firma di possesso e quindi probabilmente databili al '51): «il tipo di critica letteraria propria della filosofia della prassi è offerto dal De Sanctis, non dal Croce, o da chiunque altro (meno che mai dal Carducci): essa deve fondere la lotta per una nuova cultura, cioè per un nuovo umanesimo, la critica del costume, dei sentimenti e delle concezioni del mondo, con la critica estetica o puramente artistica nel fervore appassionato, sia pure nella forma del sarcasmo» (p. 7). La sottolineatura è di Sanguineti, nel volume con segnatura STUDIO ES 335.4092 GRAMA 3/6.1. Nella scheda Opac sono indicati gli allegati ritrovati nel libro: <https://bid.catalogobibliotecheliguri.it/UMC0991681>

l'ultimo è il punto focale teorico di Sanguineti fin dagli esordi della sua attività critica, i primi due diventano, necessariamente in stretta relazione fra loro, il terreno entro cui avviene il posizionamento letterario e politico di Sanguineti rispetto alla lettura di Gramsci. Proprio la questione del nazionale-popolare (che Sanguineti utilizza sempre in questa forma, e mai in quella troncata inizialmente da Sapegno⁹ e poi diffusasi nel dibattito pubblico) diventa l'occasione per riaffermare una precisa lettura di Gramsci: non a caso in un articolo del 7 febbraio 1974 Sanguineti auspicava un migliore utilizzo di Gramsci «dai cultori delle scienze umane, visto che è tranquillamente accessibile, anche se in edizione non ancora criticamente accertata, in tutte le principali librerie»,¹⁰ e tornava sulla questione nel luglio 1976: «L'importante, per me, è elaborare un'interpretazione, e farne un uso che risultino profondamente diversi da quelli che riuscirono dominanti negli anni Cinquanta, nei quali, per non dire di altro, sappiamo come furono travisati e addomesticati concetti quali il “nazional-popolare” [...] Ma erano anni, ricordiamolo, in cui era ancora necessario impiegare Gramsci come alternativo ai residui non spenti del crocianesimo»¹¹. Per Sanguineti, insomma, era fondamentale recuperare la natura non populista e non nazionalista di popolo-nazione e di nazionale-popolare, dopo la fortuna del Gramsci, diciamo così, neorealista,¹² o zdanviano, oppure nello sperimentalismo di «Officina» alla fine degli anni Cinquanta, e

⁹ N. Sapegno è il primo a utilizzare la versione modificata in «nazional-popolare» nella recensione *“Letteratura e vita nazionale”*, «Società», 2, 1951.

¹⁰ EDOARDO SANGUINETI, *L'immaginazione all'opposizione*, ora in ID., *Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, p. 65.

¹¹ ID., *Nella mischia*, ora in *Giornalino secondo. 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, p. 83. Si noti, tra parentesi, l'uso delle virgolette per la versione troncata di nazionale-popolare, quasi a voler stabilire un'antitesi fra nazional-popolare e nazionale-popolare.

¹² Sulla ricezione di Gramsci nell'immediato dopoguerra e negli anni Cinquanta cfr. NELLO AJELLO, *Intellettuali e PCI 1941-1958*, Laterza, Roma-Bari 1979.

la confusione nell'interpretazione di questo concetto che vedeva posizioni molto diversificate come quelle di Sapegno, Asor Rosa o Salinari, per fare solamente qualche nome¹³ e arrivava anche a letture in chiave crociana e azionistica o edulcorate per permetterne una fruizione nazional-borghese.¹⁴ Il problema del nazionale-popolare, invece, per Sanguineti, andrebbe piuttosto definito come problema dell'organizzazione della cultura e della coscienza dello Stato¹⁵, e dunque strettamente connesso al ruolo organizzativo e connettivo degli intellettuali rispetto alla funzione egemonica (spesso declinata, soprattutto negli interventi di critica militante, come questione di politica culturale). Non a caso l'espressione nazionale-popolare arriva a essere considerata come sinonimo di universale, fin dai primi appunti manoscritti.

A questo proposito, sono di particolare interesse gli inserti ritrovati nel volume *Letteratura e vita nazionale* (ed. 1950): si tratta di tredici foglietti manoscritti e otto fogli dattiloscritti¹⁶. Fra i fogli manoscritti una serie è numerata dall'1 al 3, una seconda serie dall'1 al 7 e tre non presentano numerazione. I fogli dattiloscritti non sono, invece, numerati, ma sono una trascrizione in forma argomentativa e un approfondimento.

¹³ Sul concetto (e il travisamento) di nazionale-popolare cfr. MARIA BIANCA LUPORINI, *Alle origini del "nazionale-popolare"*, in *Antonio Gramsci e il "progresso intellettuale di massa"*, a cura di G. Baratta, A. Catone, Unicopli, Milano 1995.

¹⁴ Cfr. NELLO AJELLO, *Intellettuali e PCI*, cit., pp. 111-112.

¹⁵ Sul rapporto fra nazionale-popolare e coscienza dello Stato cfr. LEA DURANTE, *Nazionale-popolare*, in *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei Quaderni del carcere*, a cura di F. Frosini, G. Liguori, Carocci, Roma 2007.

¹⁶ Questi inediti sono liberamente consultabili presso la Biblioteca Universitaria di Genova, sono catalogati con segnatura STUDIO ES 335.4092 GRAMA 3 6.2 (la stessa del volume a cui sono collegati) e numero di inventario ES 000009075. La descrizione precisa di tutti gli allegati rinvenuti nel libro si trova sulla pagina Opac dello stesso: <https://bid.catalogobibliotecheliguri.it/UMC0991681>

dimento degli appunti presenti in maniera frammentaria nella seconda serie di carte manoscritte. È molto difficile datare questi scritti, ma si possono avanzare alcune ipotesi: le due serie numerate sembrerebbero appartenere a periodi diversi; la seconda (quella senza dubbio più interessante) è databile verosimilmente prima del 1978 e dopo il 1957, grazie a un riferimento contestuale al carosello. Inoltre nel manoscritto n. 7 è presente un riferimento all'edizione Gerratana: si può ipotizzare dunque una possibile stesura fra il 1975 e il 1978. Nessuna ipotesi può essere fatta, invece, per la prima serie e per i fogli non numerati¹⁷.

Fra questi ultimi è presente uno dei soliti elenchi sanguinetiani, per certi versi simile a quello già trascritto, in cui compaiono vari sintagmi gramsciani e nomi di autori. Di questo elenco sono tre le voci particolarmente interessanti, quella sul nazionale-popolare, su ideologia e linguaggio e su Gramsci e Benjamin, poiché permettono di riflettere su alcuni aspetti decisivi: la chiara equivalenza, stabilita dal foglietto, fra nazionale-popolare e universale; il rapporto ideologia e linguaggio ricondotto all'interno di un contesto gramsciano; la possibilità di mettere in relazioni il pensiero di Gramsci con quello di Benjamin (i due nomi sono due volte sottolineati e graficamente isolati nel margine inferiore del mss.).

Benjamin e Gramsci sono spesso accostati e quasi letti in parallelo¹⁸ da Sanguineti, in quanto i «soli», scrive nel 1998, «che hanno contribu-

¹⁷ Posso avanzare, timidamente, solamente il suggerimento di una datazione precedente, data dalla consuetudine con la scrittura dell'autore, ma non ci sono prove a conferma di questa personale ipotesi.

¹⁸ Emblematico, in questo senso, l'articolo *Gioventù e indignazione* del 1982, ora contenuto in *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, dove si legge: «Sto leggendo, alternando le pagine dell'una alle pagine dell'altra, due recentissime novità Einaudi, anche se si tratta, nel caso, di novità molto particolari. Da un lato, sta con il titolo di *Metafisica della gioventù*, il primo volume dell'edizione italiana delle opere complete di Walter Benjamin, a cura di Giorgio Agamben, che abbraccia l'arco degli anni 1910-1918. Dall'altro, ecco il tomo secondo

ito, in maniera efficace e determinante, a una lettura corretta dei classici del materialismo storico»¹⁹. Si tratta, cioè, degli autori che meglio di altri hanno respinto le visioni del materialismo filosofico e volgare per concepire la materia come «socialmente e storicamente organizzata per la produzione, come *rapporto umano*» (sono parole di Gramsci, in *Q*, 4, 25, 443²⁰) e di conseguenza hanno sottolineato il nodo dialettico e non strettamente deterministico del rapporto fra struttura e sovrastruttura – e non sarà un caso, dunque, che Sanguineti preferirà sempre l'espressione «materialismo storico» a marxismo, o talvolta «filosofia della prassi», proprio per rendere esplicito il suo rapporto con questi due pensatori. Ma Gramsci e Benjamin, inoltre, sembrano funzionare, in questo accostamento, come l'uno il correttivo dell'altro, nella messa a punto di un aggiornamento della filosofia della prassi che sappia inglobare una precisa visione dell'avanguardia come pratica storicamente adeguata e una presa di posizione sui prodotti culturali massificati, non più facilmente assimilabili sotto il concetto gramsciano di «popolare», e nemmeno semplicemente rigettabili seguendo la strada indicata da Adorno. Non a caso nel foglio manoscritto n. 5 troviamo una serie di possibili attualizzazioni rispetto al rapporto cultura alta e bassa e al nazionale-popolare e il tentativo di integrare in questo quadro meto-

della nuova stampa (e di molto integrata e corretta), a cura di Sergio Caprioglio, degli scritti di Antonio Gramsci, *La Città futura*, che qui vanno dal febbraio 1917 al maggio 1918. La formazione di due tra i maggiori maestri del materialismo storico, nel nostro secolo, pressoché coetanei (Gramsci nasce nel 1891, Benjamin nel '92) misurata sopra una medesima congiuntura, pur nell'abisso che divide, con i loro destini e carattere, anche l'ambiente culturale e sociale dei loro *Lehrjahre*» (p. 263).

¹⁹ EDOARDO SANGUINETI, *Tesi sul "Manifesto"*, ora in *Il chierico organico*, cit., p. 303.

²⁰ Cito da ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Einaudi, Torino 1975, 4 voll. D'ora in avanti i riferimenti ai *Quaderni* saranno dati nel corpo del testo secondo l'uso.

dologico la televisione, i mezzi di comunicazione di massa e il romanzo considerato come racconto epico dell'attività produttiva.

Non sarà dunque un caso che alla voce «Ideologia e linguaggio» dell'elenco manoscritto da cui siamo partiti (quello contenuto nella serie di manoscritti non numerati) sarà immediatamente accostato (attraverso una linea che unisce i due sintagmi) un elemento non scontato, vale a dire il folclore.²¹ Sanguineti concepisce il folclore secondo Gramsci, forzando talvolta l'interpretazione del testo, come un elemento totalmente negativo²² (in quanto contrapposto all'universale), ma quello che interessa qui segnalare sono in particolare due aspetti: 1) il folclore è inteso da Gramsci come una «concezione del mondo» (*Q*, 1, 89, 89) (che è la stessa definizione che Sanguineti, notoriamente, dà di 'ideologia'²³); 2) questa visione del mondo è considerata «molteplice, nel senso che è una giustapposizione meccanica di parecchie concezioni del mondo, se addirittura non è un museo di frammenti di tutte le concezioni del mondo e della vita che sono succedute nel-

²¹ Sanguineti nei suoi appunti utilizza la grafia con la <c>, mentre in Gramsci si trovano entrambe le varianti grafiche.

²² È vero che si trovano molti «aggettivi che qualificano il folclore in modo negativo, regressivo, conservatore e passivo. Ma esso produce spontaneamente anche frammenti positivi, progressivi, innovativi e attivi in quegli strati della popolazione in grado di esprimere i propri intellettuali organici» (GUIDO LIGUORI, PASQUALE VOZA, *Dizionario gramsciano: 1926-1937*, Carocci, Roma 2009, p. 322).

²³ Va segnalato che anche Gramsci arriva a usare il termine ideologia «soprattutto con il significato di concezione del mondo di un determinato soggetto collettivo o anche individuale» (ivi, p. 402). A questo proposito, sul nesso ideologia-linguaggio in Gramsci, che ha evidenti punti di contatto con l'idea di Sanguineti, cfr. STEFANO GENSINI, *Appunti su "linguaggio", "senso comune" e "traduzione" in Gramsci*, «Il Cannocchiale», 3, 2012. Segnalo, tuttavia, che in *Ideologia e linguaggio* Gramsci è citato esplicitamente una sola volta, nel saggio *La guerra futurista* (1968), ma si potrebbe interpretare questa mancanza con la volontà di Sanguineti di non accomunarsi a quelle letture da lui ritenute 'sbagliate' di Gramsci.

la storia. Anche il pensiero e la scienza moderna danno elementi al folklore» (Q, 1, 89, 89). E in un altro passo dei *Quaderni* si legge: «il suo carattere fondamentale è di essere una concezione del mondo disgregata, incoerente, inconsequente» (Q, 8, 173, 1045). Queste note sono particolarmente rilevanti se connesse al binomio sanguinetiano di ideologia e linguaggio perché permettono di individuare la maturazione di una visione più problematica delle forme ideologico-linguistiche: se, per Sanguineti, questa prospettiva nasce sostanzialmente dalla messa in dialogo della stilistica di Spitzer (e, in parte minore, di Auerbach) con lo strutturalismo genetico di Goldmann, l'incoerenza della visione del mondo propria del folklore (riscontrabile nel pensiero di Gramsci) arriverà, dalla prospettiva di Sanguineti, a caratterizzare *tout court* la dinamica dell'omologia fra strutture formali e strutture (e gruppi) sociali che sta alla base del *Dio nascosto* e della *Sociologia del romanzo* da Goldmann. Così, alla fine degli anni Settanta, in *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* Sanguineti mette in questione proprio questo aspetto del pensiero di Goldmann (e, si noti bene, fra gli inserti che stiamo analizzando si trovano anche degli appunti che sono serviti alla stesura di questo saggio). Se, da un lato, Sanguineti considera «la formula di Goldmann, secondo cui un gruppo sociale organizza una propria ideologia coerente, e la rispecchia in coerenti strutture estetiche [...] il meglio, come programma per l'analisi di un "testo"», dall'altro nota che «una difficoltà rimaneva nella nozione di "coerenza", postulata da Goldmann in maniera che a me pare troppo astratta e astorica. E che lo spingeva a ipotizzare un criterio di valore, separato appunto dalla società e dai conflitti sociali e storici, nel grado di coerenza raggiunto da un "testo"»²⁴. Grazie a Gramsci questa coerenza cede in maniera definitiva il posto al carattere prevalentemente caotico dei sistemi di pensiero dell'umanità, proprio perché non c'è compattezza, per San-

²⁴ EDOARDO SANGUINETI, *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura*, in ID., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, p. 186.

guineti, negli esseri umani e quindi le ideologie che elaborano portano sempre la traccia di un fondo di incoerenza e indefinitezza: e il primo segnale di questa elaborazione si trova proprio nella messa in relazione del nesso ideologia-linguaggio con la concezione di folclore di Gramsci evidenziato nel foglietto manoscritto.

Gli appunti inediti ritrovati all'interno di *Letteratura e vita nazionale*, dunque, oltre a segnalare semplicemente l'attenzione di Sanguineti verso alcuni aspetti del pensiero di Gramsci e a mostrarci una pratica e una consuetudine di lettura, sono soprattutto occasione di elaborazione critica, funzionano, insomma, come laboratorio di riflessione. Particolarmente importanti a questo proposito risultano i fogli dattiloscritti, che rappresentano, come si diceva, la trascrizione della seconda serie di foglietti manoscritti, con alcuni scarti significativi: da un lato, infatti, il dattiloscritto assume una forma più argomentativamente coerente, con aggiunte e approfondimenti; dall'altro alcune frammentarie note rimangono confinate nei manoscritti (è il caso, per esempio del n. 5 e del n. 7). Ma importa rilevare soprattutto che questo dattiloscritto rappresenta, per certi versi, una sorta di Ur-text dei saggi sanguinetiani di argomento gramsciano e dei principali scritti teorici sulla funzione dell'intellettuale e sulla missione del critico. Voglio dire, cioè, che non si tratta di una bozza di un testo specifico, ma troviamo piuttosto disseminati lacerti di questi appunti su tutto l'arco della produzione saggistica di Sanguineti, da *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* all'introduzione (1987) a *Letteratura e vita nazionale* che riprende quasi testualmente l'incipit del dattiloscritto.

Fra i vari aspetti su cui Sanguineti si concentra in queste pagine (tra cui la nota enfasi sull'esemplarità del metodo che si può leggere in tutti i saggi dedicati esplicitamente a Gramsci), vorrei soffermarmi su due questioni particolarmente problematiche, che aiutano a definire la messa a punto di alcuni nodi concettuali e che, schematicamente, si potrebbe dire riguardino la questione del significato ideologico-valoriale della ricezione (il primo) e della supposta specificità di un oggetto estetico e, in particolare, di un oggetto letterario (il secondo).

Il primo punto riguarda la nozione di testo letterario considerato già qui, come avviene in molti luoghi della critica di Sanguineti, come un 'test', vale a dire un testo verbale la cui lettura è interpretazione ed è un modo di indagare l'ideologia dell'interprete²⁵, e quindi i metodi di attribuzione di valore e gerarchie, un po' al modo dei test di appercezione tematica, secondo una prospettiva non psicologica ma di sociopsicologia estetica, quasi secondo il modello che Vance Packard, ne i *Persuasori occulti*, applicava alla pubblicità²⁶. E particolarmente messa in risalto è la necessità della socializzazione per il processo stesso di simbolizzazione (un simbolo, cioè, è tale solo se è socializzato, e sono appunto le forme sociali a impostare quelle gerarchie di pertinenza attraverso le quali lo interpretiamo²⁷); e si arriva, così, a ipotizzare una possibile applicazione alla sfera estetica delle teorie di Francesco Alberoni sul divismo (interpretato come forma di pettegolezzo) espresse in *L'élite senza potere*²⁸: l'arte è così considerata una sorta di sublimazione del pettegolezzo, in quanto mette, collettivamente, socialmente, in discussione e in dibattito delle storie esemplari, delle immagini socializzate.

Questa prospettiva socio-estetica, nel dattiloscritto, è connessa a un annoso problema di teoria letteraria (secondo punto), vale a dire quello della costitutiva, almeno per quanti hanno sottoscritto una tale

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 184: «Per usare una formula che mi è cara, dirò che ogni *testo* è un *test* sociale: dimmi che valore ci collochi, e ti dirò chi sei. La sociologia della letteratura, potremmo affermare, assume l'orizzonte globale dei messaggi e delle comunicazioni verbali, per vedere che cosa gli uomini ci vedano dentro, con il loro sguardo socialmente e storicamente condizionato, cioè proprio "dal loro punto di vista" nella società e nella storia».

²⁶ Il paragone si trova in *Id.*, *La missione del critico*, Marietti, Genova 1987, p. 210.

²⁷ Su questo cfr. FRANCO BRIOSCHI, *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano 2010.

²⁸ FRANCESCO ALBERONI, *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano 1961. Sanguineti nomina esplicitamente Alberoni nel dattiloscritto.

posizione, ambiguità del testo letterario, variamente invocata, nel corso del Novecento, per definire la specificità della poesia moderna e, forse anche più spesso, della letteratura *tout court* in quanto forma speciale di comunicazione distinta da quella ordinaria. Ebbene, per Sanguineti, la teoria dell'ambiguità del messaggio estetico si risolverebbe nella pratica sociale²⁹: anzi, l'ambiguità diventa proprio il significato *sociale* del messaggio estetico (e si noti che la questione dell'ambiguità, oltre che chiamare in causa i modi di socializzazione dei messaggi simbolici si ricollega anche, direttamente, alla contraddittorietà e all'ambiguità delle visioni del mondo di cui discorreva Gramsci). Da questa prospettiva Sanguineti, nel dattiloscritto, arriva così a inserire ogni esperienza estetica all'interno della globalità dei modi di socializzazione, in un passaggio in cui attraverso la diretta menzione di Shakespeare, si avverte che il conflitto delle interpretazioni, il tempo perso a discutere, combattere, promuovere un autore ha un senso in quanto non è che un modo per discutere di altro. Questo altro è specificato, da Sanguineti, attraverso il

²⁹ Sulla questione dell'ambiguità Sanguineti torna ne *La missione del critico*, in un passaggio che conviene riportare per intero: «Qualunque testo verbale è ambiguo. Ora, è altamente persuasiva l'idea che la letteraturizzazione di un testo riposi tutta, secondo che è stato variamente e replicatamente suggerito da tanti suggeritori teorici, sopra un conferimento di ambiguità, *ex novo* o in supplemento, radicale o addizionale, per grazia, che si deposita, o si suppone depositato, in un ritaglio testuale. La produzione di testi senza fine ambigui forma un circolo socialmente stretto con la domanda, la circolazione, la distribuzione e il consumo di simili testi. La critica letteraria, in quest'ottica, si presenta come l'istituto normativo che formula, a livello di più alta autorità e autoritarità formale, la richiesta di testi ambigui, e ne esercita il controllo. È qui, per me, che può bene entrare il secondo modello di critica dimissionante, e sarà, come da manuale, ovviamente, la *Traumdeutung* freudiana, integrata, per chiarezza didattica, dalla *Gradiva*. L'analisi di un testo è interminabile. L'arresto, sempre relativo, problematico e provvisorio, sarà dato soltanto da un certo grado di richiesta, socialmente determinato, di disambiguamento dell'ambiguo, e corrispondente soddisfazione, ovvero da una conseguita, sempre in certo grado, normalizzazione» (*La missione del critico*, cit., p. 209).

ricorso a tre termini, indicati fra apici singoli, lukacsiani: «tutto», «totalità», «punto di vista»; attraverso questa pratica sociale di discussione, per dirla con Gramsci (come la dice Sanguineti), tutti gli uomini sono filosofi perché attraverso la discussione letterarie mettono a confronto i loro sistemi di pensiero in maniera concreta attraverso degli esempi (i testi letterari) che sono, di nuovo lukacsianamente, «“realisticamente tipici”» (il sintagma è sempre dato da Sanguineti fra virgolette per segnalare la citazione, anche se non ne viene esplicitata la fonte), in quanto oggetti estetici e dunque simboli.

Vale la pena, intanto, soffermarsi fra le parole messe fra virgolette: *totalità, punto di vista, realisticamente tipici*. Si tratta, com'è evidente, di riferimenti al pensiero di Lukács, qui opportunamente integrati all'interno di un discorso tutto gramsciano. Sanguineti, d'altronde, già dal *Purgatorio de l'Inferno* (1963) definiva il proprio io poetico, per bocca di Calvino, «ben lukacsiano»³⁰, ma guardando soprattutto alla *Distruzione della ragione* e all'interesse per le forme di reazione al capitalismo da destra³¹; qui, invece, il riferimento alla totalità serve a ribadire l'esigenza ineliminabile di inserire ogni considerazione letteraria all'interno di «una comprensione unitaria del processo storico»³² (e sarà a partire da queste considerazioni che Sanguineti arriverà, poi, a ritenere impossibile la storia della letteratura se non come storia della cultura o storia delle idee di letteratura³³). Non si tratta, tuttavia, di abolire

³⁰ EDOARDO SANGUINETI, *Purgatorio de l'Inferno*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 73.

³¹ Su questo e sulla cultura di destra fra fine Ottocento e inizio Novecento cfr. MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, nottetempo, Roma 2022. Sull'importanza, per Sanguineti, della *Distruzione della ragione* cfr. GIUSEPPE CARRARA, *Eliot, Sanguineti e la cultura di destra*, «il verri», 82, 2023, pp. 59-69.

³² GYÖRGY LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, Mondadori, Milano 1973, p. 17.

³³ Cfr. per esempio EDOARDO SANGUINETI, *Appunti di didattica letteraria* [1979], ora in ID., *La missione del critico*, cit., pp. 1-3

ogni forma di specificità dei discorsi all'interno di un'indistinta unità, ma piuttosto, come ribadisce a più riprese Lukács in *Storia e coscienza di classe*, di concepire la totalità in maniera dialettica: «La categoria della totalità non sopprime dunque – lo ripetiamo – i suoi momenti in un'unitarietà indifferenziata, in un'identità. La forma fenomenica della loro indipendenza, della loro legalità autonoma, che essi posseggono nell'ordinamento capitalistico di produzione, si scopre come mera apparenza in quanto si trovano l'uno con l'altro in un rapporto dialettico-dinamico e vengono perciò concepiti come momenti dialettico-dinamici di un intero, che è esso stesso dialettico-dinamico»³⁴. Gli oggetti estetici, e i fatti letterari in particolare, sono così concepiti, facendo ricorso a un'analogia che non va presa alla lettera, come «realisticamente tipici», vale a dire come campi di mediazione e sintesi fra il particolare e l'universale. A questo stesso quadro concettuale rimanda la menzione, accanto alla totalità, del punto di vista, nozione che vede una evoluzione nel pensiero di Lukács, interpretata, nelle opere della maturità, «dapprima come un prendere partito per la classe sociale in ascesa – conseguendo perciò una visione adeguata della realtà nel suo *movimento* storicamente oggettivi –, infine come un prefigurare l'unità del genere umano: conseguendo perciò la dispiegata *autocoscienza* che ci dischiuda la comprensione piena del movimento reale»³⁵. Per Sanguineti, tuttavia, è l'autocoscienza a contare e non la prefigurazione,

³⁴ LUKÁCS, *Storia e coscienza di classe*, cit., pp. 17-18. E poco più oltre si legge: «L'interazione, così come noi la intendiamo, deve andare oltre il reciproco influsso di oggetti *altrimenti imm modificabili*. Ciò avviene proprio nel suo riferirsi all'intero: il rapporto con l'intero diventa la determinazione che definisce la *forma di oggettualità* di ogni oggetto della conoscenza; ogni modificazione essenziale, rilevante per la conoscenza, si esprime come modificazione del rapporto con l'intero e quindi come modificazione della stessa forma di oggettualità» (ivi, p. 18).

³⁵ GIUSEPPE PRESTIPINO, *Realismo e utopia. In memoria di Lukács e Bloch*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 511.

nozione che respingerà per tutta la vita³⁶ (e basti confrontare la sua idea di realismo a quella di Lukács).

Questi nodi concettuali sono riportati, a ben vedere, all'interno di una riflessione gramsciana, soprattutto, mi sembra, grazie alla menzione scespiriana. Shakespeare compare poco nei *Quaderni*, ma si tratta di occorrenze particolarmente significative. In *Q* 9, 66, 1137 si legge: «La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionale-popolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare». Il drammaturgo inglese è, dunque, indicato chiaramente come modello indiscusso di nazionale-popolare (in altri luoghi si aggiungerà Goethe), e in *Q* 23, 51, 2247, discutendo del saggio di Tolstoj *Shakespeare, eine kritische Studie*, di un articolo di Ernest Crosby (*L'atteggiamento dello Shakespeare davanti alle classi lavoratrici*) e una breve lettera di Bernard Shaw sulla filosofia di Shakespeare, Gramsci utilizza il caso di Shakespeare per ribadire la necessità di un storia della cultura (che oltrepassi le esigenze della critica artistica) che ruoti intorno alla problematica del nazionale-popolare. Che Sanguineti abbia in mente questo ordine di problemi utilizzando proprio il nome di Shakespeare lo conferma il foglietto manoscritto n. 7 dove, soffermandosi sul valore estetico come risultato storico-sociale, viene riportato un passaggio da *Q* 21, 7, 2123: si tratta del paragrafo *Romanzo e teatro popolare* e poco dopo il brano copiato da Sanguineti viene di nuovo fatto il nome di Shakespeare: «è anche da rilevare il successo che nelle masse popolari hanno sempre avuto alcuni drammi dello Shakespeare, ciò che appunto dimostra come si possa essere grandi artisti e nello stesso tempo “popolari”» (che è, qui, un altro modo per dire nazionale-popolare).

Se, dunque, sul livello della fruizione tutta l'arte è considerata in virtù di un elemento pratico-suasorio, in quanto atto di linguaggio

³⁶ Cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Come si diventa materialisti storici?*, ora in ID., *Cultura e realtà*, cit., pp. 17-33.

perlocutorio – poiché per l'appunto inserita in una totalità dialettico-dinamica in cui l'estetico è il sociale e il politico (tutta l'arte è arte educatrice, da questa prospettiva, secondo Gramsci e secondo Sanguineti), rimane aperto il problema della produzione; e i due ambiti non sono mai nettamente separati: «ideologia e linguaggio, con particolare riguardo al gruppo sociale emittente, e non meno particolare riguardo al gruppo sociale ricevente. Ma ci sono anche i gruppi sociali trasmettenti. Quel che si tratta di afferrare è la concreta rete di relazioni sociostoriche che il testo manifesta»³⁷. Così, discorrendo del gruppo sociale emittente, nel dattiloscritto, Sanguineti ricorda l'impossibilità, secondo Gramsci, di fabbricare socialmente arte: non si possono creare artificiosamente artisti individuali. E tuttavia, riprendendo un'idea di Croce di cui può appropriarsi il materialismo storico, Sanguineti parafrasa un passo dei *Quaderni* in cui si legge che lo sviluppo letterario non ammette partenogenesi, ma è essenziale «l'intervento dell'elemento maschile»³⁸. Dalla prospettiva di un materialista storico questa affermazione vuol dire che «La letteratura non genera letteratura ecc., cioè le ideologie non creano ideologie, le superstrutture non generano superstrutture altro che come eredità di inerzia e di passività: esse sono generate non per “partenogenesi” ma per l'intervento dell'elemento “maschile” – la storia – l'attività rivoluzionaria che crea il “Nuovo uomo”, cioè nuovi rapporti sociali» (Q 6, 64, 733). Sanguineti chiosa, a questo proposito, che una nuova arte vuol dire, tuttavia, anche una nuova ideologia estetica e, di conseguenza, sempre in virtù del nesso dialettico fra ideologia e linguaggio, diffondere un nuovo gusto (che è sempre organico a un gruppo sociale, teste Goldmann e teste Gramsci) è anche diffondere una nuova ideologia. Ora, se dalla nascita di un gruppo sociale saranno determinate, necessariamente,

³⁷ EDOARDO SANGUINETI, *Appunti di didattica letteraria*, cit., p. 3.

