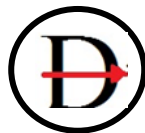


**MARIA PANETTA**

*Curvarsi sui fantasmi di ieri:  
la letteratura come laboratorio*



Diacritica Edizioni

2018

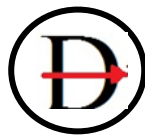


«Ofelia», 5



MARIA PANETTA

*Curvarsi sui fantasmi di ieri:  
la letteratura come laboratorio*



Diacritica Edizioni

2018

Copyright © 2018  
**Diacritica Edizioni di Anna Oppido**  
Via Tembien 15 – 00199 Roma

[www.diacriticaedizioni.it](http://www.diacriticaedizioni.it)  
[www.diacriticaedizioni.com](http://www.diacriticaedizioni.com)  
[panetta@diacritica.it](mailto:panetta@diacritica.it)

Iscrizione al Registro Operatori Comunicazione n. 31256  
ISBN 978-88-31913-065  
Pubblicato nel mese di marzo 2018.

Quest'opera è diffusa in modalità *open access*.  
Realizzazione editoriale e revisione del testo a cura di Maria Panetta.

## **Indice**

<i>Premessa</i> .....	p. 9
<i>Breve nota al testo</i> .....	p. 11
<i>Tra lirica e melodramma: per un'edizione delle Rime di Gian Francesco Busenello in rapporto alla sua produzione teatrale</i> .....	p. 13
<i>Cicognani e le varianti della Velia: edizioni a confronto</i> .....	p. 25
<i>Guido Sironi e la guerra: tecniche narrative e strategie retoriche dei Vinti di Caporetto</i> .....	p. 63
<i>La valigia di Nelida Milani: l'impasto linguistico, l'audacia e i fantasmi di una narrativa di frontiera</i> .....	p. 75
<i>Appendice</i> .....	p. 93
<i>La letteratura siciliana oggi, fra culto della tradizione e apertura a nuovi indirizzi</i> .....	p. 95
<i>Elvira Seminara e l'entropia del romanzo contemporaneo (un'intervista)</i> .....	p. 103
<i>La tentazione del silenzio: i versi di Matteo Veronesi</i> .....	p. 113
<i>Nel laboratorio dell'Assente, romanzo di Sandro De Nobile</i> .....	p. 127





## *Premessa*

Il titolo di questo volume allude a un passo di un articolo apparso sul «Messaggero» il 21 febbraio 2002: *Bufalino: io, collezionista di ricordi, seduttore di spettri*.

Come già nel 2012, rinverdisco l'idea di legare il titolo di un mio libro a una suggestione di un autore amato come Bufalino: l'immagine dello scrittore curvo sul proprio tavolo di lavoro, del filologo che coniuga la propria passione per il rigore con l'accettazione della fatica anche fisica che il suo studio comporta; l'implicita allusione al ripiegamento che la scrittura sempre presuppone, al dialogo serrato e "onesto" con se stessi da cui non può prescindere, nel silenzio assorto della concentrazione.

Ecco il senso del sottotitolo di questo libro, in una visione della letteratura anche come laboratorio, variamente declinato: da quello del poeta Busenello, autore noto e affermato di melodrammi ma insieme allenato versificatore dalla vena inesaurita (la cui produzione lirica attende ancora un'edizione critica che dia conto della complessa tradizione anche settecentesca dei suoi testi); a quello del *labor limae* di Bruno Cicognani, applicato al suo romanzo della vita, *La Velia*, sempre modificato in ogni nuova edizione, persino nella punteggiatura, e specie dal punto di vista lessicale, in linea con l'evoluzione della sua poetica. Dal laboratorio del critico che, grazie ai propri strumenti, acquisiti in anni e con impegno, indaga nell'officina del testo degli autori e ne decostruisce le strategie retoriche - come nel caso del drammatico romanzo sui *Vinti di Caporetto* di

Guido Sironi, che a sua volta scrive per fare i conti con i propri fantasmi di guerra, suggerendo un'idea di letteratura anche come prezioso laboratorio di analisi di se stessi e dei propri traumi -; alla narrativa quale viva e verace testimonianza della storia dolorosa delle masse senza voce e del perpetuo lavoro su una lingua composita e accogliente, mista e vivace, compiuto da una scrittrice di frontiera come Nelida Milani.