³⁸ Si tratta di un'affermazione di Croce contenuta in *Cultura e vita morale* e citata in Q 6, 64, 733.

delle «personalità» (il termine è ripreso da Gramsci) che altrimenti non sarebbero emerse, si tratta di qualificare le caratteristiche specifiche di questa genesi. Sanguineti suggerisce due interpretazioni che impongono una scelta teorica. La prima è la funzione ausiliaria del contesto sociale: questi genererebbe delle circostanze più o meno favorevoli all'emergere e allo sviluppo di personalità artistiche, e dunque la relazione fra l'individuo e la società sarebbe, per Sanguineti (nel dattiloscritto), di tipo «robinsoniano». Vale la pena soffermarsi su questo aggettivo, che potremmo leggere come l'ennesima allusione alle pagine dei *Quaderni*, dove non compare mai in questa forma, ma si trovano invece alcune, poche, occorrenze del lemma «robinsonate»³⁹, ripreso da Marx e che stava a indicare un modo di condurre l'esposizione, tipico di Smith e Ricardo, a partire dal caso del «singolo e isolato pescatore e cacciatore»;⁴⁰ il sostantivo arriva così a esemplificare, per Gramsci, la questione dell'individualismo e della mancata comprensione del nesso dinamico-dialettico della totalità. Il rigetto di questa posizione, per Sanguineti, avviene anche grazie alla mediazione del già ricordato Goldmann, attraverso cui si precisa la funzione determinante del gruppo sociale a discapito della nozione tradizionalmente intesa di autore. Non si tratta, tuttavia, di un semplice meccanicismo, ma piuttosto del riconoscimento che alcune virtualità creative esistono nell'orizzonte delle possibilità e possono attualizzarsi solamente sulla base della struttura sociale e dei gruppi cui le personalità artistiche appartengono, seppure, ricordiamolo, difficilmente in un rapporto di assoluta coerenza. Così il processo di creazione viene necessariamente affiancato a quello dell'istituzionalità della letteratura e della valorizzazione (ecco il terzo polo: il gruppo sociale trasmittente), istaurando così un circolo dialettico fra il momento della produzione, quello della fruizione e quello della trasmissione. Non esisterebbe, così «personalità»

³⁹ Si vedano, per esempio, Q 4, 25, 444; Q 11, 30, 1445; Q 10, 42, 1329.

⁴⁰ KARL MARX, *Per la critica dell'economia politica*, Editori Riuniti, Roma 1979.

(il lemma gramsciano torna molto spesso nel dattiloscritto) fuori dal gruppo sociale: perché a partire da questo che avvengono tutti i processi di selezione, circolazione, mediazione e valorizzazione letterarie attraverso quelle istituzioni che garantiscono il riuso letterario e provvedono all'organizzazione culturale in genere che sta alla base dell'atto della creazione dei testi e degli oggetti estetici in genere.

Su queste nozioni Sanguineti tornerà, sostanzialmente lungo l'intero arco della sua carriera intellettuale, aggiornandole, correggendole, virandole alle mutate esigenze politiche del divenire storico. Tornando, insomma continuamente a Gramsci, come programmaticamente auspicava a più riprese, perché, in fondo, «gli anni di apprendistato continuano per tutta la vita»⁴¹.

⁴¹ EDOARDO SANGUINETI, *Come si diventa materialisti storici?*, in *Cultura e realtà*, cit., p. 29.

LA QUÊTE DELLE FORME UNIVERSALI: SULLE POSTILLE
DELLA BIBLIOTECA DI AMELIA ROSSELLI

Chiara Carpita

L'opera poetica di Amelia Rosselli si sviluppa fin dalle origini come un tentativo di opera d'arte universale, in grado cioè di fondere linguaggio letterario, musicale, artistico. In *Spazi metrici* Rosselli dichiara di non aver mai scisso musica e poesia¹ nella sua produzione e che il suo obiettivo era quello di trovare un panlinguaggio di universale condivisione:

La lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue. Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali².

La biblioteca dell'autrice, conservata nel Fondo Amelia Rosselli presso la Biblioteca del Polo umanistico-sociale dell'Università degli Studi della Tuscia a Viterbo (da adesso FV)³, rispecchia perfettamente questa

¹ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, in *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, Mondadori, Milano 2012, p. 183.

² *Ibidem*.

³ Per una descrizione ragionata della biblioteca rimando a CHIARA CARPITA, *Nella biblioteca di Amelia Rosselli: Un inedito in dialogo con Alibi di Elsa*

quête delle «forme universali» favorita dal suo background plurilingue e dalla sua attività di etnomusicologa, come dichiara in un'intervista: «Il mio studio era musicale, formale, filosofico, letterario e perfino matematico! Non c'è modello! Ho anche fatto studi filologici specialmente negli anni Sessanta»⁴. Fino a tempi recenti la critica non si era occupata della biblioteca di Rosselli, le postille non erano mai state oggetto di analisi sistematica, ma si sono rivelate invece uno strumento critico fondamentale per l'interpretazione della sua opera, come nel caso dell'indagine sui rapporti tra musica e poesia⁵.

Dall'analisi degli interventi dell'autrice sui volumi della biblioteca è possibile individuare alcune costanti sulle pratiche di lettura. Rosselli usa quasi esclusivamente la matita, solo in rari casi compare la penna; i segni e le sottolineature prevalgono sulle postille apposte sui margini. Le altre parti del libro dove è possibile trovare postille sono i risguardi dove l'autrice annota i numeri delle pagine che sono per lei più significative e/o alcune parole chiave riprese dal testo oppure, con funzione probabilmente di promemoria, riporta elenchi di parole che sono state sottolineate nel testo a volte accompagnate dalla traduzione o definizione del dizionario monolingue o bilingue. Tra gli interventi dell'autrice si evidenziano tre tipologie che ci permettono di esplorare il sistema di influenze, il confronto con la tradizione, e di ricostruire la genesi dell'opera rosselliana. La prima riguarda lo studio che Rosselli intraprende della lingua letteraria: in molti volumi, soprattutto tra

Morante, «Quaderni del '900», 19, 2019, pp. 75-96.

⁴ AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 50.

⁵ Cfr. CHIARA CARPITA, *Spazi metrici tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, «Moderna», 2, 2013, pp. 61-105 e VIVIANA PONTA, *Dalla "ridondanza spontanea" alla risonanza simpatica. L'acustica silenziosa di Amelia Rosselli*, «Paragone», 2, 2015, pp. 117-119.

quelli presumibilmente letti tra gli anni '50 e '60, sono frequenti le sottolineature di parole di cui riporta a fianco la traduzione o definizione del dizionario. Significativo il caso dei testi di letteratura italiana e straniera, in particolare di poesia italiana in quanto Rosselli, come dichiara in un'intervista, una volta trasferitasi in Italia impara l'italiano attraverso i poeti della nostra tradizione a partire da Dante.⁶ La seconda tipologia è rappresentata da alcune postille che contengono riflessioni di tipo metrico-musicale accompagnate dal disegno di un quadrato o cubo, allusione al sistema metrico rosselliano, la cosiddetta «forma cubo»⁷. L'ultima tipologia che ho preso in esame sono le sottolineature e segni in corrispondenza di passi di alcuni testi della tradizione letteraria che sono diventati oggetto di metamorfosi-riscrittura da parte dell'autrice.

1. La quête di una lingua letteraria: postille e trilinguismo

La vicenda biografica ed esistenziale di Rosselli esule in fuga dalla persecuzione fascista ha determinato l'eccezionalità della sua competenza linguistica: come racconta in un'intervista la morte del padre e tutte le conseguenti migrazioni a cui è stata costretta hanno prodotto in lei «una sorta di dissociazione linguistica ed una condizione di permanente inconsistenza»⁸. Il rapporto con le tre lingue madre, la loro «compresenza intrecciata e simultanea, nel processo generativo del suo

⁶ «Tra i venti e i trenta anni scrivendo in varie lingue e stili: la scelta dell'italiano non è stata facile e la risoluzione in questo senso è avvenuta solo nel '58»; «Ho divorato tutto Dante e il Trecento fiorentino appena possibile. Però ho dovuto insegnarmi l'italiano; per istinto l'ho fatto sui libri di poesia, strano a dirsi». (AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 15 e 277).

⁷ Ivi, p. 84.

⁸ Ivi, p. 101.

‘dire’ e nel suo pensiero»⁹ o, come sostiene Lucia Re, l’assenza di una vera lingua madre¹⁰ si riflette nella sua ricerca linguistica come emerge dall’analisi della prima tipologia di postille che ci permette di conoscere il lessico che Rosselli apprende dai testi letterari e come viene usato nella sua opera.

Tra le letture intraprese da Rosselli negli anni ’50 che sono state fondamentali per la sua prima produzione poetica, come *I Canti orfici e altri scritti* di Dino Campana¹¹ e *Ossi di seppia* di Eugenio Montale,¹² Rosselli annota a fianco delle parole sottolineate le definizioni del dizionario italiano¹³. La stessa cosa accade con alcuni testi di letteratura inglese, come *Portrait of the Artist as a Young Dog* di Dylan Thomas (Dent, London 1958, FAR 1307) *Vanity Fair* di William M. Thackeray (J.M. Dent & Sons Ltd, London; E.P. Dutton & Co. inc., New York 1908, FAR 100) o *Between the Acts* di Virginia Woolf (Granada, London, 1978, FAR 84) dove le definizioni annotate provengono dal

⁹ LAURA BARILE, *Amelia Rosselli*, in C. Segre, C. Ossola, *Antologia della poesia italiana*, vol. III (*Ottocento-Novecento*), Einaudi, Torino 1999, pp. 1629-1642, a p. 1629.

¹⁰ LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, «il verri», IX, 3-4, 1993, pp. 131-150, a p. 136.

¹¹ Nel FV ne esistono due copie: *Canti orfici*, Vallecchi, Firenze 1941, FAR 145 e *Canti orfici e altri scritti*, Vallecchi, Firenze 1952, FAR 146.

¹² EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia. 1920-1927*, Mondadori, Milano 1956, FAR 2523.

¹³ Si riportano alcune postille a titolo esemplificativo da DINO CAMPANA, *Canti orfici e altri scritti*, cit.: «foce=sbocco di fiume al mare, lago o altro fiume» (mg. inf., p. 15); «fastello=grosso fascio» (mg. inf., p. 43); EUGENIO, MONTALE *Ossi di seppia*, cit.: «subisserò ricoprire sprofondare mandare in rovina» (mg. dx., r. 14, rif. a sott. «subisserò», r. 14, p. 17); «attecchire; metter radici; crescere portare i fiori a fruttificazione» (mg. dx., r. 7-8, rif. a «allegghi» r. 7, p. 41)

dizionario monolingue inglese¹⁴. Nella copia degli *Scritti letterari* di Leonardo da Vinci (Rizzoli, Milano 1952, FAR 2354) Rosselli traduce alcune parole in inglese come a p. 67: sopra «biscia» al r. 9 scrive «snake»; sopra «cava» al r. 11 scrive «digs». Un caso particolare per quanto riguarda la lingua francese si riscontra nella copia posseduta della *Bufera e altro* di Eugenio Montale, l'edizione Rizzoli del 1956 (FAR 143) nella quale sono presenti a fianco delle parole sottolineate alcune definizioni del dizionario italiano, ma alcune parole sono invece tradotte in francese. In *Due nel crepuscolo*, il cui *incipit* «Fluisce fra te e me sul belvedere / un chiarore subacqueo che deforma» fa parte dei versi «sviluppati, manipolati» da Rosselli nel poemetto *La Libellula*, come dichiarato dall'autrice stessa nelle *Note*¹⁵, sono presenti una postilla in italiano e le restanti cinque in francese. Sopra la parola «massi» (v. 10) Rosselli scrive «rochers, blocs» e sopra «attonito» (v. 19) «étonné»; sul margine sinistro in corrispondenza della parola «fumate» (v. 27) scrive «colonne de fumée» (l'espressione che intende tradurre si trova al verso successivo: «rapide fumate»). Sul margine destro in corrispondenza della parola «scali» (v. 29) si legge «quais, crautier» e sul margine sinistro in corrispondenza di «riverbero» (v. 32) «reflet». L'unica postilla in italiano è relativa alla parola «tinnulo» (v. 19) sottolineata dall'autrice

¹⁴ Si riportano alcune postille a titolo esemplificativo da DYLAN THOMAS, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, cit.: «rockery=rough stones for plants»; «conclave=cardinal's meeting; segret»; «siding=short track of railway (pagina di risguardo); da VIRGINIA WOOLF, *Between the Acts*, cit.: «glazed=cover (eyes) with film become glassy» (mg. sup., p. 21); «sidling=to walk sidelong esp. in deferential approach» (mg. inf., p. 13); «tea-caddy=tea cake» (mg. sup., p. 8); da WILLIAM M. THACKERAY, *Vanity Fair*, cit.: «heavy-headed stick» (mg. sup. rif. a sott. «bludgeon», r. 1, p. VII); «do work negligently» (mg. inf., rif. a sott. «scamped», r. 43, p. VIII); «loose, verbose, sloppy» (mg. sup., rif. a sott. «diffuseness», r. 8, p. XI).

¹⁵ AMELIA ROSSELLI, *Note a «La Libellula»* in *La Libellula*, SE, Milano 1985, p. 33.

che scrive sul margine destro «tintinnare». L'alternarsi di postille nella forma di sinonimi, traduzioni o definizioni del vocabolario in italiano e francese è presente in tutto il testo. Il francese di Rosselli come accade nella sua opera è caratterizzato da interferenze dell'italiano: la parola «crautier» non esiste, si può ipotizzare che intendesse 'chantier' ovvero 'cantiere' dal momento che si tratta di un sinonimo della parola «scali». Nel resto del volume esistono casi di *misspelling* o francese italianizzato: in corrispondenza di «latrato» nella poesia *L'Arca* alla p. 31 sul margine destro (v. 20), Rosselli scrive «urlement» quando la forma corretta sarebbe «hurlement». Dalla firma di possesso «Amelia Rosselli '56» si può ipotizzare che abbia letto *La Bufera e altro* proprio in quell'anno. A partire dal 1954 l'autrice è impegnata nella composizione di opere in francese come le prose *Sanatorio 1954*, *Le Chinois à Rome* e la raccolta poetica *Adolescence*; il francese è centrale anche nel *Diario in Tre Lingue* fin dall'*incipit* nel quale è contenuta una rappresentazione parodica del surrealismo¹⁶. In una lettera al fratello John datata 19 giugno 1954 conservata nel Centro Manoscritti dell'Università di Pavia l'autrice racconta il ritorno improvviso del francese, lingua d'infanzia: «has returned in a burst». Un dato significativo è che in una lettera dell'ottobre del 1956 Rosselli menzioni per la prima volta al fratello testi in francese dove si parla di una «preparatory Estetics» e nel novembre dell'anno dopo racconta di aver lavorato alla sistemazione di testi in francese composti proprio tra il 1956 e il 1957¹⁷. La compresenza delle due lingue nelle postille alla *Bufera* rispecchia quindi l'importanza che la lingua e letteratura francese (si pensi allo studio attento della poesia di Rimbaud il cui volume delle *Ouvres* è fittamente postillato¹⁸) hanno nella prima produzione poetica rosselliana. Negli anni '60 si assiste invece ad un

¹⁶ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 599-601.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ ARTHUR RIMBAUD, *Oeuvres de Arthur Rimbaud. Vers et proses*, Mercure de France, Paris 1947.

cambiamento: le postille sui testi dei poeti francesi sono tutte traduzioni in italiano o definizioni del dizionario bilingue italiano, come nelle *Opere scelte* di Stéphane Mallarmé (Guanda, Parma 1961, FAR 1461) o in alcune raccolte poetiche di Paul Verlaine¹⁹, e contemporaneamente la produzione poetica in francese si interrompe: l'ultimo testo di *Adolescence* è datato 1961.

2. La quête di una «metrica totale»: postille e genesi della «forma-cubo»

La seconda tipologia di interventi dell'autrice ci guida come un *fil rouge* nel ricostruire la nascita della «forma-cubo». Essi si trovano sia su testi di teoria musicale come *Armonia di Gravitazione* di Roberto Lupi (De Sanctis Roma, 1946, FAR 1668) sia su testi letterari. Musica e poesia si fondono nello sperimentalismo poetico rosselliano, un *unicum* nella letteratura italiana del Novecento proprio per il tentativo di trasporre i suoi studi musicologici (in particolare di acustica ed etnomusicologia) nella forma poetica facendo coesistere il linguaggio della musica con quello della metrica e della retorica. Le fonti extraletterarie, *in primis* musicali, che si sono rivelate fondamentali per la creazione del suo sistema metrico illustrato in *Spazi metrici*, devono quindi essere messe in relazione con quelle letterarie.

Tra le postille presenti nel saggio di E.A. Poe *The Rationale of Verse* contenuto nel volume *The Poems & Three Essays on Poetry* che Rosselli legge come risulta dalla nota di possesso nel 1956, una in particolare colpisce per la presenza del disegno di un quadrato; alla pag. 232, nel

¹⁹ PAUL VERLAINE, *Jadis et naguère. Parallèlement*, Le livre de poche, Paris 1965, FAR 1010; *La bonne chanson; Romances sans paroles; Sagesse*, Le livre de poche, Paris 1963, FAR 193; *Poèmes saturniens; suivi de Fêtes galantes*, Le livre de poche, Paris 1965, FAR 1142.

margine inferiore della pagina Rosselli scrive: «Poesia vista come □ unità (non analizzata a rìghe)». La postilla dialoga con il testo di Poe, è collocata sotto un passo di Byron tratto da *The Bride of Abydos* nel quale è riportata la scansione metrica mentre viene eliminata la divisione in versi; il risultato a livello grafico è un blocco unico, un'unità come «il quadrato a profondità ritmica»²⁰ di Rosselli. La poeta sembra condividere o trarre ispirazione dalla «philosophy of verse»²¹ su cui si basa la tesi di Poe, dalla sua polemica contro il sistema di versificazione (e i suoi pedanti sostenitori) che non può spiegare la poesia. Il suo discorso si basa sulla distinzione tra verso e poesia: la versificazione è un artificio, «the material exponent of its musical aspiration»²², i poeti usano il verso per comporre lavori che si avvicinino il più possibile alla complessità della musica. Questa complessità segue un ordine che si basa su quella che Poe chiama «equality of sound»: «the perception of pleasure in the equality of *sounds* is the principle of *Music*»²³. La centralità della musica nella teoria di Poe deve aver attratto l'attenzione di Rosselli. Le postille successive confermano come *The Rationale of Verse* abbia stimolato una riflessione sull'innaturalità della metrica accentuativa rispetto alla lingua; questa presa di posizione è spiegabile alla luce degli studi etnomusicologici intrapresi dall'autrice, in particolare sulla serie degli armonici e le scale non temperate della musica extra-europea: sul margine inferiore della pag. 244 Rosselli scrive: «perfect numerical feet are perhaps unnatural to language». In *Spazi metrici* Rosselli, in sintonia con il pensiero di Poe, spiega come l'unità base del suo verso non può essere la sillaba in quanto è «ritmica

²⁰ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 187.

²¹ EDGAR ALLAN POE, *The Poems and Three Essays on Poetry* Oxford University Press, London 1948, FAR 1547, p. 232.

²² JEROME MACGANN, *Edgar Allan Poe poet: Alien Angel*, Harvard University Press, Cambridge 2014, p. 77.

²³ EDGAR ALLAN POE, *The Poems and Three Essays on Poetry*, cit., p. 212.

e mordace ma pur sempre senza idealità»²⁴. Nella postilla presente sul margine superiore della pagina successiva ricompare il disegno del cubo, Rosselli sembra aver raggiunto una conclusione: «substitute □ to footing (non idee forme a priori ma la ‘cosa in sé’)». Il quadrato sostituisce la scansione in piedi («footing»), una riflessione che prefigura quello che si leggerà in *Spazi metrici* a proposito del «quadro» le cui dimensioni vengono fissate a partire dal primo rigo: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione [...]»²⁵. Il rifiuto della scansione in piedi e la ricerca di un sistema metrico che sia «non regolare ma totale» nasce dalla volontà di trasporre «la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma *non scandita* tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico [...] la mia regolarità quando esistente, era contrastata da un formicolio di ritmi traducibili non *in piedi* o in misure lunghe o corte ma in durate microscopiche appena appena annotabili volendo a matita su carta grafica millesimale»²⁶. Il rifiuto della prosodia scolastica da parte di Poe nasce dalla constatazione dell’inadeguatezza di questa nella rappresentazione del «reading flow of the rhythms»²⁷, mentre il suo modello musicale mette al centro la performance orale, una centralità condivisa dal sistema metrico rosselliano secondo il quale «nella lettura ad alta voce» ogni verso è da «pronunciarsi entro identici limiti di tempo, corrispondenti questi agli eguali limiti di lunghezza o larghezza grafica previamente formulati dalla stesura del primo verso»²⁸.

²⁴ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 187.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ EDGAR ALLAN POE, *The Poems and Three Essays on Poetry*, cit., p. 242.

²⁸ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 188.

Un'altra postilla che fa riferimento alla «forma-cubo» si trova sul volume di Garcia Lorca *Prime poesie e canti gitani* (Guanda, Milano 1949, FAR 120) che Rosselli legge presumibilmente negli anni '50. Sul margine superiore della pagina 38 in corrispondenza della poesia *San Gabriel* Rosselli scrive «rhythm length-phrase rhyme image» e disegna un quadrato: sul lato superiore scrive «rhythm» e su quello destro scrive «rhyme»; dall'angolo tra il lato destro e quello inferiore partono due frecce, una che punta verso il basso e l'altra verso il lato destro ad indicare la terza dimensione (in parallelo ad una linea che parte dall'angolo diagonalmente opposto), il quadrato che diventa cubo; sotto quest'ultima freccia scrive «image». Anche in questo caso è possibile interpretare la postilla come una prefigurazione della teoria metrico-musicale esposta in *Spazi metrici*. Il ritmo è legato alla lunghezza della frase intesa come frase musicale, che in termini metrici corrisponderebbe al verso o meglio quello che Rosselli chiama «rigo»; il primo rigo che come abbiamo visto fissa la dimensione del quadrato. La rima rimanda al suono delle parole che attivano la terza dimensione rappresentata dall'immagine. L'immagine è un elemento fondamentale nella teorizzazione rosselliana se si pensa che l'unità base del suo verso²⁹ è rappresentata dalla «parola-idea», una parola che come spiega Rosselli «non è nominativa soltanto, non è cosa soltanto, la definizione, è un'idea», e l'idea è «multipla e riducibile ad un'immagine. La parola in fondo è un'immagine grafica come per gli egiziani per i quali è molto più vicina all'oggetto, all'idea dell'oggetto. La parola si avvicina alla cosa come idea»³⁰. Il quadro tipografico che contiene i versi deve essere immaginato come un cubo la cui tridimensionalità è attivata dal pensiero che nella mente ricrea le immagini, i suoni. Una delle dimensioni del cubo spiega Rosselli «è quella energetica: il cubo non è mai visto come vuoto, pullula di energia, e molto spesso visivamente sulla pagina ci vuole un

²⁹ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 184.

³⁰ AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 231.

simbolo del cubo, perché leggendo vi si immaginano colori, metafore, significati, che sono fattori energetici, non solo formali»³¹.

Una postilla che ha come oggetto la tridimensionalità del quadrato si trova sul volume dell'*Aminta* di Tasso (Bompiani, Milano 1987, FAR 1675). Sul margine inferiore della p. 114 Rosselli scrive: «Quadrato tridimension in prospettiva» (Fig. 1). Nella pagina successiva sempre sul margine inferiore è presente il disegno di un quadrato con le sue diagonali, all'interno del quale Rosselli evidenzia il centro e scrive alcuni numeri e lettere che si riferiscono allo schema delle rime relative ai versi dell'*Aminta*. Si tratta dell'unica postilla tra quelle prese in esame che è presente su un testo posteriore alla pubblicazione di *Spazi metrici* ma che testimonia come la riflessione metrica di Rosselli si sia protratta anche durante gli anni in cui incombeva la minaccia dell'afasia, quando raccontava di come la scrittura l'avesse abbandonata.³² Il riferimento alla prospettiva riferita al quadrato introduce un inedito elemento architettonico alla «forma cubo», la cui origine è da ricercare in un interesse da sempre dimostrato da Rosselli e confermato dalle postille ritrovate sui volumi di Gillo Dorfles *Il divenire delle arti e Essai sur le rythme* di Matila Ghyka, in particolare sul concetto di ritmo comune a musica e architettura.³³

Un esempio particolarmente significativo tra le postille accompagnate dal disegno di un cubo si trova sul volume delle *Rime* dantesche (Rizzoli, Milano 1952, FAR 2354; firma di possesso datata 1954) in corrispondenza del sonetto *Due donne in cima de la mente mia*. Sul margine superiore destro della p. 58 Rosselli disegna un cubo seguito da uno schema di accenti 'tonica-atona' che corrisponde al ritmo giambico, sul margine sinistro scrive «|6 piedi|» (Fig. 2). Sopra il primo

³¹ Ivi, pp. 129-130.

³² AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 24-25.

³³ Cfr. CHIARA CARPITA, *Spazi metrici tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, cit., p. 81.

verso e sopra il dodicesimo disegna undici crome, una per ogni sillaba, e solo sul primo i cinque accenti di seconda, quarta, sesta, ottava e decima sillaba. Sul margine sinistro ai vv. 1-2 traccia una linea curva e scrive «poesia», ai vv. 4-11 una linea verticale e scrive «prosa»; ai vv. 12-14 una linea curva e una freccia che parte dal v. 12 dove sono disegnate le undici crome arriva al disegno analogo sopra il v. 1. Rosselli aveva spiegato in *Spazi metrici* come la rilettura «dei sonetti delle prime scuole italiane» avesse influenzato la sua ricerca metrica: «affascinata dalla regolarità volli ritentare l'impossibile»³⁴. Il ritrovamento di queste postille conferma come fosse proprio la forma sonetto ad aver ispirato una serie di riflessioni metriche che troveranno una sistemazione teorica nella forma cubo.

Lo schema degli accenti e il riferimento ai «6 piedi» vengono dalla metrica inglese: il metro usato nel sonetto inglese è il pentametro giambico, un verso di dieci sillabe che trae origine dall'endecasillabo e che condivide con quest'ultimo l'accento forte sulla decima sillaba. Rosselli però parla di «6 piedi» probabilmente perché nell'endecasillabo a differenza del pentametro giambico abbiamo undici sillabe con l'ultima atona, ma un piede è formato da un minimo di due sillabe. Potremmo ipotizzare che i sei piedi indichino sei unità ritmiche che travalicano la scansione in quanto pensate nella performance orale: nella concezione rosselliana del ritmo esposta in *Spazi metrici* come abbiamo visto non sono previste interruzioni né scansioni o divisioni in piedi in quanto si vuole rappresentare «la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni»; è un ritmo perpetuo quello della dinamica del pensiero, del «suo nascere e rinascere».³⁵

³⁴ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 186.

³⁵ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 188. Per quanto riguarda l'adozione della notazione musicale per scandire le sillabe, essa si trova menzionata come metodo alternativo a quello classico che funziona con la divisione in piedi in

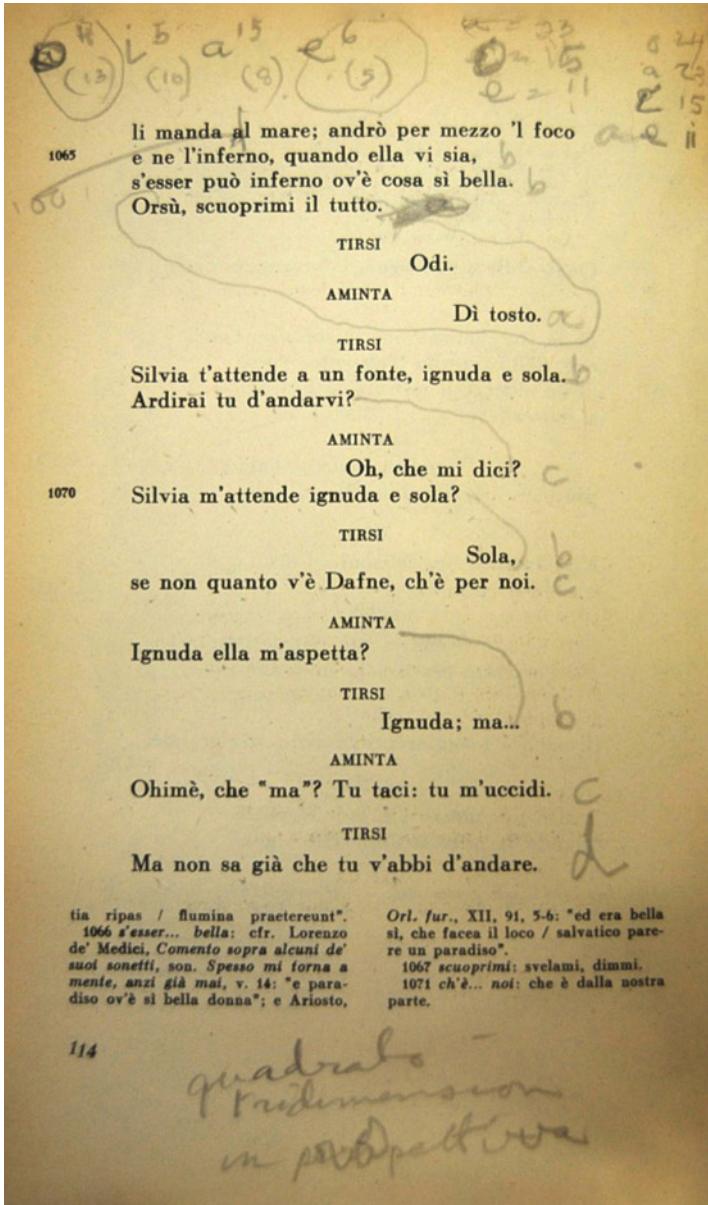


Fig. 1. Postille e segni a matita in Torquato Tasso, *Aminta*, Bompiani, Milano 1987, p. 114 (FAR 1675).

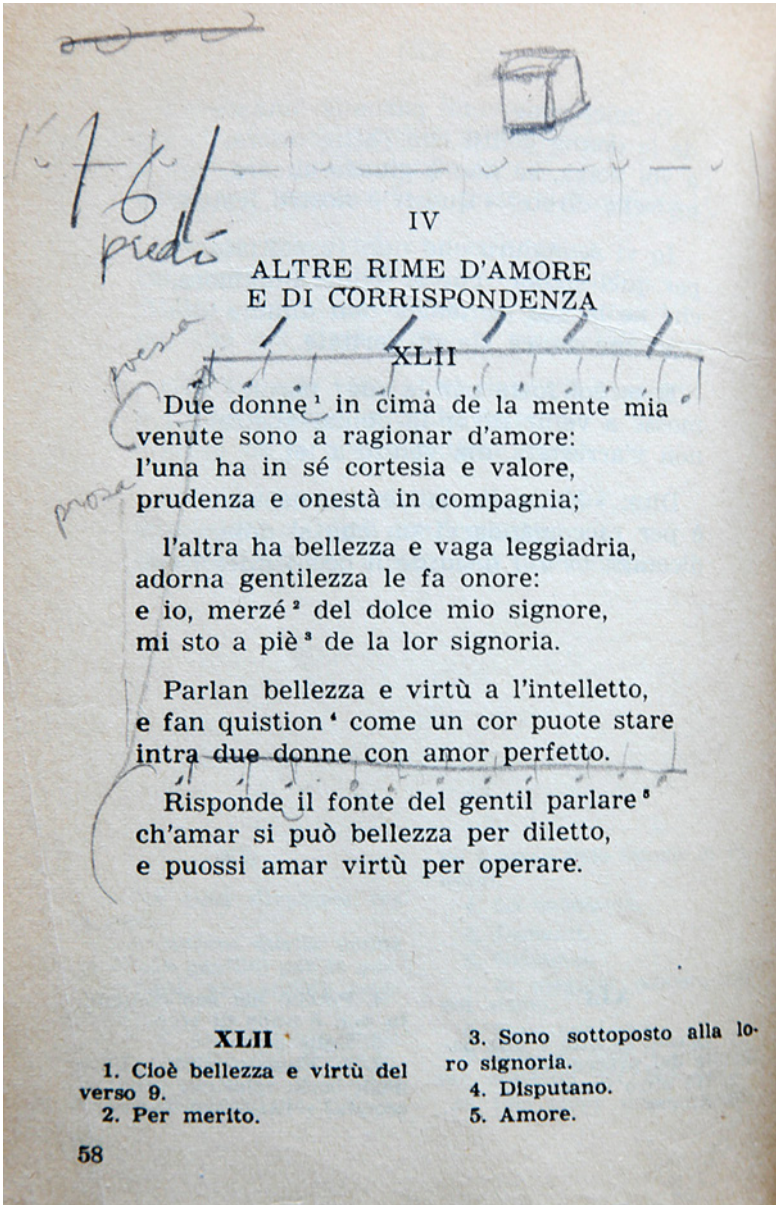


Fig. 2. Disegno di un cubo, postille e segni a matita in Dante, *Rime*, Rizzoli, Milano 1952, p. 58 (FAR 2354).

Il numero sei relativo ai piedi individuati da Rosselli è anche il numero delle facce del cubo: Rosselli si interessava di numerologia, come dimostra la presenza di libri postillati come *Le nombre d'or e Essai sur le Rythme* di Matila C. Ghyka, che hanno influenzato la formulazione del suo sistema metrico. Un testo di teoria musicale che è stato fondamentale per Rosselli come il *Traité de musicologie comparée* di Alain Daniélou (Paris, Hermann, 1959, FAR 1881) contiene numerosi riferimenti alla numerologia, in quanto l'etnomusicologo era interessato al legame tra simbolismo numerico e musica per cui molte civiltà antiche ritenevano che le leggi cosmiche fossero rappresentate dai numeri e che queste trovassero applicazione nella musica. Tra le pagine postillate da Rosselli quella decisiva per la «forma cubo» è quella in cui viene descritta la *tetractis* musicale: Rosselli sottolinea la porzione di testo che contiene la formula della *tetractis* pitagorica, la serie dei primi quattro numeri 1, 2, 3, 4 dalla cui somma si ricava la decade, e ad essa riconduce la formazione del «quaternario», ovvero il quarto numero «triangolare»³⁶. In un saggio sul sonetto Avalle affronta la questione dei modelli numerici che hanno ispirato la forma sonetto composta da 14 versi ripartiti in due blocchi di due quartine e due terzine; il rapporto tra il quattro, fondamentale per i pitagorici se si pensa alla *tetractis*, e il tre, numero sacro simbolo della trinità, è centrale nella numerologia antica e medievale. Inoltre «il rapporto 4:3 che corrisponde ad un intervallo di quarta rinvia alla musica e alla teoria delle relative proporzioni matematiche in quanto principio e fondamento di perfezione spirituale», prerogative secondo

un manuale di metrica inglese studiato da Rosselli, che dalla firma di possesso possiamo presumere abbia letto nel 1956: «Some metrists have employed systems of musical notes, together with bars and “rests” for indicating scansion. As the six notes, semibreve, minim, crotchet, quaver, semiquaver and semisemiquaver, may be used either plain or “dotted”» (ROBERT SWANN, *The Making of Verse. A Guide to English metres*, Sigwick & Jackson, London 1955, p. 18, FAR 2453).

³⁶ Cfr. CHIARA CARPITA, *Spazi metrici tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, cit., pp. 90-96.

Artistotele e Platone del mondo celeste³⁷. Esiste infine una coincidenza tra i numeri 11, 14, 154, rispettivamente il numero delle sillabe di un verso, dei versi del sonetto e delle sillabe del sonetto e «i valori comunemente usati nel Medioevo per risolvere i problemi connessi alla misurazione del cerchio e della sua quadratura»³⁸. Il motivo della quadratura del cerchio emblema della forma cubo è centrale nell'opera di Rosselli a partire dal *refrain* che compare nel *Diario in Tre Lingue*: «at the 4 pts. of the turning world»,³⁹ sottoposto a variazioni e metamorfosi e presente in altre opere in forma anche scomposta con il ricorrere della figura del cerchio, del quadrato e del numero quattro⁴⁰.

La distinzione tra «poesia» e «prosa» che Rosselli sembra suggerire nelle postille presenti sul margine sinistro del sonetto divide il testo in due blocchi: l'autrice indica come «poesia» i primi due versi e la terzina finale mentre il resto dei versi dal 3 all'11 sarebbero invece «prosa». Il sonetto mette in scena la rappresentazione allegorica dei conflitti interiori⁴¹ dell'io poetico nella quale due donne, Bellezza e Virtù, «ciascuna accompagnata

³⁷ D'ARCO SILVIO AVALLE, *Paralogismi aritmetici nella versificazione tardo-antica e medievale*, in *Metrica classica e linguistica*, atti del colloquio (Urbino 3-6 ottobre 1988), Quattro Venti, Urbino 1990, pp. 495-526, a p. 517.

³⁸ FURIO BRUGNOLO, *Presentazione in Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*, Ravenna, Longo 1998, pp. 7-11, a p. 9.

³⁹ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 606. Cfr. CHIARA CARPITA, *At the 4 pts. of the turning world. Dialogo e conflitto con l'opera di T.S.Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, «Per leggere», 22, 2012, pp. 83-105.

⁴⁰ Sulla quadratura del cerchio e il suo legame con l'alchimia evidenziato in *Psicologia e alchimia* di Carl G. Jung rimando al mio articolo *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, «Allegoria», 55, 2007, pp. 146-179. Sulla presenza del motivo del cerchio e della quadratura del cerchio nella sua opera si veda anche *Per una poetica dell'inclinazione. Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, «Carte Italiane», 2, 2017, pp. 21-42.

⁴¹ MARIA RITA TRAINA, *Due donne in cima della mente mia: precedenti e sviluppi di una struttura* in *Atti del convegno AlmaDante*, seminario dantesco (28-29 maggio 2013), Edizioni Aspasia, Bologna 2015, pp. 33-51, a p. 40.

dal proprio corteggio allegorico parlano d'amore nella 'cima della mente'»⁴² e interrogano il poeta su come si possa amare contemporaneamente l'una e l'altra. Risponde «il fonte del gentil parlare»: è possibile amare sia bellezza che virtù, l'una «per diletto» e l'altra «per operare». Il sonetto racchiude «un procedimento narrativo e l'impianto allegorico» che sarà poi sviluppato in *Tre donne intorno al cor* (un testo che presenta sottolineature e segni) con la personificazione degli enti astratti i quali vengono a parlare nella mente e nel cuore. Nei versi che Rosselli classifica come «poesia» abbiamo la presentazione dei tre personaggi allegorici o Enti: Bellezza, Virtù e «il fonte del gentil parlare» ovvero la mente, l'intelletto entro il quale si svolge il conflitto. Una possibile interpretazione di questa postilla è da ricercarsi nel rapporto di Rosselli con l'allegoria dantesca mediato dalla lezione modernista di T. S. Eliot, un autore letto a partire dai 18 anni di cui la poeta possiede, oltre alle opere poetiche, i saggi *Poetry and Drama* (Harvard University Press, Cambridge 1951⁴³) e *Appunti per una definizione della cultura* (Bompiani, Milano 1952, FAR 1629). Fondamentale ai fini della mia analisi è la presenza del saggio eliotiano *Dante* (Faber and Faber, London 1929) tra le carte autografe dell'autrice conservate presso il Fondo Manoscritti di Pavia. Il testo presenta numerose sottolineature che rivelano uno studio attento; le parti evidenziate e le parole cerchiato isolano i concetti chiave del saggio che trovano una corrispondenza nella stessa poetica rosselliana. La lezione dantesca è centrale per Eliot prima di tutto sul piano della poetica perché rappresenta un'ideale formale da contrapporre alla poesia romantica da cui vuole prendere le distanze: il metodo allegorico che Eliot rilegge in chiave novecentesca permette la creazione di un'arte impersonale dove poesia e filosofia sono fuse in un'unica struttura unitaria. Dante poeta europeo-universale è per i modernisti Eliot e Pound un modello per la qualità unica del suo stile ovvero la «poetic lucidity»,

⁴² DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di C. Giunta, in ID., *Opere*, vol. I, Mondadori, Milano 2011, p. 362.

⁴³ Il volume postillato risulta attualmente disperso.

la «simplicity». Eliot usa questa espressione per descrivere la capacità che Dante ha di parlare attraverso il linguaggio universale delle immagini, «the allegorical method», una definizione sottolineata da Rosselli:

He not only thought in a way in which every man of his culture in the whole Europe then thought, but he employed a method which was common and commonly understood throughout Europe. [...] What is important for my purpose is the fact that the allegorical method was a definite method not confined to Italy [...] (p. 242)⁴⁴

L'allegoria nella definizione di Eliot significa «clear visual images» e l'immaginazione di Dante è «a visual imagination», espressione sottolineata da Rosselli. È proprio l'allegoria che consente anche al lettore non specialista di apprezzare Dante in quanto l'uso delle immagini permette di superare le differenze linguistiche:

Speech varies, but our eyes are all the same. [...] Dante's attempt is to make us see what he saw. He therefore employs very simple language, and very few metaphors, for allegory and metaphor do not get on well together. (p. 243)⁴⁵

L'importanza fondamentale che l'allegoria assume nella poetica eliotiana nasce dall'esigenza che il poeta esprime in più occasioni di liberarsi dal peso dell'io, quell'espressione del sé dal quale è importante fuggire, come sostiene nel saggio *Tradition and the Individual Talent*.⁴⁶ L'allego-

⁴⁴ Sul margine sinistro della pagina, righe 11-16 da «He» fino a «Europe» del passo citato, Rosselli traccia una linea curva.

⁴⁵ Si riportano le sottolineature dell'autrice. Il testo citato da «Dante» fino a «together» è contrassegnato da una linea verticale sul margine sinistro.

⁴⁶ «Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of

ria nella visione di Eliot è una forma più estesa di *objective correlative*: questa concezione è veicolata dal pensiero di Pound che in *The Spirit of Romance*, parlando del ruolo dell'allegoria nella poesia medievale, spiega come la sua funzione fosse quella di permettere al poeta di imparare a prendere le distanze dalle proprie passioni e visualizzarle.⁴⁷ La stessa definizione poundiana della natura dell'immagine come fusione tra «sense and thought», la presenza dell'idea nell'immagine («An 'image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time»),⁴⁸ ha influenzato l'interpretazione eliotiana della poesia dantesca come visione, «visual literature», un'espressione sottolineata da Rosselli, nella quale elementi lirici ed elementi filosofici, emozioni e pensiero, sono fusi nella costruzione allegorica.

Lo studio delle sottolineature e segni di Rosselli sul saggio di Eliot ci porta a considerare il ruolo dell'allegoria nella sua opera a partire dalla riflessione sul rapporto tra linguaggio e immagine. L'intreccio tra parola, idea e immagine come abbiamo visto è centrale nella formulazione del sistema metrico rosselliano esposto in *Spazi metrici*. Le «parole-idea» come l'*objective correlative* eliotiano sono oggetti-immagini, personaggi (come quelli che si muovono nell'universo di *Variazioni*: i poveri, i ricchi, i magazzinieri, gli orologiai, la fanciulla col cuore devastato, le donne, la rondinella, Dio, i morti ecc.) che costituiscono l'*imagery* dei quadrati-mondi rosselliani: allegorie dal valore universale che ripropongono alcuni interrogativi filosofici presenti nell'opera dantesca

course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things», T.S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in ID., *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1932, p. 18.

⁴⁷ «In the allegory [il poeta medievale] learns to separate himself not yet from complete moods but from simple qualities and passions and to visualize them», EZRA POUND, *The Spirit of Romance*, New Directions, New York 1968, p. 85.

⁴⁸ EZRA POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T.S. Eliot, New Directions, New York 1968, p. 4.

come la riflessione su caso e libero arbitrio, il problema della giustizia terrena, ecc. L'allegoria per Rosselli come la musica in quanto linguaggio universale delle immagini che supera le barriere linguistico-culturali ha un ruolo etico-politico: rappresenta l'espediente retorico che le permette di dare voce all'esperienza collettiva. Una scelta di poetica che spiega la postilla che sembra far coincidere allegoria e poesia: l'allegoria modernista è la forma attraverso la quale l'autrice può esprimere «gli altri»⁴⁹, gli ultimi, i destinatari della sua poesia («per i poveri e i malati di mente [...] io cantavo»; «Difendo i lavoratori / difendo il loro pane a denti stretti»)⁵⁰.

3. La quête di un «canto» universale: interventi d'autrice e intertestualità

Nelle interviste e nelle lettere con il fratello John, Rosselli ha spesso parlato degli autori/autrici che l'hanno influenzata: l'analisi delle postille ci permette di ricostruire i percorsi di lettura intrapresi attraverso le varie stagioni della sua opera e il processo creativo ispirato alla tecnica musicale di ripresa-ripetizione, variazione-trasformazione dei vari intertesti.

Un esempio emblematico è rappresentato dall'intreccio di fonti nella prosa in francese *Sanatorio 1954*, costruito come uno *stream of consciousness* dove l'io narrante dialoga con l'amico poeta morto Rocco Scotellaro in una situazione analoga a quella di *Diario ottuso*. L'influenza dei *Canti Orfici*, di cui Rosselli possiede due copie entrambe fittamente postillate, in particolare di testi come *La notte* e *La Verna* è evidente anche in alcune scelte stilistiche come l'uso della ripetizione e dell'interrogazione retorica. All'amico scomparso ci si rivolge per intraprendere un viaggio dalla meta indefinita che allude all'incontro con

⁴⁹ AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 56.

⁵⁰ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 42, 673-674.

la morte, la richiesta diventa un *refrain*, un attacco anaforico che torna continuamente nel testo.⁵¹ È stata l'autrice stessa a indicare Baudelaire e Rimbaud come le principali fonti di questa prosa. Nel FV è conservata una copia dei *Fleurs du mal et autres poemes* (Édition de Cluny, Paris 1941, FAR 443) che presenta sottolineature e segni. Due liriche che hanno sicuramente influenzato *Sanatorio 1954* sono contrassegnate da una crocetta: *Le Voyage* e *L'invitation au Voyage*. Entrambi i testi sono incentrati sulla prospettiva di un viaggio, tema che ritorna nella prosa rosselliana, ma è soprattutto in *Le Voyage* che l'invito a partire rappresenta il tentativo illusorio di fuggire dalla realtà della noia. Dallo stesso testo *Le Voyage* Rosselli riprende anche l'epilogo che è poi il senso dell'allegoria, l'esito ultimo della fuga, l'unico possibile ovvero la Morte. I versi evidenziati da Rosselli (parte VIII, prima strofa, vv. 2-4; p. 158) con una linea verticale sul margine sinistro contengono la personificazione della morte come vecchio capitano (Fig. 3):

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre.
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons.

Nella copia dei *Canti Orfici e altri scritti* pubblicata nel 1952 Rosselli contrassegna con una crocetta il testo *Il tempo miserabile consumi*, testo citato nel *Glossarietto esplicativo per Variazioni Belliche* come fonte di *Che il tempo miserabile consumi me e tutte le mie tristezze*. Rosselli evidenzia con una linea verticale sul margine sinistro i primi tre versi nei quali compare la personificazione della morte: «Il Tempo miserabile consumi / me la mia gioia e tutta la Speranza / Venga la morte pallida e

⁵¹ «Nous partirons à faire meilleure connaissance avec les pauvres»; «Partons, et finissons-en»; «et partons mourir décidés pour l'éternité»; «Alors, partons-nous!», AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 527, 530, 531.

LES FLEURS DU MAL

A l'accent familier nous devinons le spectre;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
" Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! "
Dit celle dont jadis nous baignions les genoux.

VIII

O Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre.
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

Fig. 3. Linea verticale mg. sx. a matita vv. 2-4 in Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poemes*, de Cluny, Paris 1941, p. 158 (FAR 443).

mi dica / Partiti figlio. [...]» (p. 143). Un'altra linea verticale sempre sul margine sinistro viene tracciata in corrispondenza dei versi conclusivi del componimento dove la morte, che nell'apertura era una donna, diventa un «vecchio capitano», ripresa evidente della lirica di Baudelaire: «O morte o morte vecchio capitano / Ischeletrito stendi le falcate» (p. 144). In *Sanatorio '54* Rosselli riprende la personificazione della morte di ascendenza baudelariana, che però, attraverso la mediazione di Campana, diventa una donna, una dama vecchia, raffinata: «La mort est une dame vêtue nue; rusée, fine. [...] La mort, la mort comme une vielle dame sucrée»⁵². L'intreccio tra la fonte baudelairiana e quella campaniana svela un meccanismo intertestuale che ho chiamato *intertestualità degli armonici*.⁵³ Lo studio degli armonici ha influenzato lo stile rosselliano. A partire da una «parola-idea» che funziona come la nota 'fondamentale' degli armonici, prende avvio una propagazione, una scomposizione di «parole-idea» satellite in un processo di *concatenatio*. Lo stesso fenomeno si verifica nella dinamica delle fonti. Come il suono fondamentale si scompone nei suoi elementi costitutivi ovvero gli armonici, allo stesso modo possiamo scomporre il frammento di testo rosselliano in cui compare la personificazione della morte, che consideriamo come 'fondamentale', nei suoi armonici-intertestuali Campana e Baudelaire. Nella prosa di Rosselli la morte è una donna come nel testo campaniano («une dame fine»), in quest'ultimo però è pallida, magra, seria; nella riscrittura-variazione rosselliana è ossimoricamente «vêtue nue», «rusée» e «fine», aggettivo dal doppio significato: magra, ma anche acuta, perspicace, che si accorda con l'aggettivo precedente «rusée», furba. L'iterazione della parola *morte*, «La mort, la mort comme une

⁵² AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 527.

⁵³ Cfr. CHIARA CARPITA, «Elle est touchante!» *Dal caso clinico dell'«âme errante» alla denuncia politica del genio creativo. La 'Nouvelle' Nadja in Le Chinois à Rome di Amelia Rosselli*, «Moderna», 1-2, 2019, pp. 163-188, a pp. 170-171 e p. 177.

vielle dame sucrée», è presente nella poesia di Campana («O morte o morte vecchio capitano») che a sua volta ricalca la lezione baudelairiana. Gli armonici-intertestati Campana e Baudelaire creano un effetto di *mise en abyme* analogo a quello della propagazione delle «parole-idea». Come ci dimostrano le sottolineature dell'autrice in *Il tempo miserabile consumi* e in *Le Voyage*, Rosselli era consapevole dell'influenza esercitata da Baudelaire su Campana e possiamo ipotizzare che abbia scelto questo preciso intertesto campaniano proprio per la sua capacità evocativa: per poter risalire all'*archè* che in questo caso è *Le Voyage* di Baudelaire e creare così un effetto di risonanza, di propagazione di intertestati. In un passo di *Spazi metrici* Rosselli descrive proprio l'effetto di risonanza «nella mente»⁵⁴ prodotto dalla sua poesia: il processo di 'propagazione' degli armonici-intertestati si produce nella mente del lettore nel momento in cui fa vibrare il 'fondamentale', ovvero legge il testo rosselliano che incorpora e riattualizza gli intertestati sottoposti ad un processo di metamorfosi.

Un caso particolarmente rilevante è rappresentato dagli interventi dell'autrice ritrovati sul volume delle *Rime* di Dante: oltre al sonetto già preso in esame, il ciclo delle petrose presenta sottolineature, segni e annotazioni sugli schemi delle rime che ci permettono di indagare l'influenza dell'opera dantesca sulla sua poesia sia nella formulazione del sistema metrico e nell'uso dell'allegoria sia dal punto di vista tematico e dell'*imagery*.

Gli interventi dell'autrice sulla sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* ci rivelano come le petrose abbiano influenzato la rappresentazione della passione amorosa nella prima produzione rosselliana, in

⁵⁴ «Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente», AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 183.

particolare in *Variazioni Belliche*, dominata dal conflitto con un tu narcisistico e crudele, che evoca la figura della donna «petra»: viene messa in scena un'analogia dinamica distruttiva per cui l'io poetico rischia l'annientamento psico-fisico. Esiste un'intertestualità significativa tra la sestina e una lirica di *Variazioni, Per tutto l'inverno che fu come un gelo*. Le canzoni petrose hanno per tema «l'amore che arde in condizioni proibitive»⁵⁵, il *topos* della coincidenza primavera-amore viene rovesciato, l'inverno è rispecchiato nella freddezza e crudeltà dell'amata. Nella sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* l'io poetico di fronte alla minaccia di annichilimento rappresentato dalla donna tenta di fuggire: «ch'io sono fuggito per piani e per colli / per poter scampar da cotal donna». È significativo come nell'*incipit* di *Per tutto l'inverno che fu come un gelo* compaia un'allusione evidente proprio a quei versi:

Per tutto l'inverno che fu come un gelo tra le
tue braccia io fuggivo desolata per una vasta, grande
pianura color ambra. Non era per gelosia che sfumavano le
grandi ombre dei grattacieli; non era per il
gelo che io disdegnavo l'amico. Disegnavo attentamente
grandi trionfi che sfumavano anch'essi al primo
vano apparire del sole. Il sole forse era la tua
ombra sagace e sadica, la tua mano era piena di ombre
e i tuoi occhi simulavano la rapina, il sale e
i trionfi.

Arrestandomi su dei marciapiedi guardavo attentamente
muoversi il fiume. Non era chiaro se la città
si vendicasse!⁵⁶

⁵⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di D. De Robertis, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005, p. 103.

⁵⁶ AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 165.

L'inverno è la cornice in cui si svolge il dramma amoroso a cui corrisponde il «gelo» dell'amante («fu come un gelo tra le tue braccia»⁵⁷), parola chiave delle petrose riferita alla natura e alla donna «petra» che «si sta gelata come neve all'ombra». L'io poetico rosselliano come in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* fugge dall'amante: «fuggivo desolata per una vasta, grande / pianura color ambra». Rosselli riprende dalla canzone dantesca il motivo della fuga unito all'elemento paesaggistico: «i piani e i colli» diventano «una vasta, grande / pianura» il cui colore «ambra» evoca il giallo della chioma della donna «petra» («il cresco giallo»), ma richiama anche una parola rima che ricorre nelle petrose, «ombra». Quest'ultima compare in uno dei versi che più hanno colpito Rosselli: l'autrice interviene tracciando una linea verticale sul margine sinistro in corrispondenza dei vv. 5-6 della quarta strofa: «e dal suo lume non si può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde» (Fig. 4). Nei vv. 3 e 8 del testo rosselliano la parola idea «ombra» è associata proprio come nella sestina dantesca sia alla descrizione dell'ambiente circostante, delle «grandi ombre dei grattacieli» («Quantunque i colli fanno più nera ombra»⁵⁸) che a quella dell'amante spietato «la tua /ombra sagace e sadica» («l'amor ch' i' porto pur a la sua ombra»⁵⁹), «la tua mano era piena di ombre» («sol per veder du' suoi panni fanno ombra»⁶⁰).

Gli esempi riportati della scrittura a margine di Rosselli non sono casi isolati, ma piuttosto frammenti di un mosaico complesso e articolato di riflessioni e influenze che ci restituiscono il ritratto di un genio

⁵⁷ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di C. Giunta, cit., p. 477.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di C. Giunta, cit., p. 476.

⁶⁰ Ivi, p. 477.

Similmente questa nova donna⁵
si sta gelata come neve a l'ombra;
che non la move⁶, se non come petra⁷,
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde,
perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba⁸,
trae de la mente nostra ogn'altra donna⁹;
perché si mischia il cresco giallo e 'l verde¹⁰
sì bel¹¹, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,
che¹² m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina¹³ petra.

La sua bellezza ha più vertù che petra¹⁴,
e 'l colpo suo non può sanar per erba¹⁵;
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non si può far ombra¹⁶
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde,
sì fatta, ch'ella avrebbe messo in petra¹⁷
l'amor ch'io porto pur¹⁸ a la sua ombra;
ond'io l'ho chesta¹⁹ in un bel prato d'erba
innamorata com'ancò fu donna²⁰,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

5. Donna mai vista.
6. Non la commuove.
7. Se non come la primavera commuove una pietra.
8. Una ghirlanda di fiori.
9. Mi fa obliare ogni altra donna.
10. I riccioli blondi si frammischiano al verde della corona.
11. Così graziosamente che amore si rifugia colà.
12. Il quale amore.

13. La calce.
14. Ha potenza maggiore di pietra preziosa.
15. Non può esser guarito da erba (medicinale).
16. E non mi può riparare dal suo splendore né poggio, né muro, né verde pianta.
17. Instillato in una pietra.
18. Anche.
19. Desiderata.
20. Innamorata come mai fu donna.

Fig. 4. Interventi d'autrice a matita in Dante, *Rime*, Rizzoli, Milano 1952, p. 78 (FAR 2354).

autodidatta⁶¹ che nella ‘stanza tutta per sé’ della sua biblioteca dialoga con i morti⁶² e ci permettono di illuminare le zone d’ombra che ancora circondano il suo fare poetico, il suo sperimentare attraverso varie discipline, lingue e letterature alla ricerca delle «più fantastiche imprese (spazi, versi, rime, tempi)»⁶³.