Si indaga, infine, sulla Letteratura come fucina nella quale si progettano nuove linee e nuovi indirizzi di poetica, in bilico fra il doveroso omaggio a un'“ingombrante” tradizione (perché “grave”, di peso, di valore) e l'apertura al nuovo e alle suggestioni che vengono dalla realtà esterna a quella isolana, come nel caso della (davvero morente?) “linea siciliana”, e con un successivo affondo sulla vivace produzione artistico-romanzesca della catanese Elvira Seminara.

Da ultimo, in questo libro c'è un'idea di campo letterario come campo di battaglia, di critica letteraria sulla contemporaneità come militanza, attenzione alle nuove voci e volontà di comprendere il retroterra culturale ed esperienziale che si cela dietro a un interessante congegno narrativo o alla scelta di certe forme metriche e di certi ritmi: dunque, fa da sfondo la visione del laboratorio del poeta quale platonica caverna sulle cui pareti si proiettano vaghe ombre del passato e del presente, ma anche come antro nel quale risuonano variamente arcane musiche interiori.

*Roma, 31 marzo 2018*

## ***Breve nota al testo***

I contributi qui raccolti sono usciti tutti recentemente su «Diacritica» ([www.diacritica.it](http://www.diacritica.it)): *Tra lirica e melodramma: per un'edizione delle Rime di Gian Francesco Busenello in rapporto alla sua produzione teatrale* nel fascicolo 3 (25 giugno 2015); il saggio su Cicognani nel fascicolo 1 (25 febbraio 2015) con il titolo *Le varianti della Velia di Bruno Cicognani: edizioni a confronto*; quello su Sironi sempre nel fascicolo 3, con il titolo *“I vinti di Caporetto” di Guido Sironi: tecniche narrative e strategie retoriche*; *La valigia di Nelida Milani* nel numero 18 (25 dicembre 2017).

Nell'*Appendice* sono raccolti: un contributo sulla presunta fine della letteratura siciliana, apparso nel fascicolo 2 (25 aprile 2015), uno su Elvira Seminara uscito nel numero 18 di «Diacritica» (25 dicembre 2017), un saggio sulla poesia di Matteo Veronesi apparso nel fascicolo 17 (25 ottobre 2017) e, infine, un'analisi del romanzo *L'Assente* di Sandro De Nobile, edita nell'ultimo numero pubblicato di «Diacritica», il 19, del 25 febbraio scorso.

Alcuni dei contributi sono stati opportunamente aggiornati e/o modificati al fine di essere ricompresi nel presente volume.



***Tra lirica e melodramma:***  
***per un'edizione delle Rime di Gian Francesco Busenello***  
***in rapporto alla sua produzione teatrale***

Giovanni Francesco Busenello (Venezia, 1598-Legnaro, 1659)<sup>1</sup> è conosciuto soprattutto come accademico degli Incogniti e librettista, per