⁶¹ «Ho fatto grandi studi di grammatica e di analisi logica, ma sono autodidatta» (AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 174).

⁶² Cfr. AMELIA ROSSELLI, *Dialogo con i morti* in *L’opera poetica*, cit., pp. 361-362.

⁶³ AMELIA ROSSELLI, *L’opera poetica*, cit., p. 189.

LA CATALOGAZIONE E L'EDIZIONE DIGITALE
DEI POSTILLATI MANZONIANI: UN'ESPERIENZA DI RICERCA

Margherita Centenari

Il portale *Manzoni Online*, realizzato grazie a un doppio finanziamento PRIN a partire dal 2017 da un gruppo di ricercatori guidato da Giulia Raboni, è ormai aperto alla consultazione pubblica, ma si tratta di uno strumento ancora in via di completamento, che anzi presuppone un *work in progress* potenzialmente infinito, perché finalizzato al censimento e alla descrizione analitica dell'intero *corpus* di documenti relativi alla produzione e alla biografia manzoniana¹.

Il sito, sviluppato attorno all'asse delle *Opere* dell'autore, cui sono state via via collegate le risorse documentarie di *Manoscritti*, *Lettere*, *Biblioteca* e – tra poco – *Traduzioni*, è esplorabile facilmente dagli utenti, perché dotato di un *front-end* accessibile e di maschere di *query* essenziali (a loro volta, raffinati in futuro). Anche per questa ragione, le

¹ Questo contributo costituisce la versione scritta della relazione letta lo scorso ottobre 2022, a Genova. Colgo l'occasione per ringraziare ancora gli organizzatori del convegno *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale* e gli studiosi coinvolti nel PRIN *AMargine*, che hanno voluto aprire le porte a un'esperienza di ambito ottocentesco, favorendo il dialogo e il confronto metodologico con gruppi di ricerca impegnati su versanti analoghi, anche se cronologicamente disomogenei. Su *ManzoniOnline: carte, edizioni, libri, strumenti* (PRIN 2015 e 2017), cfr. www.alessandromanzoni.org, in cui si trova anche l'elenco completo dei collaboratori al progetto.

pagine che seguono non mirano tanto a illustrare l'architettura complessiva della risorsa informatica, ma piuttosto a ripercorrere in breve le tappe del lavoro svolto finora sui postillati di Manzoni e a impostare una riflessione aperta sui problemi incontrati durante le fasi di costruzione della relativa sezione del portale, nella speranza di ottemperare almeno in parte alla richiesta di una sempre maggiore – e auspicabile – condivisione di soluzioni tecnologiche e procedure standard che i progetti umanistici sono chiamati a mettere in campo².

Inizio perciò col dire qualcosa su quale fosse, prima del 2017, lo stato della documentazione in merito alla biblioteca di Manzoni, mentre in chiusura proporrò una considerazione di metodo basata appunto sulla nostra esperienza.

Anzitutto, una precisazione: tra i *Postillati* (< *Biblioteca*) di *Manzoni Online* sono registrati tutti i volumi a stampa appartenuti alle raccolte dell'autore e caratterizzati dalla presenza di note di lettura, o – più in generale – di segni d'uso in qualche misura riconducibili a

² Iniziative analoghe sono sempre più numerose: l'intreccio fra ricerca filologica e strumenti digitali negli ultimi anni ha fatto registrare una progressiva tendenza alla realizzazione di siti monografici dedicati ai grandi autori e ai loro archivi, ovvero ambienti digitali nei quali convogliare tutti i dati essenziali relativi alla loro biografia, alla loro produzione e alle loro biblioteche. Proprio sulla base di principi analoghi a quelli che hanno guidato il progetto manzoniano, si muovono in particolare il portale dedicato a Torquato Tasso, curato da Emilio Russo e Franco Tomasi tra Roma e Padova (www.torquatotasso.org, in corso di pubblicazione) e quello su Francesco Petrarca (*Petrarca Online* - POL), realizzato da Marco Petoletti e Monica Berté, con la partecipazione di studiosi dell'Università di Milano Cattolica, di Chieti-Pescara, di Bologna, di Messina. Sono inoltre in via di sviluppo ulteriori progetti, che riguardano Boccaccio, Ariosto e Leopardi, per il quale è stata avviata una ricerca congiunta, promossa dal Centro Nazionale di Studi Leopardiani, dall'Università di Macerata e dalla Biblioteca Nazionale di Napoli, che prevede la digitalizzazione organica degli autografi leopardiani e una nuova catalogazione della biblioteca recanatese.

Manzoni, o anche a mani diverse dalla sua (per esempio, a quelle dei precedenti possessori di certi volumi, o ai famigliari che frequentavano gli ambienti domestici e gli scaffali dell'autore, lasciando talora traccia del loro passaggio). In questo secondo caso un'apposita etichettatura consente di distinguere i postillati altrui da quelli manzoniani, che richiedono di essere considerati autonomamente. Non rientrano invece nel medesimo insieme quegli esemplari in cui l'autore delle postille coincide anche con l'autore del libro postillato; ovvero, non compaiono tra i postillati – benché di fatto lo siano – i volumi a stampa delle opere di Manzoni che testimoniano interventi correttori manoscritti. Le edizioni con varianti, o le bozze riviste, sono infatti comprese tra le testimonianze genetiche (ovvero, tra i *Manoscritti*), insieme ai documenti che consideriamo piuttosto alla stregua di fonti di filologia d'autore³.

Sul portale i *Postillati* vengono dapprima inquadrati entro la loro compagine documentaria d'origine, ovvero il catalogo generale della *Biblioteca*. Un'entità quest'ultima tutt'altro che astratta, e anzi giunta sostanzialmente integra fino a noi, ma che si presenta distinta in due diverse collezioni: una allestita nella dimora cittadina di Milano, nelle sale al piano terra del palazzo di Via Morone 1 (attuale sede del Centro Nazionale di Studi Manzoni), e un'altra a Brusuglio, nella villa di campagna appartenuta a Giulia Beccaria, dove Alessandro trascorreva le estati a partire dal primo rientro da Parigi; entrambe divenute oggetto nel tempo di diversi passaggi di mano e perciò bisognose di qualche premessa storica. Riconoscere sotto l'immagine attuale delle biblioteche superstiti il profilo delle raccolte originarie non è infatti scontato, visto che non tutto quel che oggi c'è era presente anche all'epoca di Manzoni e, viceversa, non tutto quel che do-

³ Su questa distinzione primaria, che spesso crea qualche problema definitorio, si esprime anche, diversamente, GIUSEPPE FRASSO, *Libri a stampa postillati. Riflessioni suggerite da un catalogo*, «Aevum», LXIX, 3, 1995, pp. 617-640: 637-638.

veva essere raccolto tra gli scaffali delle sale di lettura vivente l'autore è arrivato fino a noi⁴.

L'asportazione di alcuni dei volumi custoditi nella casa di via Morone, ad esempio, era iniziata probabilmente appena dopo la morte dell'autore, quando i frequentatori della casa, assidui della famiglia, avevano sottratto libri e carte, alterandone l'originaria disposizione e asportando, fra le varie cose, i foglietti con i quali Manzoni aveva l'abitudine di segnare le pagine dei volumi più consultati. Queste manovre dannose si ridussero attorno al 1886, anno in cui i postillati maggiori, cioè quelli più rilevanti, lasciati prima in eredità al figlio Pietro, passarono da lui ai nipoti Vittoria, Giulia, Lorenzo e Alessandra, e una volta acquisiti dal senatore Pietro Brambilla – marito della primogenita – furono donati alla Biblioteca Nazionale di Brera, che ancora li conserva in un'apposita sala di consultazione (Milano, BNB, Manz.11-Manz.17) insieme alla collezione pressoché integrale degli autografi manzoniani.

Per altre strade, quindi, anche i libri rimasti esclusi dall'acquisizione Brambilla rimasero a Milano, o appunto a Brusuglio, senza subire una dispersione massiccia, fino a configurare l'attuale distribuzione dei circa 5000 volumi ascrivibili con certezza alle raccolte manzoniane, suddivise appunto tra i tre centri di Brera (ca. 300 voll.), Casa Manzoni (più di 3000 voll.) e Brusuglio (quasi 2000 voll.).

Lo scorporo del fondo Braidense non è comunque il solo problema che si presenti a chi voglia studiare i libri di Manzoni, perché anche le biblioteche non trasferite sono il frutto di varie stratificazioni d'uso e quindi entità storiche articolate. Per cominciare, entrambe accolgono

⁴ Un inquadramento generale sulle biblioteche manzoniane e sulla loro vicenda costitutiva (con relativa bibliografia) si legge in GIULIA RABONI, *Come lavorava Manzoni*, Carocci, Roma 2017, pp. 19-55 e ancora in MARGHERITA CENTENARI, *La biblioteca, in Manzoni*, a cura di P. Italia, Carocci, Roma 2020, pp. 161-178.

sedimenti in parte estranei e aggregazioni tarde, o postume: certi libri appartenevano a Giulia, altri all'Imbonati, altri ancora furono donati dall'autore alla seconda moglie, Teresa Stampa, o al figliastro Stefano, a loro volta estensori di annotazioni, glosse e dediche sparse qua e là in diversi esemplari. Accade inoltre che alcuni esemplari oggi conservati a Milano siano in realtà degli ex-dispersi manzoniani, pervenuti alle attuali collezioni, specialmente a Brera, per acquisto recente, come nel caso famoso dei sei volumi della *Crusca* veronese (comprati dalla BNB nel 1997), postillata durante la revisione del romanzo⁵. E poi ovviamente c'è la questione degli spostamenti nell'ordinamento (di cui possediamo qualche notizia frammentaria grazie all'epistolario dell'autore), delle sostituzioni o degli scambi tra la biblioteca di città e quella di campagna, delle dispersioni accertate, dei doppioni, dei prestiti mai tornati indietro, o della biblioteca 'fantasma' di Manzoni, costituita dai molti volumi che egli certamente vide e studiò grazie alla liberalità degli amici bibliotecari o collezionisti (Gaetano Cattaneo, Carlo Zardetti, Francesco Rossi, Luigi Longoni, Carlo Morbio, Francesco Rezzonico, Ercole Silva), ma che ovviamente non sono compresi nelle raccolte attuali⁶.

L'insieme documentario su cui sono state condotte le prime operazioni di censimento per *Manzoni Online*, nella primavera del 2017, si presentava dunque fortemente disomogeneo, sia per le ragioni appena ricordate, sia a causa del diverso statuto dei tre fondi e quindi di una

⁵ Cfr. LUCA DANZI, *Le postille del Manzoni al Vocabolario della Crusca: con una appendice di altri documenti*, Biblioteca Nazionale Braidense, Milano 1998.

⁶ Sempre in merito alle biblioteche 'virtuali', si pensi anche alle altre raccolte milanesi: quella «piccola», come Manzoni la definiva, del Gabinetto Numismatico e la «grande biblioteca» di Brera, o l'Ambrosiana, frequentate dall'autore. Una prima ricostruzione dei rapporti intessuti da Manzoni con intellettuali ed eruditi che nel corso del tempo egli aveva interpellato anche per lo scambio di libri in SERENA BERTOLUCCI, GIOVANNI MEDA RIQUIER, *Introduzione ai Carteggi letterari*, vol. I, a cura di S. Bertolucci, G. Meda Riquier, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2010, pp. XIII-XLVII.

diversa situazione di partenza riguardo lo stato di catalogazione interna preesistente: Brera, ente pubblico e statale, aveva prodotto un indice dettagliato dei singoli esemplari, con la segnalazione delle postille e dei segni (questi ultimi, tuttavia, non descritti in modo puntuale); Casa Manzoni, che fa capo a una fondazione partecipata dal Ministero della Cultura e dal Comune di Milano, poteva disporre di un catalogo già allora riversato nel circuito nazionale Opac, ma condotto a libro chiuso, cioè comprensivo delle sole informazioni ricavabili dal repertorio compilato da Cesarina Pestoni negli anni Ottanta⁷; Brusuglio, invece, dimora privata dei conti Berlingieri, ancora adesso sottoposta a forti restrizioni di accessibilità, non poteva contare nemmeno su questi strumenti parziali.

La premessa a quanto si trova ora sul portale è quindi costituita dal lavoro 'artigianale' di spoglio materiale delle migliaia di volumi di Brusuglio e Casa Manzoni; uno spoglio eseguito dai ricercatori PRIN (con la collaborazione di molti giovani studiosi, assegnisti e dottorandi) e finalizzato a individuare postille e segni, organizzandone di conseguenza la digitalizzazione e la metadattazione. Anche in questo caso, però, con qualche disallineamento rispetto al terzo centro conservatore: la scelta effettuata sempre nello stesso periodo dalla Braidense di digitalizzare integralmente i materiali della Sala manzoniana, compresi quindi i postillati, grazie a un finanziamento ministeriale concesso *ad hoc*, rappresentava infatti la soluzione migliore e più comoda. Ma poiché le risorse del progetto manzoniano non sarebbero bastate a coprire i costi relativi alle altre due collezioni, caratterizzate tra l'altro da una diversa entità del materiale conservato (molto più abbondante di quello di Brera) e soprattutto dal diverso pregio dei volumi (il lascito Brambilla comprendeva la donazione di postillati individuati, mentre le biblioteche ne conservano

⁷ Cfr. CESARINA PESTONI, *Raccolte manzoniane (Raccolta di via Morone; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio)*, «Annali manzoniani», 6, 1981, pp. 58-233.

una percentuale minoritaria rispetto all'insieme), si è alla fine optato per una diversa strategia. In sostanza, la scansione degli esemplari, soggetta a vincoli economici e di tempo, è stata ridotta alle sole pagine con postille verbali e a poche altre pagine limitrofe, quando utili alla comprensione piena del contesto di appartenenza. Una scelta certo non ottimale; e d'altra parte, però, nel catalogo digitale la presenza dei segni (sottolineature, simboli, ecc.) tracciati a matita o a penna, e soprattutto delle tantissime orecchie (semplici, doppie, 'puntanti', ecc.), ancora visibili sui margini dei volumi, oppure ripianate da lettori successivi, è sempre stata descritta con dovizia di particolari (e per Brusuglio anche riprodotta privatamente, via via durante i lavori di spoglio).

All'inevitabile perdita di informazioni rispetto alla ricognizione autoptica si è dunque cercato di supplire orientando il lavoro di schedatura alla massima analiticità, non solo per ovviare alle limitazioni cui si è fatto cenno, ma anche perché spesso la valutazione relativa all'effettiva paternità di molti segni muti richiedeva i tempi più distesi dello studio e dell'esame comparativo. Di qui la duplice categorizzazione dei libri, o meglio delle pagine digitalizzate e caricate sul portale, dove sempre si distingue tra postillati veri e propri ed esemplari cosiddetti 'speciali': quelli cioè che recano caratteristiche non strettamente postillatorie e non di responsabilità manzoniana, ma comunque interessanti in quanto posseduti come tali dall'autore (così sono state riprodotte ad esempio le pagine con dediche, le vecchie segnature, i segni di possesso, che in vario modo costituiscono indizi del farsi progressivo della biblioteca e della rete di relazioni che essa disegna).

Ma il lavoro di uniformazione digitale delle collezioni – tenute distinte, ma anche riunibili in un solo grande catalogo ideale dei libri di Manzoni – ha dovuto tener conto anche di altri fattori: per esempio, si diceva, dell'indicizzazione non omogenea dei libri nei luoghi di conservazione, che ha creato vari rallentamenti a causa dell'assenza di legami bibliografici gerarchici fra quelle che abbiamo definito 'schede-madri' (ovvero le schede relative alle serie, alle collane, o semplicemente alle opere in più volumi) e le 'schede-figlie' dei singoli tomi,

che hanno dovuto essere create in un secondo tempo. Per non parlare poi dei vuoti provocati dalle dispersioni fra le biblioteche di volumi appartenenti alla stessa opera (ancora in parte da sanare), o dei diversi usi di signature e collocazioni storiche, spesso imprecise e lacunose.

Infine, ovviamente problematica è stata la selezione e la distribuzione delle informazioni relative alle postille, che si è gradualmente definita nel corso del lavoro, in una dialettica serrata tra necessità filologiche da un lato e realizzazione di procedure utili all'elaborazione automatica dei dati dall'altro: dall'individuazione delle tipologie di *marginalia* da censire e descrivere, alle forme e ai luoghi della loro registrazione, al potenziale legame con le altre risorse del portale (opere, manoscritti e lettere), fino ai dettagli della trascrizione digitale; tutto l'allestimento del database è stato oggetto di un dibattito proficuo, che segnava il passaggio dallo statuto editoriale cartaceo, cui eravamo abituati, a un diverso approccio alla fonte documentaria, per la prima volta riprodotta, disponibile e codificabile.

Esito di queste riflessioni sono quindi da un lato la serie dei tre cataloghi completi e aggiornati delle raccolte di Brera, Casa Manzoni e Brusuglio, che l'utente di *Manzoni Online* può indagare sia a partire dal dato topografico sia nella versione organica, che rispecchia l'interezza del posseduto manzoniano, e dall'altro, la nuova edizione digitale dei postillati, connessa – sul portale – alla scheda descrittiva di ciascun esemplare.

Quest'ultima si presenta suddivisa in tre aree, corrispondenti alle etichette 'profilo', 'immagini' e 'postille': nella prima vengono visualizzati i dati bibliografici minimi relativi all'esemplare, collocati entro un riquadro che recupera le informazioni da Opac, ma solo dopo averle controllate, eventualmente corrette e rimpolpate con indicazioni relative alla lingua del libro, che spesso determina anche la lingua delle postille e, soprattutto, con i contenuti del volume, indispensabili quando si ha a che fare con miscellanei, o con sillogi. Seguono quindi i campi descrittivi del postillato: una serie di spunte permette di segnalare immediatamente la paternità (manzoniana o

non) della postillatura, mentre l'eventuale presenza di altri segni (note di possesso, dediche, *ex libris*) è commentata a parte. Vengono poi le osservazioni sulle caratteristiche materiali dell'esemplare ed eventuali aggiunte sulla sua vicenda collezionistica. Nella 'presentazione' è condensata un'esposizione sintetica sul valore del libro per Manzoni, sull'eventuale richiamo del postillato nelle opere, o nell'epistolario, sulla cronologia e il senso delle annotazioni dell'autore ed eventualmente sulla loro storia interna, visto che spesso Manzoni tornò a più riprese sulle postille, cancellando, aggiungendo o correggendo. Ancora più in basso, la scheda contiene i campi dedicati alla descrizione puntuale della postillatura: prima le postille verbali, descritte sia nei dettagli materiali (strumento di esecuzione, numero e luoghi), sia in quelli tipologici; poi i segni non verbali. Infine, gli ultimi campi riguardano il linkaggio alle altre risorse del portale, i richiami bibliografici utili (a partire dalle edizioni di riferimento) e poi l'eventuale rinvio agli altri volumi che compongono l'opera postillata, o alla scheda bibliografica madre, che li comprende tutti.

Nelle altre due sezioni ('immagini', 'postille') si trovano quindi le riproduzioni digitali disponibili (integrali, o parziali) e le trascrizioni semi-diplomatiche delle annotazioni, per il momento trasferite in un campo di testo libero, ma per le quali prevediamo in futuro di adottare una codifica standard TEI-XML (già impiegata per le opere), che ci consentirà – una volta terminato il lavoro editoriale – di inglobare anche le postille nel *corpus* dei *Testi* manzoniani, dove per la prima volta potrebbe essere consentita un'indagine linguistica estesa anche a questi speciali tipi di scritti, per recuperarne il lessico specifico. Accompagnano inoltre le postille un campo 'note', utile per i redattori, e soprattutto le trascrizioni complete dei luoghi testuali interessati dalle annotazioni: in questi casi, ovviamente, con un *surplus* di informazioni forse inutile avendo già a disposizione le immagini digitali di pagine e *marginalia*, ma che alla fine abbiamo deciso di mantenere, poiché spesso la selezione dell'estensione del passo coinvolto in postillatura è esito di un'interpretazione critica prodotta dal filologo, e anche perché capita che

la sezione testuale a cui si riferisce la nota oltrepassi l'estensione della singola pagina a stampa.

Se l'intera elaborazione di questa struttura è il prodotto di una serie di aggiustamenti e correzioni di tiro cui si è pervenuti gradatamente, durante le prime fasi del lavoro condotto sulle fonti, forse, tra tutti quelli menzionati, l'elemento oggetto di più ampie discussioni è stata la descrizione e categorizzazione delle postille. E proprio su questo ultimo aspetto vorrei soffermarmi prima di concludere. Al momento le postille manzoniane edite (o riedite) sul portale si dividono in postille 'di studio', 'di commento', 'dialoganti', 'di lingua', 'di traduzione', 'di correzione', 'di rimando interno', o 'rinvio ad altri testi', 'di riscontro con originale', 'di rinvio a versioni in altra lingua'. Ma – è chiaro – si tratta di categorie in larga parte sovrapponibili le une alle altre e che servono a orientare in generale la fruizione del singolo lemma, ma non riescono ancora ad accomunare insieme di postille significativi, ma non immediatamente evidenti, e magari anche dislocati in più volumi della biblioteca.

Pur potendo fare riferimento a una lunga tradizione ecdotica, che inizia per Manzoni già alla fine dell'Ottocento con le prime meritorie edizioni di postillati raccolte da Ruggiero Bonghi nelle *Opere inedite o rare* (1885), e poi continua con imprese storiche come quelle di Domenico Bassi, della Pestoni, di Dante Isella editore della *Crusca veronese*, e si riflette nei più recenti volumi dell'Edizione Nazionale manzoniana dedicati proprio alle postille, non siamo ancora arrivati a una categorizzazione abbastanza funzionale⁸. Quella adottata in genere nelle edizioni cartacee risponde infatti a una suddivisione per temi (es. postille filosofiche, linguistiche, di materia economica, botanica, ecc.), non utilizzabile

⁸ Cfr. rispettivamente l'edizione delle *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, a cura di D. Isella, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2005 e, prima: *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni*, vol. II, a cura di R. Bonghi e P. Brambilla, Fratelli Rechiedei, Milano 1885; DOMENICO BASSI, *Postille inedite di Alessandro Manzoni a Plauto e Terenzio*, «Aevum», 6, 1932, pp. 225-274; PESTONI, *Raccolte manzoniane*, cit.

appieno per uno strumento informatico che miri alla completezza, visti i molteplici livelli di riflessione contenuti in molte note manzoniane.

La suddivisione tipologica impiegata invece negli archivi digitali attualmente a disposizione sul *web* (come il *Thomas Gray Archive*, o il portale *Melville's marginalia*) privilegia piuttosto gli aspetti materiali e distingue i segni tra categorie e sotto-categorie molto minute. Quanto questa impostazione possa rivelarsi utile – almeno per il caso manzoniano – è ancora da verificare: ad esempio, siamo certi, alla fine del nostro lavoro, di poter riunire in un insieme criticamente significativo, tutte le postille costituite da linee verticali semplici o doppie, oppure quelle rese da barrette ondulate, o ancora dalle note scritte solo a penna, distinte da quelle vergate a lapis? Voglio dire che, forse, la natura e la conformazione dei nuovi strumenti digitali contenenti per la prima volta repertori completi della produzione marginalistica degli autori spingeranno a una diversa tassonomia dei segni di lettura: non tanto considerati per raggruppamenti utili alla prospettiva dell'editore critico che si incarica della loro resa a stampa, o del costruttore di database impegnato nella loro tabellizzazione, quanto allo studioso (e non necessariamente allo studioso di postille), che dovrà mettere in rapporto la singola annotazione al resto della documentazione d'autore, ovvero al resto del suo archivio, messo tutto a disposizione nello stesso luogo digitale.

Riprendendo una proposta classificatoria avanzata da Giuseppe Frasso nel 1995⁹, che non a caso veniva dalla lettura di uno strumento complessivo come lo *Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes* della British Library (1994)¹⁰, si potrebbe piuttosto pensare a

⁹ FRASSO, *Libri a stampa postillati*, cit., pp. 637-640.

¹⁰ ROBIN C. ALSTON (ed.), *Books with manuscript. A Short Title Catalogue of Books with Manuscript Notes in the British Library Including Books with Manuscript Additions, Proofsheets, Illustrations, Corrections*, with Indexes of Owners and Books with Authorial Annotations, The British Library, London 1994.

categorie connesse appunto alla produzione d'autore, come queste: postillati con glosse e commenti di varia natura (utili per spiegare il significato del testo postillato, oppure per spiegare il testo e usarlo anche «come una sorta di 'scrittoio ideale' al fine di produrre – in modo diretto o mediato – nuovi testi»¹¹); postillati con materiali di collazione (compresi dunque eventuali foglietti aggiunti, come i segnalibri manzoniani); postillati contenenti rinvii o schedature di altri volumi della biblioteca del postillatore; postillati con censure.

E a proposito dei postillati 'censurati', ben presenti nelle collezioni manzoniane (è il caso ad esempio delle postille lavate nei margini del manuale di retorica di Manzoni: le *Lezioni* di Hugh Blair tradotte da Francesco Soave, Parma 1801-1802), termino il discorso con un accenno a una nuova linea di sviluppo del nostro progetto: dal 2022, il gruppo di ricerca di *Manzoni Online* e il Laboratorio Arvedi di diagnostica non invasiva dell'Università di Pavia hanno infatti avviato una collaborazione finalizzata allo studio scientifico dei documenti manzoniani, e in particolare all'esame chimico di carte e inchiostri. La ricerca, in questa prima fase, ha seguito due direzioni principali: da un lato, lo sviluppo di migliori strategie analitiche per la lettura di correzioni, postille e cassature, con risultati già promettenti per molti luoghi rimasti finora inintelligibili. Dall'altro, l'allargamento delle indagini spettroscopiche non invasive a un primo insieme di materiali, con lo scopo di riscontrare somiglianze e differenze nella composizione degli inchiostri utilizzati nelle diverse stesure autografe dei manoscritti e quindi di datare interventi di revisione dalla cronologia incerta, con importanti ricadute sulla ricostruzione del processo di scrittura e revisione di alcune opere, a cominciare dal romanzo. Il campione considerato durante questa fase preliminare ha infatti riguardato la prima *Introduzione* (Manz. V. S. XI.1) e il capitolo VII della Seconda minuta (Manz. B. III), ma anche i *Modi di dire irregolari* (Manz. B. IX.4) e appunto le postille scritte a

¹¹ Sempre secondo la definizione di FRASSO, *Libri a stampa postillati*, cit., p. 637.

matita e cancellate a penna del volume *Des signes et de l'art de penser* di Joseph Marie de Gérando (Manz. 11.0090) e quelle del *Cours complet d'économie politique pratique* di Jean-Baptiste Say (Manz. 11.0085), tutti conservati nel fondo manzoniano della Braidense. Una ricerca questa, coordinata da Marco Malagodi e da Giorgio Panizza, che consentirà non soltanto di sviluppare nuove tecnologie per il recupero di testi attualmente inediti, o di migliorare le nostre conoscenze sul modo di lavorare di Manzoni, ma anche di stabilire modelli di elaborazione delle analisi scientifiche e filologiche impiegabili anche a livello informatico e, soprattutto, esportabili nell'ambito di progetti analoghi al nostro e perciò particolarmente utili in quell'ottica di condivisione che dovrebbe guidare oggi ogni nuova iniziativa di digitalizzazione del patrimonio letterario.

TRA LE POSTILLE DI GIORGIO BASSANI: IL LETTORE, LO SCRITTORE, L'EDITOR

Angela Siciliano

Nonostante siano spesso considerate un testo 'di servizio' e parassitario, perché vergato di getto e compresso sui margini della pagina, le postille di uno scrittore ai libri della sua biblioteca sono in realtà uno strumento critico formidabile, in grado di rivelare aspetti inediti o poco noti della sua officina e della sua biografia, umana e intellettuale¹. In questa prospettiva, un caso esemplare è rappresentato dalla biblioteca personale di Giorgio Bassani, conservata a Ferrara, presso la Fondazione Giorgio Bassani. Lo studio del ricco fondo librario (3395 esemplari tra monografie, estratti e periodici)² consente infatti di mettere a fuoco la figura del suo possessore, dettagliandone il profilo di lettore, scrittore ed editor, e mostrando come queste sfaccettature, strettamente implicate, rispondano a tre tendenze che si manifestano in Bassani sin dalla giovinezza, tra la fine degli anni '30 e l'inizio degli anni '40, per poi consolidarsi nella maturità:

¹ Cfr. CHRISTIAN DEL VENTO, *La biblioteca ritrovata. La prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2019, pp. 1-14. Per una ricca e aggiornata bibliografia sulle biblioteche d'autore si rimanda alla bibliografia in coda al volume di Del Vento.

² ANGELA SICILIANO, *Catalogo della biblioteca di Giorgio Bassani*, Pozzi, Ravenna 2023.

1. l'atteggiamento tutt'altro che passivo, a volte persino agonistico, con cui Bassani si rapporta agli autori e ai testi letti, che si tratti di letture di formazione o 'di lavoro' (svolte in qualità di professore o di editor);
2. la concezione della postillatura come un atto fondamentalmente 'critico';
3. una grande consapevolezza di sé, delle origini e delle caratteristiche della propria scrittura.

1. Il lettore Bassani

Bassani è senza dubbio un lettore attivo e consapevole, come risulta dalle due tipologie di annotazioni più frequenti nei suoi libri, che ho definito *postille polemiche* e *postille intertestuali*. Attraverso le prime Bassani si confronta con i testi contestandoli, nei contenuti o nello stile, rivelando sin dai vent'anni una ferma autonomia di pensiero e una sorvegliata sensibilità linguistica.

Per quanto riguarda la critica ai contenuti, numerose tracce si ritrovano nella *Storia della letteratura italiana* di Attilio Momigliano³, letta e postillata intorno al 1940⁴ preparando le lezioni di italiano per gli alunni della scuola ebraica di via Vignatagliata, a Ferrara, in cui Bassani insegna dal 1939 al 1943⁵. È interessante notare come, sui margini del volume, il giovane lettore (allora ventiquattrenne) dialoghi da pari a

³ ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Principato, Messina-Milano 1938. Al momento non è stata attribuita una segnatura definitiva ai volumi della biblioteca di Bassani, il cui numero d'inventario è in corso di registrazione.

⁴ Come si ricava dalla firma di possesso: «Giorgio Bassani Nov. 1940».

⁵ Cfr. PAOLO RAVENNA, *Bassani, insegnante negli anni Trenta*, in *Bassani e Ferrara. Le intermittenze del cuore*, a cura di A. Chiappini e G. Venturi, Corbo, Ferrara 1995, pp. 91-98.

pari con una personalità del calibro di Momigliano, per il cui giudizio critico nutre grande considerazione, come attesta il breve carteggio tra i due conservato a Parigi, nell'Archivio Bassani⁶.

Un esempio importante è a p. 531 della *Storia della letteratura italiana*, dove Momigliano sostiene che i Malavoglia di Verga «pecchino di monotonia» perché «la narrazione e la descrizione sono bandite fino al limite del possibile e sostituite da un'insistenza eccezionale sul dialogo». Di fronte a questa accusa, diretta al suo *livre de chevet*, Bassani risponde in modo piccato e laconico «Anche l'Orlando furioso è monotono»: rende così la pariglia a Momigliano, attaccando uno dei suoi autori prediletti, l'Ariosto⁷.

Per quanto concerne la critica allo stile, eloquente è il caso del volume *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione* di Cesare De Lollis, letto e postillato nel 1941⁸. A p. 13 De Lollis registra con scetticismo la novità del metodo storiografico del Manzoni, che antepone «i segni di vita» di tutta la popolazione» alle «galanterie e [...] prodezze di nobili personaggi», e si domanda «Ma, à quoi bon tout ça?»⁹

⁶ Cfr. GAIA LITRICO, *La poesia di Giorgio Bassani: un esempio di classicismo moderno*, tesi di dottorato di ricerca in Italianistica (XXXIII ciclo), discussa presso Sapienza Università di Roma e Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2021, pp. 252-254.

⁷ All'Ariosto Momigliano dedica in particolare il noto *Saggio su L'«Orlando Furioso»* (1928): un volume che il giovane Bassani conosce molto bene, come attestano le 5 cc. di appunti sul *Furioso* rinvenute nella copia personale delle *Opere* ariostesche (Sezione letterario-artistica del Lloyd austriaco, Trieste 1857). A c. 4, infatti, Bassani sostiene che le radici della pazzia di Orlando affondino nel turbolento sogno di VIII, 78 («La pazzia d'Orlando comincia da qui. È il primo vaneggiamento. E nasce, a larghi respiri, dalla notte») e che «Anche Momigliano crede così» (cfr. ATTILIO MOMIGLIANO, *Saggio su L'«Orlando Furioso»*, Laterza, Bari 1928, p. 83).

⁸ CESARE DE LOLLIS, *Alessandro Manzoni e gli storici liberali francesi della Restaurazione*, Laterza, Bari 1926. La cronologia della lettura si ricava per ipotesi dalla firma di possesso: «Giorgio Bassani Giugno 1941».

⁹ Corsivo nel testo.

Calato d'improvviso e senza motivo nel testo, l'inserito francese irrita Bassani, che lo sottolinea e, non riuscendo a trattenersi, sbuffa sul margine «il fastidio di queste citazioncelle in francese?» Appare qui un *leitmotiv* delle postille dell'autore, che ne orienterà il taglio della scrittura e i giudizi critici: l'insofferenza per lo sfoggio retorico gratuito e per l'affettazione, a cui preferisce l'eleganza di una prosa più classica e misurata¹⁰.

In questa classe di note la postillatura si realizza perciò come atto critico, ovvero come forma di giudizio ragionato (nella fattispecie negativo) sul testo. Il modo in cui Bassani postilla è sempre 'critico', ma in un'altra accezione, nelle *note intertestuali*, attraverso cui il lettore ricerca le intertestualità, dimostrando una cultura onnivora, curiosa e strutturata: la pratica dell'annotazione si trasforma dunque in un esercizio, costante e virtuosistico, di critica delle fonti. A riprova della qualità delle letture di Bassani e della profondità delle sue intuizioni, si riportano due esempi significativi.

Il primo è in *Salammbô* di Flaubert¹¹, lettura della fine degli anni '30. A p. 99 Bassani appunta «Tac.[ito] Ann.[ales]» accanto al seguente passaggio, individuandone la fonte nello storico romano:

Les réclamations, les plaintes se multiplièrent. Les plus obstinés [Gaulois] pénétraient dans la tente du Suffète; pour l'attendrir *ils prenaient ses mains, lui faisaient palper leurs bouches sans dents, leurs bras tout maigres et les cicatrices de leurs blessures.*

I gesti supplici dei Galli ripetono, con patenti calchi¹², quelli con cui i legionari ribelli presentano a Germanico i segni della loro fedeltà e disciplina in *Annales*, I, 34-35:

¹⁰ Vd. *infra*, §3.

¹¹ GUSTAVE FLAUBERT, *Salammbô*, t. I, Paris, Alphonse Lemerre [s.d.].

¹² Qui evidenziati in corsivo nel testo latino e in quello francese.

[Germanicus] audito legionum tumultu raptim profectus obvias extra castra habuit, deiectis in terram oculis velut paenitentia. Postquam vallum iniit, dissoni questus audiri coepere; et *quidam presa manu eius per speciem exosculandi inseruerunt digitos, ut vacua dentibus ora contingeret*; alii curvata senio membra ostendebant. [...] Ut seditionem attigit, ubi modestia militaris, ubi veteris disciplinae decus, quonam tribunos, quo centuriones exegissent, rogicans, nudant universi corpora, *cicatrices ex vulneribus*, verberum notas exprobrant [...] ¹³.

Il giovane Bassani, abile latinista¹⁴, è anche un aggiornato lettore di narrativa contemporanea, italiana e straniera. Lo testimonia il secondo caso, che intreccia due autori per lui fondamentali, Giuseppe Dessì¹⁵ e Marcel Proust:

La conversation que j'avais eue avec Albertine en rentrant du Bois avant cette dernière soirée Verdurin, je ne me fusse pas consolé qu'elle n'eût pas eu lieu, cette conversation qui avait un peu mêlé Albertine à la vie de mon intelligence et en certaines parcelles nous avait faits identiques l'un à l'autre.

A p. 127 del primo tomo dell'*Albertine disparue*¹⁶, forse alla fine del 1939, Bassani sottolinea «la vie de mon intelligence» e segna a margine «Dessì». È

¹³ TACITO, *Annali*, introduzione di C. Questa, traduzione di B. Ceva, Rizzoli, Milano 2020, pp. 40 e 42.

¹⁴ Cfr. CLAUDIO CAZZOLA, «*Ars poetica*». *I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, Firenze University Press, Firenze 2018.

¹⁵ Sul rapporto tra Dessì e Bassani cfr. in particolare ANNA DOLFI, *Due scrittori, la forma breve e l'azzurro*, in *Narrativa breve, cinema e tv. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di V. Pala e A. Zanda, Bulzoni, Roma 2011, pp. 93-110.

¹⁶ MARCEL PROUST, *Albertine disparue*, t. I, Gallimard, Paris 1936.

il Dessì del romanzo *San Silvano*, pubblicato pochi mesi prima (il finito di stampa è del 15 marzo 1939), in cui il sintagma è tradotto letteralmente:

Malgrado la sua lunga abitudine di pensiero anche Giulio è intelligente solo fino ad un certo punto e non s'accorge, o forse non s'accorgeva allora, che nella *vita dell'intelligenza* tutto è questione di tono, di misura, e che le donne in questo ci possono essere maestre¹⁷.

Bassani ribadisce così l'ipotesi dell'influenza di Proust sullo scrittore sardo, che aveva già avanzato tra il 1936 e il 1937 leggendo la prima e perduta versione dell'opera, *Ritorno a San Silvano*¹⁸. Si ricordi *a latere*, a ulteriore conferma dell'acume critico del giovane Bassani, chiaramente espresso nelle *postille intertestuali*, che la dipendenza di Dessì da Proust è un'intuizione tanto più notevole perché anticipa di ben due anni il giudizio espresso da Contini nel saggio *Inaugurazione di uno scrittore* («Letteratura», aprile 1939), centrato sulla rilevanza del modello proustiano per l'elaborazione dello stile e della trama memoriale di *San Silvano*.

2. Lo scrittore Bassani

Il nome di Proust ritorna in relazione allo scrittore Bassani, quale emerge dall'esame delle sue postille. Leggendo (o meglio rileggendo) nel 1938 il primo tomo di *Sodome et Gomorrhe II*¹⁹, a p. 177, Bassani si

¹⁷ GIUSEPPE DESSÌ, *San Silvano*, Le Monnier, Firenze 1939, pp. 3-4. Corsivo mio.

¹⁸ L'ipotesi è formulata da Bassani nella lettera che inaugura il carteggio con Dessì: «Ho sempre pensato con rimpianto a Proust in Italia, e m'è dolce ritrovarlo ai piedi dell'Arcuentu» («*Meditare, studiare, scrivere*». *Il carteggio Giorgio Bassani-Giuseppe Dessì [1936-1959]*, a cura di F. Nencioni, Pozzi, Ravenna 2017, p. 38).

¹⁹ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe II*, t. I, Gallimard, Paris 1935.

sofferma sul celebre passaggio delle *intermittences du cœur*, in cui Marcel ricorda improvvisamente il volto della nonna che si piega amorosamente su di lui la sera del traumatico arrivo a Balbec:

Je venais d'apercevoir, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand'mère, telle qu'elle avait été ce premier soir d'arrivée, le visage de ma grand'mère non pas de celle que je m'étais étonné et reproché de si peu regretter et qui n'avait d'elle que le nom, mais de ma grand'mère véritable dont, pour la première fois depuis les Champs-Élysées où elle avait eu son attaque, je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante.

Sottolinea quindi «préoccupé et déçu» e annota sul margine «Concerto», rinviando al suo racconto *Un concerto*, pubblicato pochi mesi prima su «Letteratura» (aprile 1938), ma già concluso nell'ottobre del 1937²⁰:

Da un fondo d'anni vedevo riemergere il volto di mia madre, e avrei voluto non trovarvi, anche ora, quella eterna espressione di rammarico e di pena che sempre in ogni momento decisivo per me, appariva tra i suoi due occhi distanti, melanconici²¹.

La postilla confessa il prestito del binomio aggettivale, abilmente dissimulato sul piano morfologico (gli aggettivi diventano sostantivi: «rammarico» e «pena») e sintattico-semanticamente (con chiasmo: «rammarico» corrisponde a «déçu» e «pena» a «préoccupé»), e rivela nel frammento

²⁰ Bassani lo annuncia a Guglielmo Petroni in una lettera dell'ottobre 1937: cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *Lettere a Guglielmo Petroni (1932-1978)*, in *La narrativa di Guglielmo Petroni*, atti della giornata di studio della Fondazione Camillo Caetani (Roma, 27 ottobre 2006), a cura di Id., Fondazione Camillo Caetani, Roma 2017, p. 149.

²¹ GIORGIO BASSANI, *Un concerto*, «Letteratura», II, 6, 1938, pp. 83-91: 91. Corsivo mio.

di *Un concerto* una bassaniana *intermittence du cœur*. Questa postilla, che è uno scatto di autocoscienza poetica, consente di interpretare correttamente le dichiarazioni rilasciate da Bassani sul suo appassionato e controverso rapporto con Proust, padre letterario assorbito e in seguito rigettato:

assomiglio a Proust perché è stato uno dei miei maestri, ma sono anche diverso: Proust si immerge nel passato, abbandonandosi completamente alla *rêverie*; io, invece, parto da una volontà razionalista che considera il passato come processo storico, e questa valutazione non racchiude una pratica irrazionale [...] ²².

Rispondendo a quanti avevano accostato il *Giardino dei Finzi-Contini* (1962) alla *Recherche* ed etichettato lui come un mero epigono di Proust, Bassani reagisce prendendo le distanze dal maestro, e in particolare dalla sua poetica della memoria involontaria, che si esprime negli episodi denominati «intermittenze del cuore». La postilla a *Sodome et Gomorrhe* mostra, tuttavia, come Bassani non sia sempre partito da una «volontà razionalista», da storico e storicista crociano: il rifiuto della poetica proustiana della *rêverie*, accolta e praticata in gioventù, è in effetti una conquista successiva e tutt'altro che pacifica ²³.

Sul filo delle postille è inoltre possibile ricostruire un gioco di specchi più complesso: la triangolazione *Storia di Debora-Un concerto-Il giardino dei Finzi-Contini*, che ruota intorno alla *Princesse de Clèves* di Madame de La Fayette.

²² MARÍA ESTHER VÁZQUEZ, *Giorgio Bassani: l'Argentina intravista* [1983], in Giorgio Bassani, *Interviste (1955-1993)*, a cura di D. Scarpa e B. Pecchiari, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 326-334: 329.

²³ Cfr. ANGELA SICILIANO, *In margine a Proust: le postille di Bassani alla «Recherche» tra memoria e stile*, in *Il 'tono' Proust. Dagli avantesti alla ricezione*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2022, pp. 411-426.

Della *Princesse*, di cui acquista una copia nel 1938²⁴, Bassani avrebbe voluto proporre la traduzione a Einaudi, come risulta da un'inedita lettera a Cesare Pavese del 13 maggio 1942²⁵. La proposta, rigettata forse perché era in cantiere la versione di Maria Ortiz, data alle stampe nel 1943²⁶, conferma la preferenza di Bassani per la *Princesse*, che ha radici ben più profonde del gusto estetico o del piacere della lettura: il testo è una delle fonti principali di *Storia di Debora*²⁷. Il racconto è già compiuto all'altezza dell'11 settembre 1938, data in cui l'autore ne annuncia a Franco Dessì la pubblicazione su «Letteratura» nell'aprile del 1939²⁸, rinviata al numero di luglio «o, al più tardi», al «successivo»²⁹, e infine sfumata. *Storia di Debora* appare infatti solo nel 1940, nel volume *Una città di pianura*, pubblicato da Bassani con lo pseudonimo Giacomo Marchi³⁰. L'accordo tra la cronologia del testo e l'indicazione della nota di possesso suggerisce, quindi, che

²⁴ MADAME DE LA FAYETTE, *Mémoires de Mme de la Fayette: précédés de La Princesse de Clèves*, Flammarion, Paris [s.d.]. Il volume reca la firma di possesso «Giorgio Bassani '38».

²⁵ Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Corrispondenza, Lettere inviate, Fascicolo Cesare Pavese, c. 1r.

²⁶ MADAME DE LA FAYETTE, *La principessa di Clèves*, prefazione e traduzione di M. Ortiz, Einaudi, Torino 1943.

²⁷ Sulle fonti del racconto cfr. FRANCESCO BAUSI, «Una ragazza quasi inesistente». L'inizio in «pianissimo» del «Romanzo di Ferrara», in *Bassani nel suo secolo*, a cura di S. Amrani e M.P. De Paulis-Dalembert, Pozzi, Ravenna 2017, pp. 241-264: 242.

²⁸ Lettera di Bassani a Franco Dessì dell'11 settembre 1938 (Archivio eredi Bassani, Fondo epistolare, Corrispondenza, Lettere inviate, Fascicolo Franco Dessì, c. 1r).

²⁹ Lettera di Bassani a Carlo Calcaterra del 28 giugno 1939, citata in DOMENICO SCARPA, *Sentieri interrotti e sentieri battuti. Giorgio Bassani 1935-1943*, in *Bassani nel suo secolo*, cit., pp. 33-74: 61.

³⁰ GIACOMO MARCHI, *Una città di pianura*, Officina d'Arte Grafica A. Lucini e C., Milano 1940. Di recente è apparsa una nuova edizione dell'opera, aggiornata con inediti giovanili: GIORGIO BASSANI, *Una città di pianura e altri racconti giovanili*, a cura di A. Siciliano, Officina Libreria, Roma 2021.

la scrittura di *Storia di Debora* è conseguente alla lettura della *Princesse* o, almeno, ne è fortemente influenzata nel suo farsi. La tesi è rafforzata dai punti di contatto tra la novella e il romanzo, da cui Bassani deriva spunti e motivi, rovesciandoli: tra tutti il legame che le protagoniste, Debora Abeti e Madame de Clèves, intrecciano con la madre e con l'amante.

Partiamo dal primo. In *Storia di Debora* il rapporto madre-figlia è strutturante e contribuisce all'assetto geometrico del testo, fatto di parallelismi narrativi e iterazioni stilistico-sintattiche. Lasciata dall'amante David, giovane dell'alta società in rotta con la famiglia, Debora dà alla luce il figlio Ireneo nella solitudine di una corsia d'ospedale, «stesa sul letto bianco al termine di un corridoio»³¹. La sua sorte replica quella della madre, abbandonata dal «suo uomo, il meccanico di campagna dai capelli unti e arruffati e dalla tuta azzurra», che era scomparso e si era ricostruito una vita «in un paese delle Alpi»³². Dopo il parto Debora torna a casa, ma non riesce a legare con la madre, nonostante le assomigli sempre di più persino nel fisico:

Le sembrava anche che la figlia, avanzando negli anni, smagrita nel viso, le venisse un poco assomigliando (sempre essa aveva dovuto riconoscere con dispetto nella fisionomia di Debora [...] la quieta e subdola dolcezza di quello che era stato il suo uomo; sì, assomigliava a lui solo, il corpo di lei dai movimenti pigri e tardi, un corpo dalle anche larghe e dal seno stretto, le era parso sempre adatto per indossare una tuta azzurra di lento meccanico [...]). [...] E una volta la prese per mano e la condusse davanti allo specchio appannato dell'armadio: erano due pallide e magre donne sole [...]³³.

Il rispecchiamento non è però totale: non solo perché a differenza della madre, che ha scelto la solitudine, Debora sposa nel finale il legatore

³¹ Ivi, p. 92

³² Ivi, p. 98.

³³ Ivi, pp. 97-98.

Oreste Benetti; ma anche, e più significativamente, per la sostanziale mancanza di comunicazione tra le donne. Un'assenza che si registra ai tempi del primo amore di Debora (nell'immagine della figlia sveglia a notte fonda, preda di un turbine di pensieri, mentre la madre dorme «ansimando forte»)³⁴, come nella nuova convivenza, quando il ricordo di David torna a visitare la ragazza:

Ma la vecchia non capiva, e quando fu passato un po' di tempo, che si abituò a non impressionarsi ai subiti movimenti di noia e di insofferenza della figlia [...] rideva liberamente da sola, senza malizia, in fondo. E Debora non soffriva più nel suo orgoglio per questo riso che ora vedeva scoperto e palese, non tacito e segreto come quello che era stato l'abituale di sua madre, una volta [...]. E di lei aveva anche una pietà nuova che la faceva commossa. Perché quello era un riso che non la toccava che di riflesso, debolmente, apparendole anche inutile e vano, era come se le fosse dato di scorgerlo tendere le labbra sottili e disseccate della madre al di là di una lucida lastra di vetro che, pur salendo a separarle, le unisse intanto, madre e figlia, a un unico destino. Ma era come tuttavia se non ne potesse neanche più udire il suono e non ne capisse il significato³⁵.

Un'assenza che si fa silenzio nella scena della morte della madre, in cui il fioccare lento e «ossessivo» della neve soffoca ogni parola:

la vecchia che ritornando il sole sembrava avviarsi verso una rapida guarigione, ebbe una grave ricaduta quando il cielo si fu ancora ricoperto e la luce scemò nella bassa camera di via Salinguerra. Fu manifesta una polmonite, la neve lenta scendeva dietro i lucidi e caldi vetri della febbre, scendeva con uguale ritmo ossessivo, non le permetteva più di pensare. Ogni forza era intesa a non spezzare il faticoso filo del rantolo. E Debora che si trovò

³⁴ Ivi, p. 115.

³⁵ Ivi, pp. 100-101.

a essere chinata sul viso della morente negli ultimi istanti, Debora poté riconoscerne i tratti ad uno ad uno, era come li ritrovasse, li ritrovava stupita dopo tanti anni ancora intatti, conservati miracolosamente nel tempo. E come capì che la madre non riusciva più a vederla, in fondo ai lucidi occhi chiari sbarrati non scorgendo che un biancore di neve, di neve che ugualmente cade, scoppiò a piangere, disperatamente, sconsolata [...]»³⁶.

Diversamente, Madame de Chartres rivolge in punto di morte un ultimo ammonimento a Madame de Clèves:

Mme de Chartres empira si considérablement, que l'on commença à désespérer de sa vie; elle reçut ce que les médecins lui dirent du péril où elle était avec un courage digne de sa vertu et de sa piété. Après qu'ils furent sortis, elle fit retirer tout le monde et appeler Mme de Clèves. «Il faut nous quitter, ma fille, lui dit-elle en lui tendant la main; le péril où je vous laisse et le besoin que vous avez de moi augmentent le déplaisir que j'ai de vous quitter. Vous avez de l'inclination pour Monsieur de Nemours: je ne vous demande point de me l'avouer; je ne suis plus en état de me servir de votre sincérité pour vous conduire. Il y a déjà longtemps que je me suis aperçue de cette inclination [...]. Vous ne la connaissez que trop présentement : vous êtes sur le bord du précipice ; il faut de grands efforts et de grandes violences pour vous retenir. Songez ce que vous devez à votre mari, songez ce que vous vous devez à vous-même, et pensez que vous allez perdre cette réputation que vous vous êtes acquise et que je vous ai tant souhaitée. Ayez de la force et du courage, ma fille; retirez-vous de la Cour; obligez votre mari de vous emmener [...]»³⁷.

³⁶ Ivi, pp. 115-116.

³⁷ MADAME DE LA FAYETTE, *Mémoires de Mme de la Fayette: précédés de La Princesse de Clèves*, cit., p. 44.

Mettendo in guardia la figlia contro la passione per Monsieur de Nemours, Madame de Chartres assolve fino alla fine il compito a cui ha dedicato la vita, educare la fanciulla alla virtù e all'onestà, preservandola da intrighi, dolori, delusioni:

elle faisait souvent à sa fille des peintures de l'amour, elle lui montrait ce qu'il a d'agréable, pour la persuader plus aisément sur ce qu'elle lui en apprenait de dangereux; elle lui comptait le peu de sincérité des hommes, leurs tromperies et leurs infidélités, les malheurs domestiques où plongent les engagements [...]³⁸.

Un compito a cui la madre di Debora riconosce di aver mancato:

Si andava fissando nell'idea di aver dovuto prevedere – che l'avrebbe potuto – fin dappprincipio tutto quello che era capitato alla figlia per averlo lei, nella sua vita, in qualche modo già sperimentato. Avrebbe dovuto magari opporsi con tutte le forze al corso degli avvenimenti. E tuttavia sorrideva. E il sorriso di lei s'addolciva via via di trepida commozione [...] venendole fatto di pensare alla giovinezza della figlia tanto simile, in un certo senso, alla sua propria; e intanto compatendo, in quella, sé stessa. Le pareva ora di veder specchiata in Debora sé stessa. E per questo, forse, non s'era sentita mai la forza di rimproverare alla ragazza quel che aveva fatto³⁹.

Anche il secondo tema, la relazione tra gli amanti, è ribaltato: non nella sostanza, ma nell'assegnazione dei ruoli, perché Debora non si identifica in Madame de Clèves, che rinuncia a Monsieur de Nemours quando ormai nulla si opporrebbe alla loro felicità, in nome di una ferrea virtù

³⁸ Ivi, p. 11.

³⁹ BASSANI, *Una città di pianura e altri racconti giovanili*, cit., p. 99.

e per punirsi di aver causato, confessando quella passione, la morte per crepacuore del marito. Si identifica invece in Monsieur de Nemours:

Al primo buio, al primo prato, era rovesciata sull'erba, e tremava a quel gelo, e David s'affacciava su lei con una triste febbre [...]. Ed era poi [...] la prima a rialzarsi, ma fatta mite da una specie di stupore, di paura. S'affannava a rassettare gli abiti a David, egli le pareva adesso irreparabilmente perduto, lontano per sempre. Sentiva l'impazienza di David a disfarsi al più presto di lei, ma indovinava che in questa impazienza stava più che mai la ragione di tutto il suo amore che si nutriva di adorazione e di nessun premio, né voleva aver termine [...]⁴⁰.

L'idea di un «amore che si nutre di adorazione e di nessun premio», accresciuto dalle difficoltà e dai rifiuti, ricorda quello di Monsieur de Nemours per Madame de Clèves, che rivolgendosi all'amante sentenza «Mais je n'aurais pas le même moyen de conserver la vôtre [passion]; je crois même que les obstacles ont fait votre constance». È significativo in tal senso che nel 1938, prima di stendere *Storia di Debora* o nel corso della scrittura, Bassani sottolinei a lapis il periodo nella copia personale della *Princesse*, a p. 168, e dieci anni dopo, rileggendo il romanzo in vista della nuova redazione del racconto, *Storia d'amore*⁴¹, appunti a penna nera sul margine «divina!»⁴².

⁴⁰ Ivi, pp. 112-113.

⁴¹ Il racconto, nuovamente riscritto, sarà poi pubblicato come *Lida Mantovani* nelle *Cinque storie ferraresi* del 1956. Per la storia del testo, che Bassani continuerà a rielaborare e a limare negli anni successivi, cfr. *Nota al testo*, ivi, pp. 50-52.

⁴² Nell'esemplare si stratificano quindi due campagne di postillatura, legate a diverse fasi dello stesso progetto narrativo: le postille a lapis, del 1938, influenzano la stesura di *Storia di Debora*; quelle a penna nera risalgono al 1947-1948 e intrecciano la riscrittura del racconto in *Storia d'amore*.

Storia d'amore esce nel 1948 sul primo numero di «Botteghe Oscure»⁴³ ed è preceduta, in esergo, da una citazione dal finale della *Princesse* che esplicita il rapporto tra i testi: «Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion». La frase, che annoda nuovamente le vicende di Debora e Monsieur de Nemours, è sottolineata da Bassani in volume già nel 1938, sempre a lapis: se nel 1939 lo scrittore fosse riuscito a pubblicare *Storia di Debora* su «Letteratura», nel fascicolo di aprile, di luglio o sul «successivo» l'avrebbe forse posta a epigrafe; fallito il progetto e incluso il racconto in *Una città di pianura*, nel 1940, la sentenza scompare senza lasciare segni in superficie. L'ipotesi è avvalorata dal precedente di *Un concerto*, che su «Letteratura» nell'aprile del 1938 presenta un doppio esergo, eliminato nel libro di Bassani/Giacomo Marchi: «Amore, mio giovane emblema» (Ungaretti, *Inno alla morte*, v. 1) e «Le temps se passe, et se passant, Madame / il fait passer mon amoureuse flamme» (Ronsard, *Les élégies*, XX, vv. 1-2)⁴⁴.

Nel 1938-1939 l'epigrafe 'virtuale' di *Storia di Debora* e quella ronsardiana di *Un concerto* si rispecchiano, allacciando i racconti in una stretta consonanza tematica: solo il tempo e la lontananza potranno spegnere la dolorosa fiamma della passione, di Debora per David (e ancor prima di Monsieur de Nemours per Madame de Clèves, che si ritira dal mondo in un convento)⁴⁵ e del narratore per Dora in *Un concerto*. Ciò accadrà ad una sola condizione: che si rinunci

⁴³ GIORGIO BASSANI, *Storia d'amore*, «Botteghe Oscure», quaderno I, 1948, pp. 93-129.

⁴⁴ Bassani cita a memoria il distico di Ronsard con lievi varianti: «Le temps se passe, et se passant, Madame, / Il fait passer mon amoureuse flame» (PIERRE DE RONSARD, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par G. Cohen, t. II, Gallimard, Paris 1950, p. 88).

⁴⁵ Madame de Clèves rinuncia all'amore e si rifugia infine in un monastero, diventando un esempio di virtù: si compie così il rispecchiamento nella figura materna.

all'oggetto del proprio amore con un atto di volontà straziante, contrastato, ma necessario.

È così in *Bérénice* di Racine. L'imperatore Titus vorrebbe sposare Bérénice, regina di Palestina, ma la ragion di stato e le rimostranze dei romani lo costringono a lasciarla, sebbene nella scena IV dell'atto II la rassicuri del contrario: «N'en doutez point, madame; et j'atteste les dieux / Que toujours Bérénice est présente à mes yeux. / L'absence ni le temps, je vous le jure encore, / Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore» (vv. 585-588). Risuona in questi versi un'amara ironia tragica, perché Titus ha appena esposto a Paulin il proposito di separarsi dall'amante e di rimandarla in Oriente, scortata da Antiochus, per sottrarla all'odio del popolo e fuggirne la presenza, fonte di un dolore acuto e intollerabile; tanto più amara perché nel finale, di fronte alla debolezza esitante di Titus (che paventa persino il suicidio), sarà Bérénice a strapparsi da lui e a intonare «par un dernier effort» il supremo addio: «Je vivrai, je suivrai vos ordres absolus. / Adieu, Seigneur, régné, je ne vous verrai plus» (vv. 1491 e 1494-1495).

Nel 1958-1959, preparando il corso monografico su Racine per gli allievi dell'Accademia 'Silvio D'Amico', in cui insegna Storia del Teatro dal 1957 al 1967⁴⁶, Bassani si sofferma proprio sulla protesta di fedeltà di Titus nell'atto II. A p. 320 del *Théâtre complet* di Racine⁴⁷, sottolinea i vv. 587-588 («L'absence ni le temps, je vous le jure encore, / Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore») e annota sul margine, citando a memoria e con alcune inesattezze, «Et puis, plusieurs années s'étant [sic] écoulées [sic], le temps et l'absence... eteignirent [sic] sa passion | Pr.[incesse] de Cleves [sic]: parole con cui, oltre a registrare l'affinità testuale tra *Bérénice* e la *Princesse*, sembra rivolgersi a Tito con una prolessi narrativa, confortandolo o forse ironizzando sulla sua passione che col tempo si smorzerà.

⁴⁶ Cfr. GIULIO VANNUCCI, *Giorgio Bassani all'Accademia d'arte drammatica*, Bulzoni, Roma 2010.

⁴⁷ JEAN RACINE, *Théâtre complet*, Garnier, Paris [s.d.].

Lo stesso tema, questa volta filtrato da Ronsard, e una dinamica simile riemergono più o meno contemporaneamente nel dattiloscritto del *Giardino dei Finzi-Contini*, in una stesura provvisoria del cap. III della parte IV:

Capivo – dissi a questo punto – e dopo tutto apprezzavo questo suo desiderio di chiarezza, anche se tardivo. C'era un fatto però, che avrei voluto che lei mi spiegasse. Era scappata via da un giorno all'altro, senza nemmeno salutarmi, e poi, appena arrivata a Venezia, non aveva avuto che una sola preoccupazione: quella di assicurarsi che io non smettessi di vedere suo fratello Alberto. «Come mai?» chiesi. «Se proprio volevi, come dici, che io ti dimenticassi (scusa il frasario, non scoppiare a ridermi in faccia!), non potevi lasciarmi perdere completamente? Era difficile: ma non era neanche impossibile che la brace, per mancanza di alimento, finisse con lo spegnersi del tutto, da sé. L'ha detto anche Ronsard, se non sbaglio:

Le temps se passe, et se passant, Madame,
il fait passer mon amoureuse flamme⁴⁸.

La ripresa dell'esergo di *Un concerto*, poi caduto nel testo a stampa, ha una funzione prolettica. In esso il protagonista indica l'unica via per guarire dall'insania amorosa, per spegnere la «brace» che Micòl alimenta con il suo comportamento incoerente, respingendolo e insieme trattenendolo: in questo modo anticipa la conclusione della vicenda, prospettatagli dal padre nel cap. IX della parte IV:

«Ti passerà», continuava, «ti passerà: e molto più presto di quanto tu non creda. Certo, mi dispiace: immagina quello che senti in questo momento. Però un pochino anche t'invidia, sai? Nella vita, se uno vuol

⁴⁸ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, ds., Ferrara, Fondazione Giorgio Bassani, fascicolo V, c. 632. Del passo, ricco di correzioni e varianti, è stata qui riportata la lezione finale leggibile nel dattiloscritto.

capire, capire veramente come stanno le cose di questo mondo, *deve* morire almeno una volta. E allora, dato che la legge è questa, meglio morire da giovani, quando uno ha ancora tanto tempo davanti a sé per tirarsi su e risuscitare [...]»⁴⁹.

Segue, in apertura del capitolo X, la risoluzione dello strappo: «Fu così che rinunciai a Micòl»⁵⁰. «Le temps se passe, et se passant, Madame / il fait passer mon amoureuse flamme»: a vent'anni da *Un concerto*, il distico di Ronsard suggella nuovamente la storia di una passione tanto forte da imporre, per sopravvivere, una secca, recisa, definitiva rinuncia.

Le citazioni dalla *Princesse* e da Ronsard potrebbero fare da epigrafe all'intera opera di Bassani, accanto al verso dantesco con cui si apre l'edizione del 1974 del *Romanzo di Ferrara*, «trattando l'ombra come cosa calda» (*Purg.* XXI, v. 136): esse racchiudono, nei fatti, il significato e l'origine della sua scrittura. Specialmente la prima: «Enfin, des années entières s'étant passées, le temps et l'absence ralentirent sa douleur et éteignirent sa passion». Si legga, ora, quanto Bassani afferma in un'intervista del 1970:

Ora, io mi sono sempre occupato di Ferrara, ma vivendone lontano, in un luogo centrale della cultura italiana; in quel luogo medio, in fondo astratto, che è Roma. Io stesso [...] porgo il destro per amare meno i contenuti dei miei libri: io stesso ho fatto di tutto per amarli poco, estraniandomi dall'ambiente e cercando di difendermi da questo amore molto vicino all'odio, attraverso la distanza nel tempo e nello spazio, attraverso la lingua, il senso della storia. Ho fatto anche appello, per capire il mio Paese e per allontanarlo, poiché non c'è dritto amore se non c'è distanza, allo storicismo, alla filosofia crociana, all'idealismo, che mi ha evidentemente corazzato contro un eccesso di sentimentale-

⁴⁹ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Einaudi, Torino 1962, pp. 277-278. Corsivo d'autore.

⁵⁰ Ivi, p. 279.

lismo, permettendomi di diventare uno scrittore e non un semplice *chroniqueur* dei miei concittadini⁵¹.

Per *ralentir la douleur et éteindre la passion* di un passato che pulsa, come ferita ancora aperta, Bassani ha frapposto tra sé e Ferrara *le temps et l'absence* («la distanza nel tempo e nello spazio»): per parlarne, maturando così uomo e scrittore, ha anch'egli rinunciato all'oggetto del proprio amore con un atto di volontà straziante, contrastato, ma necessario.

3. L'editor Bassani

Il lettore e lo scrittore trovano una perfetta sintesi nella figura dell'editor, ruolo che Bassani svolge per Feltrinelli dal 1957 al 1963, in qualità di consulente e direttore editoriale⁵². Anche in questo caso la sua biblioteca offre preziose informazioni, illuminando l'*affaire* Meneghello, relativo alla pubblicazione del volume *I piccoli maestri*, edito da Feltrinelli nel 1964.

Nel marzo del 1964, Bassani riceve in dono da Meneghello una copia del romanzo⁵³, che legge subito e postilla fittamente fino a un terzo (p. 123). Ad arrestare la lettura sono le forti riserve stilistiche che nutre nei confronti del testo, come rivelano le postille polemiche e irriverenti

⁵¹ GIANNI RENOLDI, *Il mondo e la poetica dello scrittore Giorgio Bassani*, in BASSANI, *Interviste (1955-1993)*, cit., pp. 202-206: 203.

⁵² Cfr. ROBERTA CESANA, *Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani*, in EAD., *“Libri necessari”. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Edizioni, Unicopli, Milano 2010, pp. 255-353; GIAN CARLO FERRETTI, STEFANO GUERRIERO, *Giorgio Bassani editore e letterato*, Manni, Lecce 2011.

⁵³ LUIGI MENEGHELLO, *I piccoli maestri*, Feltrinelli, Milano 1964. La copia reca la dedica dell'autore a Bassani: «A Giorgio Bassani L. Meneghello marzo 1964».

con cui punteggia i margini del libro. In particolare, dapprima accusa Meneghello di «estetismo puro» nel passaggio di p. 89:

Fu la più strana occupazione di un paese che si sia mai vista nella guerra civile. Entrando ci spargemmo lentamente tra le case. C'era il sole. Salutavamo la gente alzando appena la mano, e loro ci salutavano coi cenni del capo. C'erano uomini che spaccavano la legna davanti alla porta di casa; donne alle finestre coi bambini in braccio; e queste ragazze con le anfore. Tutti erano solenni e remoti. Saremo restati a Gena Bassa, perché ho l'impressione di aver sempre guardato all'insù, in quei giorni. Pareva di essere a confronto con le forme delle cose, i muri, la fontana, gli imbusti delle ragazze, e poi un orlo di anfore, e sopra ancora le case pensili, e il cielo⁵⁴.

A p. 105, facendogli il verso, lo chiama poi «giocherellone»:

Avevamo le tasche piene di palle da nove, ne avevamo nei sacchi, nelle tasche delle bluse; alla mattina infilando le scarpe (perché spesso ce le toglievamo, alla notte) si sentivano con la pianta dei piedi palle da nove ruzzolate in fondo alla scarpa, e bisognava cavarle fuori per metterci i piedi; qualche volta tanto per giocherellare con qualcosa, giocherellavamo con le palle, ed era in quei momenti lì che veniva da domandarsi: Nove, nove, perché nove?

A disturbarlo è l'insistenza sulle ripetizioni («palle da nove, [...] palle da nove [...] palle [...]. Nove, nove perché, nove?»), «giocherellare ... giocherellavamo»), che imprimono alla lingua dei *Piccoli maestri* un passo artificiale e strascicato.

Per Bassani il vagheggiamento estetistico e i freddi giochi di stile sono da evitare, perché si frappongono tra la realtà e la sua trasposizione, che risulta poco credibile e di maniera. Simili critiche erano state già rivolte nel 1948 a Quarantotti Gambini (*L'onda dell'incrociatore*), Pavese

⁵⁴ Meneghello è inoltre definito «partigiano esteta» a p. 90.

(*Il compagno*) e Ginzburg (*È stato così*) nel saggio *Neorealisti italiani*⁵⁵, di cui le postille ai *Piccoli maestri* rappresentano un'ideale continuazione.

La lingua dei *Piccoli maestri* è infatti tanto lontana da una prosa misurata e insieme lenticolare nella descrizione, tipicamente bassaniana, quanto dall'impasto dialettale che Bassani aveva particolarmente apprezzato nel romanzo *Libera nos a Malo*, al punto da pubblicarlo nel 1963 nella collana di narrativa italiana da lui diretta, «La biblioteca di letteratura. I contemporanei»⁵⁶, presentandosi come il vero scopritore di Meneghello, fino ad allora «veramente sconosciuto al pubblico italiano»⁵⁷.

Al di là delle considerazioni stilistiche, però, conta capire perché Bassani sia tanto interessato ai *Piccoli maestri* da postillarli con numerosi commenti, contravvenendo all'abitudine, tipica della sua maturità di scrittore ed editor, di annotare parcamente i volumi di narrativa.

La ragione è personale, forte e bruciante. Intorno al romanzo si accese tra il 1963 e il 1964 un vero caso editoriale, che lacerò definitivamente il rapporto tra Bassani e Giangiacomo Feltrinelli, già ai ferri corti per *Fratelli d'Italia* di Arbasino. Com'è noto, sospettando Bassani di spionaggio in favore della Einaudi, Feltrinelli mise a soqqadro lo studio dello scrittore in via Arenula alla ricerca di prove⁵⁸. E le trovò, come ricostruisce Francesca Caputo⁵⁹: una lettera, datata 23 ottobre 1963, in cui Bassani

⁵⁵ GIORGIO BASSANI, *Neorealisti italiani*, «Lo Spettatore Italiano», I, 4, aprile 1948, pp. 52-55. Il saggio è poi incluso nelle raccolte saggistiche *Le parole preparate* (1966) e *Di là dal cuore* (1984).

⁵⁶ LUIGI MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, Feltrinelli, Milano 1963. Bassani dirigeva per Feltrinelli una seconda collana di narrativa, «Biblioteca di letteratura. I classici moderni», dedicata alle opere straniere.

⁵⁷ CESANA, *Il lavoro editoriale di Giorgio Bassani*, cit., p. 294.

⁵⁸ Cfr. ivi, pp. 258-259 e 341-353; cfr. ENZO SICILIANO, *Romanzo e destini*, Theoria, Roma 1992, pp. 9-14.

⁵⁹ FRANCESCA CAPUTO, «Scusa le chiacchiere, pretesto per stare un po' insieme da lontano». *Le lettere di Luigi Meneghello a Licisco Magagnato*, in «Ma la conversazione più importante è quella con te». *Lettere tra Luigi Meneghello e*

invitava Meneghello a non concludere con Feltrinelli l'accordo per la pubblicazione dei *Piccoli maestri*, ma ad attendere nuove «prospettive editoriali estremamente interessanti» (Einaudi?) che gli avrebbe fornito entro una decina di giorni⁶⁰. Chiusa la collaborazione con Bassani, Feltrinelli mise quindi sull'avviso Meneghello, che decise di rimanere con la casa editrice milanese. Intanto, con la mediazione dell'amico Licisco Magagnato, lo scrittore tentò di contattare Bassani per assicurarsi che non si offendesse e gli restasse «amico e disposto se necessario a dargli generosamente una mano» all'uscita del libro⁶¹. In realtà, Meneghello desiderava che lo aiutasse anche nella revisione del romanzo o che gli desse un parere, come risulta dalla proposta di inviargli il dattiloscritto, ricordata da Bassani nella lettera del 21 dicembre 1963:

Non dubito che lei abbia avuto le sue buone ragioni per rimanere con Feltrinelli nonostante la mia uscita di scena; e a me non resta a questo punto che augurarle la migliore delle permanenze, nonché il successo a cui giustamente aspira. Circa il dattiloscritto del suo nuovo libro, del quale anche Magagnato [...] mi diceva recentemente un gran bene, non stia a mandarmelo. Preferisco leggerlo stampato⁶².

Quel libro, che tanto gli era costato, Bassani lo lesse «stampato»: le sue postille ai *Piccoli maestri* sono perciò una forma di editing 'postumo', che sostituisce quello che non poté e non volle realizzare. L'interruzione della postillatura, del resto duramente critica, esprime così il suo giudizio: una recisa stroncatura.

Licisco Magagnato (1947-1994), a cura di F. Caputo e E. Nepione, Cierre edizioni, Verona 2018, pp. 13-47: 35-42.

⁶⁰ La lettera è trascritta ivi, pp. 38-39, n. 53.

⁶¹ Si tratta di un estratto della lettera del 29 novembre di Meneghello a Magagnato, riportato ivi, p. 38.

⁶² La lettera è riportata ivi, p. 39.

BIBLIOTECHE D'AUTORE E DIGITALIZZAZIONE.
ULTERIORI PROSPETTIVE ALLA LUCE
DEL PIANO NAZIONALE DI DIGITALIZZAZIONE

Valentina Sonzini

1. Introduzione

Le biblioteche d'autore sono da alcuni decenni uno dei soggetti privilegiati dell'analisi biblioteconomica sia per le loro specificità – che le rendono uniche come caso di studio – sia per il loro trattamento che investe inevitabilmente anche l'ambito archivistico e, in taluni casi, quello museale. Per i biblioteconomi, i filologi e gli italianisti, la possibilità di riprodurre in un contesto digitale queste collezioni rappresenta una sfida interessante quantomeno dal punto di vista della fruizione. Poiché tali giacimenti si configurano come una fonte di studi su più livelli, e intercettano l'attenzione di varie tipologie di ricercatori, il digitale potrebbe offrire *chance* di ricerca, consentire la sovrapposizione di diversi piani di indagine e valorizzare le risorse attraverso percorsi *ad hoc* per i vari tipi di pubblico. Inoltre, così come per altre tipologie di collezioni, il digitale costituirebbe una valida metodologia conservativa per i materiali più fragili, oltre a rappresentare una opportunità di democratizzazione dell'accesso alla cultura.

Il PND-Piano Nazionale di Digitalizzazione recentemente varato prefigura per le biblioteche d'autore una ulteriore possibilità, poiché ribadisce alcuni aspetti che ridefiniscono completamente il paradigma di analisi di questi giacimenti culturali. L'utente, posto al centro del discorso culturale, diventa il nuovo agente, l'elemento propulsivo che

trasforma le raccolte e le ridisegna anche a beneficio di altri fruitori. Il principio è del resto ribadito anche nella Convenzione di Faro ratificata dall'Italia nel 2020¹: infatti «la Convenzione ci incoraggia a riconoscere che gli oggetti e i luoghi non sono, di per sé, ciò che è importante del patrimonio culturale. Essi sono importanti per i significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano»².

2. Le biblioteche d'autore. Dal soggetto produttore all'utente finale

Le riflessioni intorno alle biblioteche d'autore trovano un primo canale divulgativo nel convegno *Conservare il Novecento* tenutosi a Ferrara nel 2000 e promosso dalla Soprintendenza per i beni librari e documentari dell'IBC-Istituto per i Beni artistici culturali e naturali dell'Emilia-Romagna (oggi Patrimonio culturale Regione Emilia-Romagna), in collaborazione con l'AIB-Associazione Italiana Biblioteche. Di fatto l'evento siglava l'uscita di dodici pubblicazioni dedicate al mondo del libro e alla sua conservazione con un focus anche su biblioteche e archivi di persona³.

Negli anni Duemila si è assistito all'intensificarsi delle analisi sul tema supportate anche dalla crescente e variegata casistica di biblioteche d'autore che gli istituti culturali italiani si trovavano a dover gestire

¹ La *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore del patrimonio culturale per la società* è stata siglata dal Consiglio d'Europa a Faro nel 2005. Il testo è entrato in vigore il 1° giugno 2011 ed è stato quindi, seppur tardivamente, ratificato anche in Italia (Legge n. 133 del 1° ottobre 2020, Gazzetta Ufficiale n. 263 del 23 ottobre 2020).

² *Convenzione di Faro* (<https://www.coe.int/it/web/venice/faro-convention>).

³ Regione Emilia-Romagna. Patrimonio culturale *Conservare il Novecento / 2000-2012* (<https://www.aib.it/categoria-prodotto/conservare-il-novecento/>).

a seguito di donazioni o acquisizioni⁴. Si fece via via sempre più pressante la necessità di definire in modo chiaro ed inequivocabile questo genere di giacimenti divenuti progressivamente sempre più usuali e presenti accanto alle collezioni istituzionali sedimentatesi nel corso dei decenni (e, in taluni casi, dei secoli).

Ritornando brevemente alle due definizioni che Laura Desideri con Cecilia Calabri e poi Giuliana Zagra diedero della biblioteca d'autore, si rileva che dagli anni Novanta del Novecento l'attenzione si è progressivamente spostata dal soggetto produttore dei fondi al fruitore finale. Al protagonismo degli autori si è sostituito quello degli utenti sempre più desiderosi di accedere alle fonti primarie rappresentate, nel caso delle biblioteche d'autore, non solo da libri, ma anche da elementi paratestuali quali postille, note, allegati contenuti nei volumi, etc., investiti di un inedito interesse.

Già nel 2004 Desideri e Calabri parlavano di raccolte di libri

accorpati in maniera funzionale alla propria attività da un soggetto significativo per la comunità culturale. I documenti sono legati da un vincolo che li caratterizza in quanto insieme e tali da restituire sia il profilo del soggetto produttore che momenti della nostra storia culturale⁵.

La visione 'archivistica' dell'insieme è ribadita tre anni tardi da Zagra sia quando parla di «provenienza» come indicatore che attesta la collezione in quanto biblioteca d'autore, sia quando sottolinea che

⁴ Si veda a tal proposito la ricca bibliografia elaborata e in continuo aggiornamento dalla Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'AIB (<https://www.aib.it/struttura/gbaut/#capitolo-2>). Desidero ringraziare Elisabetta Zonca per i preziosi suggerimenti a margine di questo contributo.

⁵ Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore dell'AIB Strumenti di lavoro (<https://www.aib.it/struttura/gbaut/#capitolo-2>).

le biblioteche private rappresentano una realtà complessa e originale: si tratta di raccolte ibride i cui documenti frequentemente si attestano su una linea di confine tra la tipologia biblioteconomica e quella archivistica⁶.

Le studiose si esprimono quindi su due versanti: da una parte l'agente produttore dell'insieme; dall'altra, la tipologia della raccolta indagata a partire dai materiali che la costituiscono.

L'autore, attraverso la raccolta bibliografica – alla quale spesso si accompagnano l'archivio e, talvolta, alcuni materiali di lavoro dando vita così ad un insieme che restituisce a tutto tondo il laboratorio, l'officina di lavoro e di studio – racconta «l'attività intellettuale, la rete di relazioni, il contesto storico culturale in cui si muove, ma lo fa anche a partire dall'omogeneità dell'insieme»⁷. La collezione, con i suoi volumi e gli apparati paratestuali che in essa sono conservati, definisce la seconda dimensione di queste raccolte prevalentemente novecentesche che raccontano moltissimo della storia culturale, politica e sociale del nostro Paese. La specificità bibliografica è rappresentata anche da tutti quegli elementi bibliologici che normalmente, nelle raccolte pubbliche, sono andati perduti: copertine e sopraccoperte originali, fascette editoriali, cedole di prenotazione, schede bio-bibliografiche e segnalibri. A questi si aggiungono gli inserti, documenti volutamente allegati ai volumi dal soggetto produttore. Tali materiali, dal trattamento catalografico e dalla conservazione particolarmente impegnativi, costituiscono spesso un tesoro inestimabile per i ricercatori e gli studiosi, al pari delle postille e delle note presenti a corredo dei testi. La sfida che si apre ai bibliotecari è quella di

dare conto di ogni legame e contiguità tra materiale primario (libro) e materiale accluso dal frontespizio. In questo modo è possibile conservare

⁶ 027.1 Biblioteche d'autore. Giuliana Zagra (www.aib.it/aib/cg/gbautd07.htm3).

⁷ Ivi.

sul piano descrittivo quella organicità della raccolta che spesso, anche per ragioni pratiche e gestionali, è impossibile mantenere unita⁸.

La complessità di questi insiemi - che si manifesta anche a partire dal singolo volume che con inserti e postillature già di per sé costituisce un *unicum* bibliografico – si articola sia dal punto di vista catalografico, sia da quello archivistico e talvolta museale:

è pertanto necessario elaborare forme di trattamento mirate, in grado di gestire insieme ai libri altri tipi di documento, talora molto diversi tra loro: le carte, conservate tra le pagine dei volumi o in contiguità con essi, e una varietà di materiali documentari eterogenei come stampe, disegni e opere grafiche, audio e video cassette, dischi, *floppy disc*, ecc. Lo stretto e organico legame che unisce la biblioteca di un autore al suo archivio personale di cui spesso risulta essere parte integrante – secondo una contaminazione frequentissima e biunivoca – la rende difficilmente separabile da esso⁹.

La definizione avanzata da Zagra pone sostanzialmente due questioni: la dimensione analogico/digitale delle risorse conservate nel fondo, e la valorizzazione omogenea di archivio e biblioteca anche quando fisicamente le due entità si presentano separate perché conservate in istituti differenti. La prima istanza tiene necessariamente conto della presenza, nelle acquisizioni più recenti, di materiali ibridi: l'Autore contemporaneo non possiede più solamente materiali cartacei (libri, riviste, documenti, carteggi, etc.), ma anche risorse informatiche stivate in librerie digitali, poiché la produzione intellettuale non avviene più solo attraverso la forma manoscritta e dattiloscritta, ma anche generando file di diversa natura. La complessità documentaria è pertanto aumentata

⁸ Ivi.

⁹ 027.1 Biblioteche d'autore. Giuliana Zagra (www.aib.it/aib/cg/gbautd07.htm3).

considerevolmente negli ultimi decenni coinvolgendo l'attenzione di nuovi soggetti deputati alla conservazione del digitale¹⁰.

In seconda istanza, l'insieme delle risorse costituite da edizioni, inserti e documenti d'archivio va necessariamente valorizzato nella sua interezza utilizzando forme descrittive che consentano una lettura completa della collezione, affinché l'utente finale (il ricercatore, lo studioso, ma anche l'appassionato) possa cogliere quei legami forti che esistono fra le risorse.

3. La digitalizzazione prima del PND-Piano Nazionale di Digitalizzazione

Le *Linee guida AIB sul trattamento dei fondi personali* hanno posto l'accento anche sulle opportunità offerte dal digitale come strumento per il trattamento delle biblioteche d'autore. Sono sostanzialmente quattro gli snodi attorno ai quali si è concentrata la riflessione: l'unitarietà dei fondi, la conservazione, l'accessibilità e la valorizzazione¹¹. Rispetto al primo tema, considerando che talvolta i fondi librari giungono alle biblioteche disgiunti dall'archivio e da eventuali oggetti appartenuti al soggetto produttore, la digitalizzazione dei documenti e di alcuni materiali bibliografici consente, seppur virtualmente, di riunire tali fondi garantendo all'utenza la fruibilità di materiali diversi ma che, originariamente, costituivano un *corpus* inscindibile¹². Questo è tanto più

¹⁰ Si vedano, a mero titolo esemplificativo, i progetti del PAD-Pavia Archivi Digitali e la bibliografia indicata nel sito di riferimento (<http://pad.unipv.it>).

¹¹ AIB Commissione nazionale biblioteche speciali, archivi e biblioteche d'autore. Linee guida sul trattamento dei fondi personali (<https://www.aib.it/documenti/linee-guida-sul-trattamento-dei-fondi-personali/>).

¹² Fra tutte, si pensi per esempio alla biblioteca di Pier Paolo Pasolini recentemente entrata a far parte delle collezioni del Gabinetto Vieusseux insieme anche alle carte (<https://www.vieusseux.it/biblioteca/biblioteche-d-autore/>). Su di essa è stato pubblicato, a cura di G. Chiarocci e F. Zabagli, *La biblioteca di Pier*

vero quando si tratta di collezioni pervenute sul finire del Novecento, la cui acquisizione non sempre ha rispecchiato gli attuali standard e le indicazioni fornite dall'AIB.

Conservazione ed accessibilità sono altri due elementi che possono essere garantiti dalla digitalizzazione. In primo luogo, perché mettere a disposizione dell'utenza riproduzioni ad alta risoluzione consente di ridurre l'accesso diretto ai materiali originali favorendone così la salvaguardia e l'integrità. Inoltre, permette di migliorare ed ampliare la consultabilità non solo perché l'alta risoluzione delle riproduzioni ne favorisce la leggibilità, ma anche perché, attraverso le basi di dati, la messa a disposizione dei materiali diventa globale consentendo l'abbattimento delle barriere geografiche e delle limitazioni all'accesso ai fondi personali talvolta applicate da alcuni istituti culturali. Le potenzialità offerte dal web trovano la loro naturale risoluzione nei percorsi di fruizione dei materiali, percorsi costruiti *ad hoc* attraverso parole chiave e focus di dettaglio su alcuni particolari che, attraverso mostre virtuali e ipertesti, aprono a bibliotecari ed archivisti la possibilità di valorizzare al meglio i fondi di persona. Reinventare i dati e le risorse, attraverso canali di lettura anche inediti, rappresenta una straordinaria opportunità di 'uscita' verso l'esterno della documentazione conservata negli istituti culturali spesso destinata ad un pubblico circoscritto. Le *digital libraries* allestite ormai da quasi tutte le grandi biblioteche mostrano con chiarezza i canali di promozione delle collezioni a lungo destinate ad una fruizione locale, inevitabilmente parziale e limitata¹³.

Paolo Pasolini (Olschki, Firenze 2017), mentre i fondi archivistici - conservati in istituti differenti - sono stati virtualmente riuniti attraverso riferimenti web (scheda SIUSA: Archivi di personalità. Censimento dei fondi toscani tra '800 e '900. Pasolini Pier Paolo, <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=289627&RicProgetto=personalita>).

¹³ Si citano qui, a titolo meramente esemplificativo e anche perché coinvolte direttamente nel progetto AMargine, la digital library dell'Università di Pavia

I contenuti acquisiti con le campagne di digitalizzazione rappresentano un potenziale enorme per le biblioteche, sia a livello di promozione e comunicazione (si pensi, banalmente, all'utilizzo delle immagini ad alta risoluzione per i profili social), sia a livello di accrescimento delle raccolte. I file diventano infatti patrimonio dell'istituto andando a popolare collezioni specifiche di dati con la possibilità offerta appunto alle biblioteche di aggregare e disaggregare a piacimento i metadati suggerendo, come più sopra sottolineato, percorsi di indagine che esulano anche dalla normale consultazione di un bene librario o documentario.

Se da una parte il digitale offre inedite possibilità per gli istituti culturali italiani, dall'altra tuttavia contiene anche alcune insidie ravvisabili sia nelle politiche/operazioni di digitalizzazione, sia nell'illusione persistente che l'oggetto digitale si possa sostituire completamente all'oggetto materiale nella fruizione e nella conservazione¹⁴. È non solo importante, ma anche necessario, che le operazioni di digitalizzazione rispondano a politiche di intervento organiche, non sporadiche né estemporanee, ma riferibili al piano digitale dell'istituto culturale. Non possono quindi sostituirsi alla redazione degli indispensabili strumenti conoscitivi dei fondi (inventari e cataloghi), e devono rispondere alle specifiche tecniche suggerite dagli standard messi a disposizione dall'ICCU-Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, e dall'ICCD-Istituto Centrale per il Catalogo e la Digitalizzazione. Inoltre, non dovrebbero essere la summa di operazioni saltuarie e slegate, ma il risultato della redazione di una *policy* interna all'istituto che definisca e garantisca ogni passaggio del processo di di-

(<http://biblioteche.unipv.it/home/risorse/digital-library-pavia>) e il contenitore digitale DoGe dell'Università di Genova (<https://doge.unige.net/>).

¹⁴ Sulla fruibilità dei volumi digitalizzati si veda: A. Campagnolo, *Codificare il codice. La materialità del libro e la sua digitalizzazione verso una codicologia digitale*, in «Umanistica digitale», 17, (2024), pp. 1-23, DOI 10.6092/issn.2532-8816/16694.

gitalizzazione valutando con coerenza e chiarezza anche la disponibilità, da parte dell'ente, di garantire la conservazione delle risorse digitali.

Questo ultimo punto è particolarmente delicato e talvolta sottoestimato: digitalizzare un bene significa duplicare i processi di conservazione (dell'oggetto materiale e dell'oggetto digitale), mantenere in vita e aggiornare le teche digitali, sostenere le spese per i server nei quali allocare i file, gestire diversi formati digitali e, all'occorrenza, migrarli per renderli fruibili alle nuove tecnologie. Su questo versante, né l'ICCU, né il nuovo Piano di Digitalizzazione si esprimono definitivamente.

Nelle sue *Linee guida per la digitalizzazione e metadati* (invero un po' datate se si fa riferimento a quanto esplicitato sul sito), l'ICCU entra nel merito degli standard per i metadati e dei processi di digitalizzazione sia per 'categorie' di documenti speciali (fotografie, materiale cartografico, bandi, manifesti e fogli volanti, etc.), sia sottolineando genericamente alcuni aspetti¹⁵: la necessità di elaborare progetti che abbiano dimensioni di medie proporzioni per aumentare il risparmio e di conseguenza l'attività; la definizione di progetti modulari, replicabili su altre porzioni di materiali, che favoriscano e rendano possibile una programmazione di attività vista in prospettiva; la scelta chiara, fin dal principio, della destinazione della collezione digitale (sito proprietario, repository istituzionale, *storage* di biblioteca digitale, visibilità su portali aggregatori tematici, Europea, etc.); la scelta di standard di riferimento nazionali per la produzione ai fini della visibilità nel web, dell'interoperabilità con gli altri sistemi nella rete, della conservazione a lungo termine; la produzione di una risorsa finale che comprenda oggetti digitali e metadati descrittivi, gestionali e amministrativi.

¹⁵ *Linee guida per la digitalizzazione e metadati* (www.iccu.sbn.it/it/normative-standard/linee-guida-per-la-digitalizzazione-e-metadati). Le *Linee guida* ICCU sono state riprese e in parte ampliate con documentazione ed un *Vademecum per la digitalizzazione* in Internet culturale (<https://www.internetculturale.it/it/1132/documentazione>).

Nelle *Linee guida* ICCU, così come nelle indicazioni fornite dalla Commissione AIB, si intrecciano profondamente due aspetti: uno di ordine culturale, l'altro di natura tecnica. Entrambi non possono che concorrere in egual misura alla realizzazione delle teche digitali delineando i due binari operativi lungo i quali dovrebbe articolarsi ogni progetto di digitalizzazione. La visione di insieme, profondamente legata anche alla *mission* della biblioteca, contiene le ragioni della valorizzazione del fondo d'autore, ma non può prescindere da conoscenze di carattere tecnico che insistano sulla qualità della digitalizzazione (questione che spesso passa in secondo piano, ma estremamente delicata soprattutto quando i processi di digitalizzazione e metadatazione sono appaltati in *outsourcing*) e della conservazione in prospettiva delle risorse. Su quest'ultimo punto le *Linee guida per pianificare la digitalizzazione di collezioni di libri rari e manoscritti* licenziate dall'IFLA del 2014 sottolineano che «la strategia di conservazione può essere realizzata internamente, esternalizzata a organizzazioni di servizio o fornitori, oppure realizzata utilizzando un modello consortile distribuito» proprio «alla luce del costo della digitalizzazione, dell'investimento di personale e del possibile danno causato a materiali unici e rari». Le indicazioni precisano che

come minimo, una biblioteca deve mantenere le sue collezioni digitali ad alta risoluzione su server distribuiti per i quali sono previste periodiche procedure di backup e che sono dotati di processi e sistemi per monitorare l'integrità dei file digitali nel corso del tempo. Anche la memorizzazione di più copie in località geograficamente distanti è una strategia di conservazione accettata. Periodicamente poi dovrebbe essere messo in atto un processo per valutare la necessità di migrare le raccolte o emulare le funzionalità dei software¹⁶.

¹⁶ Viene qui proposto uno stralcio della traduzione in italiano del documento *Guidelines for Planning the Digitization of Rare Book and Manuscript Collections*

4. Il PND: Opportunità e visione strategica per le biblioteche

Il Piano Nazionale di Digitalizzazione è stato licenziato dall'Istituto centrale per la digitalizzazione del patrimonio culturale – Digital Library del Ministero della Cultura nel giugno del 2022 come risultato di un processo di partecipazione che ha visto una prima elaborazione all'interno di tavoli tematici tecnici, a cui sono seguite: la consultazione con diversi *stakeholders* della compagine culturale italiana (le Regioni e le associazioni di settore quali AIB-Associazione Italiana Biblioteche, ICOM-International Council of Museums Italia, AIUCD-Associazione per l'Informatica Umanistica e la Cultura Digitale, ANAI-Associazione Nazionale Archivistica Italiana¹⁷) con i quali il Ministero intende promuovere e organizzare il processo di trasformazione digitale nel quinquennio 2022-2026; e la consultazione pubblica che ha visto la partecipazione di oltre novemila soggetti singoli¹⁸. Il Piano si presenta come una visione strategica – intellettuale e professionale – di riferimento per la realizzazione degli obiettivi del PNRR-Piano Nazionale

IFLA. Resources (www.ifla.org/resources/?oPubId=8968). Con il varo del PND sono stati messi a disposizione ulteriori strumenti, non prescrittivi ma orientativi, di pianificazione ed esecuzione delle attività di digitalizzazione del patrimonio culturale. Tali documenti – che saranno sottoposti a periodici aggiornamenti in materia normativa, di metodo e di evoluzione degli standard e delle tecnologie - riguardano tutti gli aspetti tecnici del processo: la redazione del piano di gestione dei dati; l'acquisizione, la circolazione e il riuso delle riproduzioni dei beni culturali in ambiente digitale; la classificazione di prodotti e servizi digitali, processi e modelli di gestione; la valutazione della maturità digitale degli istituti culturali (<https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/consultazione/linee-guida-per-i-processi-di-digitalizzazione.html>).

¹⁷ Per la presentazione del PND si veda il video sul canale Youtube dell'AIB: Incontro pubblico sul Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale PND (<https://youtu.be/rZRKly3KwaA>).

¹⁸ Piano Nazionale. Il processo (<https://digitallibrary.cultura.gov.it/il-processo>).

di Ripresa e Resilienza rivolta a chi produce, usa e riusa i dati della cultura¹⁹. L'azione collettiva prodotta dalle singole istituzioni culturali si iscrive nella cornice rappresentata dal Piano basata su una visione comune, declinata in politiche pubbliche (*policy*) e regole che si incardinano nei tre macrosettori: Valori, Obiettivi, Opportunità.

Con riferimento alle biblioteche d'autore, il 'nodo' delle Opportunità introduce alcuni elementi interessanti²⁰. Il consolidamento dell'ecosistema digitale consentirà agli utenti di partecipare al processo creativo del patrimonio digitale mettendo al centro della costruzione dei progetti il valore aggiunto rappresentato dai fruitori delle risorse culturali. Tale modalità operativa sollecita la progettazione di servizi basati sulle esigenze dei fruitori, abilitati a partecipare al processo di sviluppo in qualità di co-creatori di contenuti e valori. L'estensione del patrimonio culturale verso i 'nuovi pubblici' consentirà a qualsiasi utente di partecipare, sperimentare, interagire, diffondere e riutilizzare il patrimonio culturale pubblico sostenendo ed amplificando il fenomeno dell'auto-pubblicazione che, per esempio, favorisce la produzione di *user generated stories* (storie generate da utenti dove questi figurano come autori o co-curatori dell'opera). Se da un lato si amplifica così di molto il fenomeno della disintermediazione, favorendo l'accesso diretto alle risorse con la possibilità di modellare i dati a seconda delle esigenze del singolo, dall'altro si enfatizza l'*agency* degli istituti come soggetti vocati anche al *public engagement*.

Questo processo – dagli esiti non definibili né quantificabili per ciò che riguarda le reazioni e interazioni del pubblico - permetterà agli utenti di generare contenuti a partire dai materiali messi a disposizione, incoraggiandone il riutilizzo attraverso nuovi linguaggi e generando, all'occorrenza, risultati inaspettati. Invece, sul versante

¹⁹ PNRR Cultura. Ministero della cultura. Cultura 4.0 (<https://pnrr.cultura.gov.it>).

²⁰ 1.3 Opportunità (<https://docs.italia.it/italia/icdp/icdp-pnd-docs/it/consultazione/visione/opportunita.html>)

dei professionisti potrebbe enfatizzare il ruolo di 'mediazione' dei bibliotecari sollecitando

organizzazione di festival, di giornate o settimane di approfondimento e divulgazione tematiche, anche distinti per fasce di età e con la collaborazione di scuole, fondazioni e associazioni; istituzione di premi e concorsi; partecipazione a interviste, video, comunicati stampa, visite guidate, conferenze, mostre, caffè scientifici e letterari; distribuzione di *newsletters*, *brochures* e *leaflet* e uso dei *social media*; costruzione di siti o blog; allestimento di pubblicazioni scientifiche e/o divulgative, *workshop*, corsi di formazione; condivisione dei risultati in *repository online*, *reports*, siti-web²¹.

Tali meccanismi di coinvolgimento si sviluppano invertendo la prospettiva basata sulla quantità delle risorse pubblicate online, per concentrare invece l'attenzione sulla qualità degli oggetti culturali digitali e sulle possibili modalità di accesso, consultazione, disseminazione. La nuova sfida è quella di progettare servizi capaci di offrire agli individui esperienze di crescita intellettuale insistendo sul ruolo di protagonista

²¹ A questi si aggiungono i «compiti ormai ritenuti inscindibili dalla tutela e dalla fruizione fisica delle collezioni. Gli strumenti e le modalità sono molteplici e solo per citarne alcuni: mostre, mostre virtuali, progetti di digitalizzazione, laboratori e programmi educativi, collaborazioni con il variegato mondo di Wikimedia (Wikipedia, Wikimedia commons, Wikibooks, Wikisource, Wiki loves monuments, Wiki-voyage ecc). Infatti, le comunità online possono produrre volontariamente idee, contenuti e anche servizi (attività crowdsourced), contribuendo ad esempio all'arricchimento dei dati relativi alle collezioni digitali, nella trascrizione dei testi, nella taggatura delle immagini, nella georeferenziazione ecc.» (entrambe le citazioni, nel testo e in nota in FIAMMETTA SABBA, *La valorizzazione dei fondi librari per il 'cultural public engagement' nella cornice della Convenzione di Faro*, in corso di pubblicazione negli atti della giornata di studio *Le collezioni speciali: esperienze ed orizzonti*, Roma 14 ottobre 2022, per gentile concessione dell'Autrice).

degli utenti che da spettatori passivi si trasformano in soggetti attivi del processo culturale. Si sollecita quindi il pubblico e i professionisti a «superare non solo la distinzione fra patrimonio materiale e immateriale, ma anche la frammentazione delle politiche di protezione e valorizzazione per tipologie di beni e la contrapposizione fra conservazione e sviluppo»²². A questo si aggiunga la possibilità di sperimentare procedure di accompagnamento dell'utente prima, durante e dopo l'esperienza d'uso. L'ecosistema qui descritto posiziona il patrimonio culturale al centro delle politiche per i cittadini, non solo con un forte coinvolgimento di archivi, biblioteche e musei, ma ridefinendo strutturalmente il paradigma: il cuore dell'infosfera documentale non è più rappresentato dalle risorse, ma dagli utenti e dalle relazioni che essi instaurano con gli oggetti digitali rendendoli maggiormente accessibili attraverso processi di trasformazione. A tal fine, le soluzioni tecnologiche devono garantire la stratificazione semantica degli oggetti digitali, limitando il potere dispersivo della rete, grazie anche all'intervento dei professionisti della cultura che si trovano così a rivestire un ruolo sempre più strategico e fondamentale nella creazione di percorsi di fruizione delle risorse e di messa a sistema dei dati. Recuperare l'*agency* dei cittadini significa sviluppare il potenziale del patrimonio culturale inteso come bene comune, come espressione di diritto. La Convenzione di Faro riconosce inoltre «individual and collective responsibility towards cultural heritage» da recepire nella visione globale di un sistema cultura inteso come strumento di convivenza e di pace, riaffermazione di sé, *empowerment* individuale, valore aggiunto nella definizione della qualità della propria esistenza²³.

La sfida lanciata agli istituti culturali pone sostanzialmente in evidenza quattro punti chiave: il coinvolgimento degli utenti, la realizza-

²² Ivi.

²³ Convenzione di Faro (www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatynum=199).

zione di piattaforme duttili e rispondenti alle esigenze e alle capacità degli utenti, la definizione di progetti sostenibili e plausibili in relazione alle *mission* e ai profili degli istituti proponenti, e la definizione di piani di gestione dei dati – necessariamente *open data* - anche alla luce delle banche dati già esistenti (si pensi alle numerosissime teche digitali realizzate negli ultimi vent'anni sia a livello locale – Regioni – sia a livello di singolo istituto)²⁴. Il terzo punto rappresenterà un elemento di stimolo per le realtà culturali del nostro Paese che, probabilmente per la prima volta, si troveranno a valutare con precisione la propria maturità digitale (*Maturity assessment*), elaborando progetti e piani di gestione dei dati che segneranno la base conoscitiva su cui fondare l'intera trasformazione digitale. Tale processo consentirà di delineare con chiarezza il livello iniziale di ogni singola realtà, consentendo quindi di governare la transizione digitale tenendo sempre ben presente che non sarà la quantità, ma la qualità delle risorse generate a ridefinire i profili di tali istituzioni.

Si parla quindi di un coinvolgimento profondo sia degli enti, sia degli utenti: non sono più i documenti digitali a rappresentare l'elemento di interesse, ma le potenzialità sprigionate dai metadati. Questi possono quindi essere rielaborati in percorsi culturali anche differenti rispetto a quelli per i quali erano stati creati, e possono essere trasformati dal pubblico in contenuti inediti e inattesi. Del resto, le *digital libraries* già presenti nel contesto italiano manifestano con chiarezza la capacità espresse dagli utenti nella creazione e condivisione di contenuti, e le numerose opportunità offerte ai fruitori anche attraverso progetti di *gamification*, implementazione di visite virtuali grazie alla realtà virtuale, aumentata e immersiva. A questo si aggiunga l'utilizzo dei *social media* sia da parte degli utenti, sia da

²⁴ Si veda a livello ligure, a titolo meramente esemplificativo, la BDL-Biblioteca Digitale Ligure (<https://bibliotecadigitale.regione.liguria.it/opacbdl/opac/bdl/index.jsp;jsessionid=58A3F1AF6642DA078923F1545B5A7A53>).

parte dei professionisti culturali per rielaborare in modo creativo i materiali nativi digitali e digitalizzati.

Si assiste pertanto ad un nuovo coinvolgimento del pubblico e ad una sostanziale ridefinizione dei servizi degli istituti culturali: il PND chiede ai cittadini di fare propri i beni culturali e di reinterpretarli a seconda delle proprie esigenze di studio e di intrattenimento. Al contempo, offre nuove prospettive ad archivi, biblioteche e musei per uscire dall'orizzonte strettamente catalografico e per produrre nuovi significati e percorsi culturali.

Il *welfare* digitale può effettivamente rappresentare un'esperienza di crescita culturale per tutti tale da coinvolgere una pluralità di soggetti nell'implementazione e condivisione di esperienze e dati.

5. Conclusioni

Affinché la transizione ipotizzata dal PND sia efficace e completa è necessario un cambio di prospettiva nella generazione e gestione di dati e informazioni. È cioè necessario che si passi dalla 'moda' del digitale all'uso del digitale predisponendo un contesto di senso nel quale è però necessario che ci si interroghi su questioni nodali²⁵. Infatti, è importante avere chiaro: che digitale non significa dematerializzazione, ma creazione di un nuovo patrimonio di risorse culturali che andranno valorizzate e conservate alla stessa stregua dei materiali comunemente allocati negli istituti; che il digitale nativo ha caratteristiche proprie che non possono essere confuse o assommate a quelle del digitale derivato; che digitalizzare non significa conservare, ma piuttosto generare ulteriori giacimenti da preservare non a discapito di quelli già

²⁵ Riprendo qui alcune suggestioni pubblicate da Federico Valarchi sulla bacheca Facebook del profilo *Archivistica attiva*.

esistenti²⁶. Inoltre, si impone sempre più la necessità di chiarire quali informazioni si vogliono condividere e da quali dati derivano, chi le ha prodotte e quando, quale è la loro finalità (a chi o a che cosa servono? I progetti allestiti in passato o in corso di definizione sono finalizzati a se stessi, o rappresentano lo snodo di un sistema più complesso e partecipato, di una visione sul lungo periodo?), dove risiedono e come sono collegate tra loro. Non ultimo, per evitare anche una dispersione di intenti e di risorse, è lecito valutare quante volte queste informazioni sono ripetute su diversi supporti e sistemi: si corre infatti il rischio che i denari predisposti con il PNRR in ambito bibliotecario moltiplichino riproduzioni digitali di esemplari privi di specificità a discapito, per esempio, della valorizzazione di collezioni locali o di biblioteche d'autore con peculiarità proprie. Infine, ci si dovrà chiedere per quanto tempo queste informazioni andranno conservate e perché, cioè, al di là delle valutazioni strettamente conservative del digitale (che aggiunge problematiche specifiche a quelle che già debbono essere affrontate per gli originali cartacei e pergamenei in archivi e biblioteche), bisognerà prendere in considerazione politiche di archiviazione e quindi di scarto sul lungo periodo.

Tutto questo si iscriverà nella gestione generale delle informazioni, che è *governance* di dati, fatta di scelte politiche e strategiche che ogni istituto culturale si troverà a predisporre. Comprendere questo significa tradurre i progetti digitali in procedure utili per individuare i dati salienti, e quindi definire i metadati.

Il quadro d'insieme tratteggiato nel PND rappresenta una possibilità di sicuro interesse per le biblioteche d'autore sia dal punto di vista

²⁶ Si veda a tal proposito l'articolo 14 *Cultural heritage and the information society* della Convenzione di Faro che alla lettera 'd' dichiara: «recognising that the creation of digital contents related to the heritage should not prejudice the conservation of the existing heritage» (www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treatynum=199).

della digitalizzazione degli esemplari che conservano al loro interno glosse, postille, note, segni di lettura ed attenzione e inserti di varia natura, sia per la concreta possibilità di realizzare percorsi tematici utili non solo dal punto di vista della valorizzazione dell'insieme, ma funzionali a ricerche specifiche e di intersezione. Inoltre, i dati aperti generati dalla metadattazione delle risorse possono essere riutilizzati in contenitori *open access* alternativi quali, per esempio, Wikidata. La base dati si presta non solo al popolamento dell'*authority file* dei soggetti produttori/autori, ma si offre come strumento per la creazione di schede specifiche, per esempio, sulle postillature, ovvero la possibilità di segnalare l'esemplare postillato nell'*item* edizione. Il passaggio dalla visione di un digitale per immagini, ad un digitale dei dati offre la possibilità di lasciare spazio a *data visualization* in grado di coinvolgere il pubblico generico, e di sollecitare professionisti e ricercatori del culturale ad un riuso dei dati per ulteriori attività di ricerca.

DIGITAL HUMANITIES E VALORIZZAZIONE DELLA RICERCA SCIENTIFICA: IL PROGETTO *AM*MARGINE IN DOGE E IN DIGITAL LIBRARY PAVIA

Roberto Canevari e Silvia Fronteddu

1. Premesse

In questi ultimi anni le Università di Genova e di Pavia hanno provveduto ad attivare e sviluppare due distinte digital libraries avvalendosi del medesimo data model, DSpace-GLAM¹. Questa piattaforma permette di gestire nello stesso ambiente oggetti di tipologie differenti, in connessione fra di loro grazie ad un complesso sistema di relazioni tra i metadati. Questa interazione, che agisce trasversalmente a differenti livelli e può essere ulteriormente incrementata individuando nuove strategie di aggregazione e di rimando tra gli oggetti digitali disponibili, lascia intravedere tutte le potenzialità di sviluppo cui la piattaforma può ambire per rappresentare un valido contributo nel campo della diffusione del sapere, grazie anche alle sollecitazioni provenienti dalle attività di ricerca e di didattica condotte nei rispettivi atenei.

La decisione di realizzare le due digital libraries è nata dalla necessità di trovare nuove forme per promuovere e valorizzare il patrimonio culturale del proprio Ateneo, favorendo, nel contempo, moderni sistemi di consultazione online e di archiviazione del materiale trattato.

¹ DSpace-GLAM è un'estensione del software DSpace mantenuta e ottimizzata dalla società 4Science S.P.A. di Milano.

Ma la rapida evoluzione del web, che ha ridefinito i modelli dell'interazione sociale, e il contesto inclusivo di internet, hanno determinato nuovi bisogni degli utenti e ci hanno posti quasi immediatamente di fronte ad una nuova sfida alla quale le digital libraries sono chiamate a rispondere con urgenza. Tale sfida riguarda segnatamente la transizione, che oseremmo definire epocale, da un sistema inteso come 'Data as a service' ad uno che si pone invece nella prospettiva 'Knowledge as a service'. Ovvero, la biblioteca digitale, che nella sua accezione originaria equivaleva in sostanza ad una biblioteca immateriale nella quale venivano semplicemente conservati e resi disponibili documenti digitali, nativi digitali o convertiti, gestiti e catalogati elettronicamente, deve necessariamente diventare un ecosistema atto a progettare servizi in grado di offrire agli individui processi di conoscenza intesi come un'autentica esperienza di crescita culturale. Progettare servizi basati su questi criteri significa sviluppare processi generativi capaci non solo di accogliere e indicizzare i contenuti, ma di valorizzarne le relazioni, che rappresentano la vera ricchezza del patrimonio informativo del sistema dei beni culturali.

Il data model DSpace-GLAM scelto per creare le nostre digital libraries è già proiettato nel mondo del 'Knowledge as a service'. E proprio nell'ottica di questa nuova vocazione della digital library ha senso parlare di ed accogliere progetti scientifici quali il progetto *AMargine*, perché nelle relazioni e dalle relazioni tra i metadati si possono costruire percorsi sempre nuovi di ricerca che permettono di valorizzare lo studio che viene condotto tenendo conto dei molteplici aspetti che esso stesso comporta.

Del resto, anche il *Piano Nazionale di Digitalizzazione del Patrimonio Culturale* sottolinea prontamente questa esigenza. In esso, infatti, si legge:

L'ambiente digitale trova la propria essenza costitutiva nelle relazioni, ovvero nella possibilità di generare e rigenerare connessioni reciproche tra le informazioni, producendo nuovi significati.

Accettare il valore delle relazioni comporta la transizione verso nuovi modelli di rappresentazione della conoscenza².

Come pure viene sottolineato più avanti nel testo che si tratta di:

un mutamento profondo, che mette al centro il concetto di cultura digitale, intesa come potente sistema di relazioni capace di attivare nuove prospettive di senso e coinvolgere ampie fasce di pubblico che in passato, per ragioni diverse, sono rimaste escluse dalla fruizione culturale³.

La rete di informazioni sviluppata dalle relazioni attive non altera la completezza dei singoli documenti digitali caricati nella banca dati; semmai, offre all'utente un ventaglio di informazioni aggiuntive che ha il vantaggio di far rileggere i documenti a partire da logiche di ricerca diverse da quelle tradizionali, nonché di riusare i metadati attuando sempre nuove strategie di indagine. Uso e riuso dei dati garantirà alle digital libraries di rimanere sempre al passo con le nuove esigenze della ricerca scientifica. Strumenti quali da una parte le relazioni (destinate ad essere sempre più implementate) e dall'altra la creazione di percorsi a tema offriranno a livello didattico anche nuove possibilità di diffusione della cultura.

In questo contesto e con queste caratteristiche tecniche operano le digital libraries dell'Università di Genova e dell'Università di Pavia, ovvero DoGe e Digital Library Pavia.

² MINISTERO DELLA CULTURA, *Piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio culturale 2022-2023* (https://partecipa.gov.it/uploads/decidim/attachment/file/63/M1C3_1.1.1_0_Piano_Nazionale_Digitalizzazione_Consultazione.pdf), p. 14.

³ Ivi, p. 8.

2. Configurazione del progetto *AMargine* in DoGe e in Digital Library Pavia

La digital library, con le caratteristiche espone in apertura, rappresenta lo strumento ideale per la gestione di progetti di ricerca umanistica condotti su testi verbali, progetti con esigenze di rappresentazione complesse portatori di un approfondito lavoro di analisi e di un ricco sistema di relazioni da valorizzare e rendere percorribili non soltanto per lo studioso, ma per il pubblico in generale. Si tratta infatti di inserire la mole di informazioni prodotte attraverso il lavoro di spoglio dei volumi d'autore in una reale biblioteca, che sia integrata nel flusso informativo nazionale delle biblioteche italiane e al passo con gli sviluppi tecnologici. Come infatti recita il punto 4 del *Nuovo manifesto per le digital libraries*, redatto nel 2020 dal Gruppo di lavoro sulle biblioteche digitali dell'Associazione Italiana Biblioteche, cui i nostri strumenti si ispirano:

Le biblioteche digitali condividono con tutte le altre biblioteche la natura di servizio di mediazione per l'accesso alle conoscenze storicamente determinato dall'interrelazione con il proprio ambiente. Come tutte le biblioteche sono luoghi di vita culturale, e sono impegnate nell'allestire uno spazio pubblico tale da garantire e supportare l'accesso libero e uguale all'informazione e alla conoscenza, e nell'organizzare e preservare la conoscenza per le generazioni future⁴.

Integrare in modo armonioso all'interno delle digital libraries il progetto di ricerca rispettandone la complessità, preservandone al contempo

⁴ GRUPPO DI LAVORO PER LE BIBLIOTECHE DIGITALI, ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, *Nuovo manifesto per le digital libraries*, 2020 (<https://www.aib.it/documenti/nuovo-manifesto-per-le-biblioteche-digitali/>), ultima visita il 25 novembre 2022.

la specificità e l'autonomia che gli è propria, è stato fin da subito l'obiettivo del lavoro di configurazione tecnica che ha coinvolto il gruppo di ricerca e la società che cura la parte informatica.

Il progetto, suddiviso in tre unità di ricerca, una per ognuna delle Università facenti capo al PRIN, è distribuito nelle due piattaforme delle Università di Genova e Pavia. In DoGe confluiscono le collezioni relative alle biblioteche d'autore indagate dai ricercatori delle Università di Genova e di Torino: sono presenti le biblioteche di Edoardo Sanguineti (Università di Genova), Bartolo Cattafi, Franco Fortini, Antonio Porta (Università di Torino). Il lavoro dell'unità di ricerca di Pavia è accolto in Digital Library Pavia: in essa sono presenti le biblioteche di Alfredo Giuliani e Amelia Rosselli.

Per esaminare dal punto di vista operativo l'integrazione, può essere utile rilevare fin da subito che una delle principali caratteristiche del software utilizzato, rivela poi fondamentale, è la flessibilità consentita nell'impostazione del lavoro che permette un alto grado di personalizzazione delle sue componenti. Per quanto concerne l'organizzazione generale è stato possibile, infatti, preservare l'uniformità funzionale del progetto *AMargine* pur mantenendo differenti logiche generali di aggregazione dei contenuti nelle singole piattaforme: è stata scelta una organizzazione per tipologia di materiali nella digital library dell'Università di Genova e una organizzazione per strutture operative nella digital library dell'Università di Pavia. Troviamo dunque il progetto *AMargine* (al momento non ancora visibile al pubblico) collocato in punti diversi delle due biblioteche digitali ma con logiche interne di funzionalità e di ricerca identiche.

Lavorando sulla gestione dei metadati⁵ è stato possibile creare il collegamento tra l'item libro e il reticolo di informazioni di descrizione costituito dall'insieme delle postille e dagli altri segni grafici presenti sui volumi, segni aggiuntivi o allegati, che costituiscono la base materiale

⁵ DSpace-GLAM utilizza il sistema di metadati Dublin Core.

di questo progetto di ricerca. Per farlo, accanto alle collezioni dei libri d'autore, sono state create delle nuove collezioni destinate alla raccolta delle informazioni delle diverse tipologie di 'segni' individuate e censite dal gruppo di ricerca: Postille; Segni; Sottolineature; Dediche, firme di possesso, ex libris; Altri materiali allegati.

Per ognuna delle collezioni create ex-novo è stato previsto un tracciato di inserimento autonomo che consente la descrizione delle diverse tipologie e assicura i collegamenti interni con gli altri elementi organizzativi della piattaforma. Per la collezione dei libri d'autore è stato invece personalizzato il tracciato di metadati già in uso per i libri, includendo la possibilità di inserire ulteriori collegamenti con le collezioni di nuova costituzione. Ognuna delle diverse tipologie di materiali presenti all'interno delle nostre digital libraries dispone di una input form dedicata che contiene i campi descrittivi richiesti dagli standard disciplinari (libri, manoscritti, fotografie, materiali d'archivio, etc.), oltre ai metadati necessari all'organizzazione interna della piattaforma stessa. La relazione tra le schede dei segni con la scheda del libro cui esse si riferiscono consente dunque di offrire al fruitore il ricco apparato di informazioni provenienti dal censimento delle biblioteche d'autore.

Un cenno ulteriore va fatto anche ad alcune caratteristiche importanti che saranno fondamentali per la disseminazione del lavoro di ricerca e per le prospettive di riuso futuro: l'interoperabilità, assicurata dalla possibilità di condividere i metadati anche tramite il collegamento diretto tra sistemi informativi⁶ e dunque di aderire facilmente a piattaforme digitali di aggregazione, nazionali o internazionali, e la presenza di alcuni dei fondamentali presupposti tecnici imprescindibili per portare i contenuti con licenze aperte nell'ambiente dei Linked Open Data. Tra questi ultimi, citiamo la presenza

⁶ Possibile grazie alla OAI-PMH, il protocollo per la condivisione dei metadati dell'Open Archive Initiative.

per ogni item dell'identificatore persistente⁷ che rende possibile il reperimento in rete degli oggetti digitali indipendentemente dall'applicazione su cui essi risiedono. Naturalmente, il riuso sarà possibile per quella parte dei contenuti che rientrano nel pubblico dominio o per i quali il possessore dei diritti abbia acconsentito all'utilizzo di una licenza aperta.

3. Strategie di consultazione dei documenti

L'utente che intende attivare una ricerca, sia essa generica o mirata, nell'ambito del progetto *AMargine* potrà avvalersi di un'ampia gamma di strategie di consultazione, utilizzando diverse chiavi di accesso per visualizzare e studiare i documenti che ad esso sono associati.

Questa poliedricità di strategie di ricerca messe a disposizione rappresenta il risultato del complesso lavoro di back end reso possibile da alcune condizioni rilevatesi fondamentali ed imprescindibili:

- le potenzialità tecnologiche e la duttilità del data model DSpace-GLAM, che ci hanno permesso di modificare e di ritagliare su misura la gestione informatica di tutti i documenti in base alle specifiche necessità del progetto stesso
- la corretta metadattazione dei documenti caricati, che doveva risultare il più completa possibile, soddisfacendo appieno i criteri descrittivi specifici adatti alle diverse tipologie di segni da mettere in evidenza
- l'attivazione di relazioni tra i metadati per permettere all'utente di navigare con facilità tra i documenti seguendo logiche di interazione fra gli stessi con comprovata validità scientifica.

⁷ L'identificatore persistente in uso è l'*Handle* assegnato dalla Corporation for National Research Initiatives.

Un primo accesso possibile è costituito dalla stringa google like presente nella Home Page. Immettendo come parametro di ricerca il nome della biblioteca d'autore da consultare o il nome del fondo, nel caso in cui essa venga trattata come tale (segnatamente in Digital Library Pavia), si ottiene un elenco di documenti riordinabili per data, per titolo e per autore o ulteriormente filtrabili servendosi dei widgets laterali proposti nella pagina dei risultati. Sempre da questa stringa è possibile ricercare anche singole parole chiave che siano utili ad individuare documenti inerenti al progetto; in questo caso, essendo la ricerca molto generica e andando essa a ricercare la parola chiave immessa in tutto il posseduto della digital library, sarà ovviamente necessario procedere all'applicazione di filtri alla lista dei risultati proposti.

Un secondo approccio è attuabile a partire dalle singole collezioni, o dai singoli fondi, che raggruppano l'insieme dei volumi appartenenti ad una delle biblioteche d'autore prese in esame durante lo svolgimento del progetto; questi, possono essere interrogati accedendo dalla pagina del menu Collezioni / Ricerca per strutture e Sfoglia i fondi⁸.

Tuttavia, il percorso indubbiamente più interessante da seguire per interrogare il progetto *AMargine* si attiva accedendo dalla voce del menu Ricerca avanzata. In questa pagina le ricerche possono essere confezionate a piacimento, a seconda delle esigenze degli utenti, combinando fra di loro parole chiave, filtri e operatori booleani.

Se, ad esempio, voglio focalizzare la mia ricerca su un singolo libro, posso utilizzare il filtro Titolo e immettere nella stringa il titolo stesso. Il risultato della ricerca mi porterà a questo documento, del quale potrò consultare la scheda descrittiva e visualizzarlo sfogliandolo online (Fig. 1).

⁸ Il criterio di raggruppamento dei libri che compongono le singole biblioteche d'autore segue obbligatoriamente la logica della struttura data alla Digital Library; per questo motivo si trovano etichette differenti attribuite ai menu in DoGe e in Digital Library Pavia. Viene in ogni caso salvaguardata l'uniformità della metadattazione, della visualizzazione e delle relazioni applicate, che sono identiche su entrambe le piattaforme.

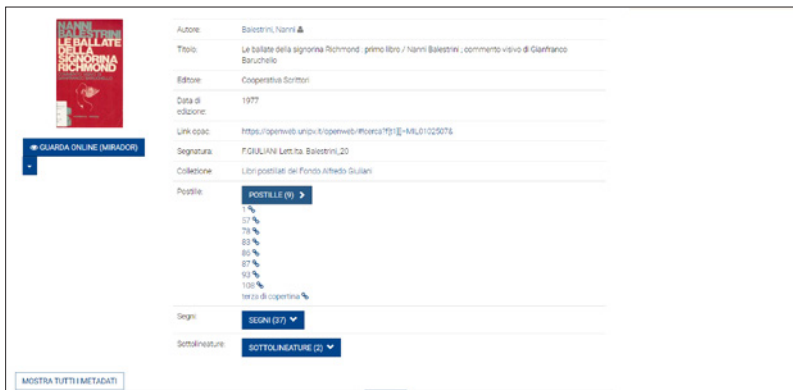


Fig. 1. Esempio di scheda descrittiva di un libro.

Le relazioni messe in campo durante il processo di metadaturazione permettono all'utente di avere un quadro preciso di tutti i vari tipi di annotazione presenti sul documento e di collegarsi ad essi tramite un link diretto che viene mostrato nel menu a tendina, previsto per ogni tipologia; il link permette di visualizzare immediatamente la scheda descrittiva del segno in questione (postilla, sottolineatura, segno, dedica, etc.) in cui sono riportati tutti i dati emersi dallo studio previsto dal progetto (Fig. 2).

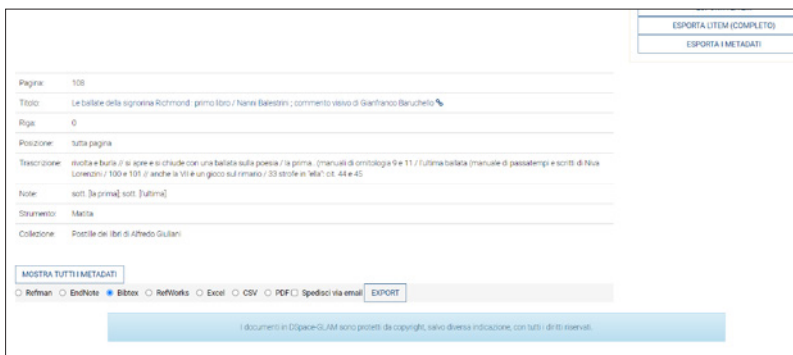


Fig. 2. Esempio di scheda descrittiva di un segno.

Sempre grazie alla schermata di ricerca avanzata è possibile impostare ricerche personalizzate in base alle esigenze di chi consulta. Ad esempio, se si vogliono visualizzare tutte le postille che contengono un riferimento a Verga è sufficiente digitare in una stringa il termine *annotation* selezionando il filtro Tipologia dal menu a tendina, mentre nella stringa successiva va immesso il termine *Verga* senza selezionare alcun filtro. I risultati così ottenuti saranno estremamente mirati sulle sole occorrenze desiderate. È possibile anche utilizzare il carattere di troncamento⁹ sul termine da ricercare, laddove sia necessario comprendere nei risultati più parole con la medesima radice.

Un ulteriore percorso che si può intraprendere permette di ottenere risultati mirati a partire da ricerche generiche e prevede come primo step di impostare una ricerca senza filtri, immettendo la parola/le parole chiave nella stringa dedicata; in questo caso viene indagato ovviamente tutto il database e la lista dei risultati contiene un elenco di documenti non necessariamente pertinenti al progetto *AMargine*. Tuttavia, grazie ad una serie di widgets laterali che compaiono in automatico sulla schermata dei risultati ottenuti, è possibile procedere al loro raffinamento servendosi dei filtri proposti.

Infine, possiamo segnalare un altro strumento interessante messo a disposizione dal visualizzatore di immagini Mirador, ovvero il confronto simultaneo tra due o più documenti digitali su una stessa scrivania virtuale attivabile direttamente dal documento che si sta consultando. Questo significa poter importare e consultare contemporaneamente libri presenti nella stessa biblioteca d'autore o da biblioteche d'autore differenti, libri caricati sulla stessa digital library o indifferentemente presenti in DoGe e in Digital Library Pavia, grazie alla tecnologia IIF, protocollo interoperabile di ultima generazione per la condivisione e la gestione delle immagini.

⁹ In DSpace-GLAM il carattere di troncamento è rappresentato dall'asterisco.

Non è escluso, tuttavia, che nella prosecuzione del progetto si possano individuare nuove strategie di archiviazione, di relazione e di ricerca che vadano ad implementare l'attuale assetto del data model al fine di trovare soluzioni sempre più innovative a sostegno della ricerca scientifica.

INDICE DEI NOMI

A

Abati, Velio 69, 73
Adorno, Theodor Ludwig
 Wiesengrund 70, 102
Agamben, Giorgio 101
Agosti, Stefano 9
Ajello, Nello 99, 100
Alberoni, Francesco 106
Alfani, Gianni 24
Alighieri, Dante 58, 131, 139, 140
Allasia, Clara 82, 84
Allegrezza, Stefano 74
Alston, Robin Carfrae 153
Alvaro, Corrado 80, 81
Amrani, Sarah 165
Anonimo romano 88
Antonelli, Giuseppe 15
Arbasino, Alberto 177
Ariosto, Ludovico 70, 144, 159
Aristotele 25
Arnone, Elena 47
Asor Rosa, Alberto 100
Avalle, d'Arco Silvio 129, 130
Averroè 25
Aveto, Andrea 9, 80
Azzolina, Liborio 24

B

Baldini, Gabriele 37
Ballerini, Luigi 23
Balzac, Honoré de 87
Bandini, Fernando 9
Baranelli, Luca 35
Baratta, Giorgio 100
Bàrberi Squarotti, Giorgio 48, 55
Barbi, Michele 64
Barile, Laura 118
Barili, Gaia 80
Bassani, Giorgio 12, 13, 19, 157, 158,
 159, 160, 161, 162, 163, 164,
 165, 166, 169, 170, 171, 172,
 173, 174, 175, 176, 177, 178
Bassi, Domenico 152
Bassi, Eleonora 15, 51
Baudelaire, Charles 48, 135, 136,
 137, 138
Bausi, Francesco 165
Beccaria, Giulia 145
Benjamin, Walter 95, 101, 102
Berisso, Marco 74, 75, 77, 80, 84
Berté, Monica 144
Bertolucci, Serena 147
Bertone, Giorgio 85, 86

- Blair, Hugh 154
Bo, Carlo 70
Boccaccio, Giovanni 144
Boero, Pino 85, 86
Boine, Giovanni 85
Bonafetta, Vittoria 85
Bonghi, Ruggiero 152
Borges, Jorge Luis 10
Borsellino, Nino 80
Brambilla, Pietro 146, 148, 152
Brancati, Vitaliano 29
Brecht, Bertolt 47, 67
Briganti, Alessandra 90, 92
Brioschi, Franco 106
Brugnolo, Furio 130
Bruno, Mariangela 25, 74
Byron, George Gordon 122
- C**
- Calabri, Cecilia 181
Calcaterra, Carlo 46, 165
Calvino, Italo 34, 35, 36, 75, 108
Campana, Dino 118, 137, 138
Canevari, Roberto 14, 197
Cangiano, Mimmo 108
Capponi, Gino 27
Caprioglio, Sergio 97, 102
Caputo, Francesca 177
Carbognin, Francesco 115
Cardinale, Eleonora 76
Carducci, Giosue 98
Carpita, Chiara 14, 115, 116, 125,
129, 130, 137
Carrara, Giuseppe 14, 21, 78, 93,
95, 108
Cartagia, Oriana 15, 75
Casti, Giovan Battista 92
Catalano, Gabriele 90
Catone, Andrea 100
Cattafi, Bartolo 15, 77, 201
Cattaneo, Gaetano 147
Cavalcanti, Guido 24, 25, 26, 41
Cazzola, Claudio 161
Centenari, Margherita 12, 143, 146
Cerrato, Carlotta 74, 76
Cesana, Roberta 175, 177
Ceva, Bianca 161
Chiappini, Alessandra 158
Chiarocossi, Graziella 184
Cino da Pistoia 24
Cola di Rienzo 88
Coletti, Vittorio 86
Colombi, Francesca 80
Contini, Gianfranco 69, 88, 162,
164, 173, 174
Contorbia, Franco 86
Cristiani, Andrea 33
Croce, Benedetto 69, 70, 98, 111
Croce Bermondi, Franco 86
Crosby, Ernest 110
- D**
- Dal Bianco, Stefano 9
Dalmas, Davide 9, 48, 52, 55, 67
Daniélou, Alain 129
D'Annunzio, Gabriele 62, 88

- D'Antuono, Nunzia 75, 82, 91
 De Amicis, Edmondo 84, 85, 88
 de Gérando, Joseph Marie 155
 Degni, Paola 74
 Deiana, Riccardo 59
 Della Lena, Marco 18
 De Lollis, Cesare 159
 Del Vento, Christian 157
 De March, Silvia 115
 De Paulis-Dalembert, Maria Pia 165
 De Sanctis, Francesco 93, 98, 121
 Desideri, Laura 181
 Dessí, Franco 165
 Dessí, Giuseppe 161, 162
 Diaco, Francesco 52, 68
 Di Benedetto, Luigi 24
 Dickinson, Emily 22
 Di Domenico, Giovanni 75
 Di Nicola, Laura 75
 Dolfi, Anna 161, 164
 Dorfles, Gillo 125
 Durante, Lea 100
- E**
- Eliot, Thomas Stern 108, 130, 131,
 132, 133
 Éluard, Paul 70
 Evola, Julius 46
- F**
- Faldella, Giovanni 89, 90, 91, 92
 Fanon, Frantz 65, 66
 Fantappiè, Irene 52
 Farinella, Calogero 15
 Feltrinelli, Giangiacomo 17, 20, 22,
 52, 84, 93, 104, 108, 164,
 175, 177, 178
 Ferrero, Ernesto 33
 Ferretti, Gian Carlo 175
 Flaubert, Gustave 160
 Flora, Francesco 30
 Fortini, Franco 11, 13, 14, 15, 43,
 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52,
 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,
 69, 70, 77, 89, 201
 Foscolo, Ugo 98
 Francucci, Federico 55
 Frassinelli, Francesco 73
 Frasso, Giuseppe 145, 153, 154
 Frescobaldi, Dino 24
 Freud, Sigmund 95
 Fronteddu, Silvia 14, 197
 Frosini, Fabio 100
 Frye, Herman Northrop 48
 Fubini, Elsa 97
 Fubini, Mario 24, 25
- G**
- Gadda, Carlo Emilio 77, 89
 Galletta, Giuliano 82
 Gambaro, Fabio 94
 Garabello, Luciana 15, 73
 Gatto, Alfonso 60, 61
 Gemme, Valentina 80
 Gensini, Stefano 103

Gerratana, Valentino 96, 101, 102

Ghisalberti, Fausto 64

Ghyka, Matila 125, 129

Giannone, Paolo 15, 74

Ginzburg, Natalia 38, 177

Gioanola, Elio 86

Giovannuzzi, Stefano 115

Giudici, Giovanni 47, 70

Giuliani, Alfredo 11, 13, 15, 17, 18,

19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27,

29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37,

38, 39, 40, 41, 77, 80, 201

Giuliani, Luca 15

Goethe, Johann Wolfgang von 47,

69, 70, 110

Goldmann, Lucien 95, 104, 111, 112

Gozzano, Guido 92

Gramsci, Antonio 14, 88, 93, 94,

95, 96, 97, 98, 99, 100, 101,

102, 103, 104, 105, 107,

108, 110, 111, 112, 113

Grendene, Filippo 52

Groddeck, Georg 95

Guerrero, Stefano 175

I

Imbonati, Giovanni Carlo 147

Isella, Dante 152

J

Jachia, Paolo 45, 54

Jahier, Piero 45

Jung, Carl Gustav 130

K

Kafka, Franz 10, 70

L

La Fayette, Marie-Madeleine,

Madame de 164, 165, 168

Lapia, Roberto 95

Lapo Gianni 24

Lavezzi, Gianfranca 15

Lenzini, Luca 11, 43, 47, 51, 52,

59, 68

Leonardo da Vinci 119

Leopardi, Giacomo 9, 24, 25, 27,

28, 29, 30, 41, 70, 144

Lévy, Eliphas 46

Liguori, Guido 100, 103

Litrico, Gaia 159

Loi, Franco 56

Lombroso, Cesare 87

Longoni, Luigi 147

Lucini, Gian Pietro 92, 165

Lukács, György 70, 95, 108, 109,

110

Lungo, Chiara 11, 13, 21, 73, 80, 95

Luperini, Romano 62

Lupi, Roberto 121

Luporini, Maria Bianca 100

Luzi, Mario 60, 61, 62

M

MacGann, Jerome 122

Magagnato, Licisco 177, 178

Magro, Fabio 52

- Malagodi, Marco 155
 Malerba, Luigi 30
 Mallarmé, Stéphane 121
 Manganelli, Giorgio 20, 33
 Mantegazza, Paolo 88
 Manzoni, Alessandra 146
 Manzoni, Alessandro 12, 64, 65,
 143, 144, 145, 146, 147,
 148, 149, 150, 151, 152,
 154, 155, 159
 Manzoni, Giulia 146
 Manzoni, Lorenzo 146
 Manzoni, Pietro Luigi 146
 Manzoni, Vittoria 146
 Marchi, Giacomo (pseud. di Bassani,
 Giorgio) 165, 171
 Marini, Paolo 15
 Marrucci, Marianna 60
 Martinelli, Donatella 22
 Marx, Carl 46, 112
 Meda Riquier, Giovanni 147
 Meneghello, Luigi 30, 31, 175, 176,
 177, 178
 Mengaldo, Pier Vincenzo 56
 Michaux, Henri 20
 Michelstaedter, Carlo 23
 Milanini, Claudio 35
 Miliucci, Fabrizio 13, 43, 51, 61, 78
 Milone, Federico 10, 13, 17, 18,
 77, 78
 Momigliano, Attilio 158, 159
 Montale, Eugenio 60, 61, 118, 119
 Montali, Giusi 39
 Morando, Simona 80
 Morante, Elsa 116
 Morbiato, Giacomo 52
 Morbio, Carlo 147
 Moretti, Marino 80, 92
 Morettini, Giancarlo 15, 74, 76
- N**
 Nardi, Bruno 25, 45, 54
 Nencini, Elisabetta 52
 Nencioni, Francesca 162
 Noventa, Giacomo 47, 56
- O**
 Oddone, Marta 73
 Ortiz, Maria 165
 Ossola, Carlo 118
- P**
 Packard, Vance 106
 Pala, Valeria 161
 Palazzolo, Giuseppe 52
 Palli Baroni, Gabriella 115
 Palumbo, Sergio 69
 Panizza, Giorgio 155
 Panzieri, Raniero 53
 Papini, Giovanni 46
 Parronchi, Alessandro 44, 45, 62, 63
 Pascoli, Giovanni 98
 Pasolini, Pier Paolo 47, 70, 95, 184,
 185
 Pasquali, Giorgio 69, 70
 Pasternak, Boris 70

- Patti, Giorgia 80
 Pavese, Cesare 165, 176
 Pecchiari, Beatrice 164
 Peluso, Sabatino 50
 Perfetti, Davide 73
 Persico, Mario 75
 Pestoni, Cesarina 148, 152
 Petoletti, Marco 144
 Petrarca, Francesco 57, 144
 Petroni, Guglielmo 163
 Pirandello, Luigi 81, 98
 Piva, Franco 19
 Platone 130
 Poe, Edgar Allan 121, 122, 123
 Ponta, Viviana 116
 Pontesilli, Giovanna 15
 Porta, Antonio 15, 77, 201
 Porta, Giuseppe 88
 Porzio, Domenico 10, 31
 Pound, Ezra 131, 133
 Prati, Angelico 32
 Prestipino, Giuseppe 109
 Proust, Marcel 47, 48, 60, 161,
 162, 164
- Q**
 Questa, Cesare 32, 37, 59, 106,
 122, 161, 164, 197, 203
- R**
 Raboni, Giulia 143, 146
 Racine, Jean 172
 Raicich, Marino 44
 Ravenna, Paolo 158
 Rebola, Clemente 56, 57, 58, 59
 Re, Lucia 118
 Renan, Ernest 87
 Renoldi, Gianni 175
 Rezzonico, Francesco 147
 Ricardo, David 112
 Rilke, Rainer Maria 62
 Rimbaud, Arthur 23, 62, 120, 135
 Risso, Erminio 73, 74, 80, 84, 93,
 95, 104
 Rizzo, Maria Teresa 82
 Ronsard, Pierre de 171, 173, 174
 Rosai, Ottone 60
 Rosselli, Amelia 11, 13, 14, 15,
 38, 77, 80, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 121, 122,
 123, 124, 125, 126, 129,
 130, 131, 132, 133, 134,
 135, 137, 138, 139, 140,
 142, 201
 Rosselli, John 120, 134
 Rossi, Anton Germano 20
 Rossi, Francesco 147
 Ruffilli, Paolo 17
 Russo, Emilio 144
 Russo, Luigi 69, 70
- S**
 Saba, Umberto 56
 Sabba, Fiammetta 74, 75, 191
 Salinari, Carlo 100
 Salvi, Irene 75, 76

- Sanguineti, Edoardo 11, 13, 14,
 15, 21, 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84,
 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 104,
 105, 106, 107, 108, 109,
 110, 111, 112, 113, 201
- Sanguineti, Federico 76
- Sanguineti, Giulia 76
- Santarone, Donatello 56
- Sapegno, Natalino 99, 100
- Sardola, Lucia 74
- Say, Jean-Baptiste 155
- Scaffai, Niccolò 15, 51
- Scarabocchi, Francesco 23, 34, 37
- Scarpa, Domenico 164, 165
- Scelsi, Valter 73
- Schiavulli, Antonio 23
- Scotellaro, Rocco 134
- Scotti Morgana, Silvia 89, 90
- Scovazzi, Giovanni 92
- Segre, Cesare 118
- Serao, Matilde 81, 82
- Sereni, Vittorio 47, 58
- Shakespeare, William 107, 110
- Shaw, Bernard 110
- Siciliano, Angela 13, 19, 157, 164,
 165
- Siciliano, Enzo 164, 177
- Silva, Ercole 37, 147
- Smith, Adam 112
- Soave, Francesco 154
- Sonzini, Valentina 11, 12, 15, 74,
 179
- Stampa, Giuseppe (Stefano) 147
- Stampa, Teresa 147
- Stefanelli, Luca 9, 80
- Sterne, Laurence 29
- Sue, Eugène 110
- Swann, Robert 129
- T**
- Tacito, Publio Cornelio 161
- Tagliaferri, Aldo 23
- Tandello, Emmanuela 115
- Tasso, Torquato 70, 125, 127, 144
- Tate, Allen 37
- Tavella, Chiara 92
- Terzolo, Luca 82
- Testa, Enrico 82, 84, 88
- Thackeray, William M. 118, 119
- Thomas, Dylan 17, 22, 23, 118,
 119, 153
- Tinacci, Valentina 60
- Tolstoj, Lev 46, 110
- Tomasi, Franco 144
- Tortora, Massimiliano 163
- Traina, Maria Rita 130
- Treccarico, Giordano Antonio 75
- V**
- Valarchi, Federico 194
- Valéry, Paul 62
- Vannucci, Giulio 172
- Venturi, Gianni 158

Verga, Giovanni 159, 206

Verlaine, Paul 121

Villalta, Gian Mario 9

Vittorini, Elio 47, 70

Voltaire 19

Voza, Pasquale 103

W

Weber, Luigi 84, 95

Weil, Simone 47, 49

Woolf, Virginia 118, 119

Z

Zabagli, Franco 185

Zagra, Giuliana 181, 182, 183

Zampa, Giorgio 61

Zanda, Antonello 161

Zanzotto, Andrea 9, 47, 70

Zardetti, Carlo 147

Zonca, Elisabetta 181

Zublena, Paolo 70

Collana Novecento letterario italiano

1. Giovanni Boine, *Lettere a Dora*, a cura di Enrica Agnesi, premessa di Andrea Aveto, 2020; ISBN 978-88-3618-009-7, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-010-3.
2. Diego Divano, *Bibliografia degli scritti di Giovanni Ansaldo (1913-2018)*, prefazione di Franco Contorbias, 2020, 2 tomi; ISBN opera completa 978-88-3618-025-7, e-ISBN (pdf) opera completa 978-88-3618-026-4.
3. Giuseppe Alvino, *Il teatro di Remigio Zena tra le carte inedite del suo archivio*, 2021; ISBN 978-88-3618-111-7, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-112-4.
4. Luca Federico, *La musica nascosta. L'apprendistato letterario di Raffaele La Capria*, prefazione di Giovanni Barberi Squarotti, 2022; ISBN 978-88-3618-134-6, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-135-3.
5. *Libri e riviste del Fondo Eugenio Montale dell'Università di Genova*, a cura di Andrea Aveto, Stefano Verdino, 2022; ISBN 978-88-3618-140-7, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-141-4.
6. Andrea Aveto, Stefano Verdino, *Genova per Montale (1967-2023)*, con premessa di Giorgio Montale e un'appendice di testimonianze inedite o rare, 2023; ISBN 978-88-3618-238-1, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-239-8.
7. *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, a cura di Andrea Aveto, Davide Dalmas, Luca Stefanelli, 2024; ISBN 978-88-3618-279-4, e-ISBN (pdf) 978-88-3618-280-0.

Andrea Aveto insegna Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Genova. Si è occupato di autori del Novecento, con particolare attenzione ai rapporti tra letteratura e giornalismo.

Davide Dalmas insegna Letteratura italiana nell'Università di Torino. La sua attività di ricerca si è concentrata sulla cultura letteraria tra Quattro e Cinquecento e su intellettuali e critici del Novecento.

Luca Stefanelli insegna Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Pavia. Le sue ricerche su autori del Novecento si sono concentrate sui processi genetici, la stilistica, l'intertestualità.

Le biblioteche d'autore rappresentano uno spazio privilegiato per lo studio e la ricostruzione del percorso artistico-intellettuale di scrittori e scrittrici: postille e altri segni di lettura permettono di entrare nell'officina della formazione e della creazione, aprendo nuove piste di ricerca e interpretazione. Da questa vitalità, sempre più sotto i nostri occhi negli ultimi anni, prende le mosse questo libro: per riflettere, da un lato, sul ruolo delle *digital humanities* nella descrizione e nell'edizione dei *marginalia* e sui nuovi orizzonti metodologici grazie ai processi di digitalizzazione; dall'altro, per presentare le biblioteche di alcuni autori centrali della letteratura contemporanea, delineando ulteriori strade di indagine critica sulla base di documenti e materiali inediti.

ISBN: 978-88-3618-280-0

In copertina:
Pagine di *Rimatori del Dolce Stil Novo* (1925)
con postille di Alfredo Giuliani.