---

<sup>1</sup> Sul quale si vedano almeno: B. BONIFACIO, *Musarum libri*, Venezia, apud Ioannem Iacobum Hertium, 1646, *liber X*, 39 e 134, pp. 437 e 469; G. BRUSONI, *Le glorie de gli Incogniti o vero gli huomini illustri dell'Accademia de' signori Incogniti di Venetia*, in Venetia, appresso Francesco Valuasense stampator dell'Accademia, 1647; L. ALLACCI, *Drammaturgia*, Roma, per il Mascardi, 1666, pp. 23 e sgg., 96, 181, 263 e sgg., 302; A. APROSIO, *La Biblioteca Aprosiana*, Bologna, per il Manolessi, 1673, pp. 83 e sgg., 113; G. D. PETRICELLI, *Oratio in funere ill. atque excell. D. D. Petri Busenelli*, Venetiis, apud Antonium Bortoli, 1713, p. 8; G. C. BECELLI, *Della novella poesia*, Verona, per Dionigi Ramanzini, 1732, p. 255; A. GROPPPO, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati nei teatri di Venezia dall'anno 1637 sin all'anno presente 1745*, Venezia, appresso Antonio Groppo, [1745], pp. 16 e sgg., 19, 23; G. M. MAZZUCHELLI, *Gli Scrittori d'Italia*, II, 4, Brescia, presso a Giambatista Bossini, 1763, pp. 2454-2457; S. ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, Venezia, nella stamperia di Carlo Palese, 1785, I, p. 331; E. A. CICOGNA, *Delle Inscrizioni veneziane*, IV, Venezia, presso Giuseppe Picotti editore autore, 1834, pp. 167, 170, 230, 693; VI, Venezia, presso la tipografia Andreola, 1853, pp. 34, 537; G. A. MICHIEL, *Notizie ed osservazioni intorno al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1840, p. 25; L. N. GALVANI [G. SALVIOLI], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, Milano, Regio Stabilimento Ricordi, 1878, pp. 19, 31 e sgg., 35, 69; T. WIEL, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di S. Marco*, Venezia, F. Ongania, 1888, pp. 5, 21, 51, 81; A. BORZELLI, *Il cavalier G. B. Marino*, Napoli, Priore, 1898, pp. 168-172; A. LIVINGSTON, *Una poesia di G. F. B. in Inghilterra*, in «Ateneo veneto», XXXI (1908), pp. 49-68; ID., *G. F. B. e la polemica Stigliani Marino*, in «Ateneo veneto», XXXIII (1910), pp. 123-56; ID., *Una scappatella di Polo Vendramin e un sonetto di G. F. Busenello*, in «Fanfulla della Domenica», n. 29, 24 settembre 1911, p. 15; ID., *Sebastiano Rossi plagiatario e imitatore di Gian Francesco Busenello*, in «N. Archivio veneto», 1912, fasc. 1, I sem., pp. 163-88; ID., *La vita veneziana nelle opere di G. F. B.*, Venezia, Officine grafiche V. Callegari, 1913; G. SPINI, *Ricerca dei libertini*, Roma, Universale di Roma, 1950, pp. 212, 244; C. SARTORI, *B. G. F.*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, II, Roma, Casa editrice Le Maschere, 1954, coll. 1394 e sgg.; G. PESENTI, *Libri censurati a Venezia nei secc. XVI-XVII*, in «La Bibliofilia», LVIII (1956), pp. 20 e sgg.; M. DAZZI, *Il fiore della lirica veneziana*, II, Venezia, N. Pozza, 1956, pp. 12, 43-54; G. GETTO, *Letteratura e poesia*, in *La civiltà veneziana nell'età barocca*, a cura del Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Sansoni, 1959, pp. 155 e sgg.; E. ZANETTE, *Suor Arcangela, monaca del*

*Gli amori di Apollo e Dafne* (1640), la *Didone* (1641), *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646, perduta), *La Statira* (1655), musicati da Francesco Cavalli, e poi specialmente per *L'incoronazione di Poppea* (1643), la cui musica venne composta, com'è noto, da Claudio Monteverdi.

Avvocato di una certa fortuna, egli fu, però, anche un fecondo autore di versi, sia in italiano sia in dialetto veneziano: passò, in generale, dalla

---

*Seicento veneziano*, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1960, pp. 296, 334-38 e *passim*; C. JANNACO, *Il Seicento*, Milano, F. Vallardi, 1963, pp. 200, 216 e sgg., 242, 289, 292, 299, 420; F. DEGRADA, *G. F. Busenello e il libretto della Incoronazione di Poppea*, in *Claudio Monteverdi e il suo tempo: relazioni e comunicazioni al Congresso internazionale*, Venezia-Mantova-Cremona, 3-7 maggio 1968, s. l., s. e., 1968, pp. 82-102; E. MUSATTI, *Storia di Venezia*, Venezia, Filippi editore, 1968, tomi 2; G. TASSINI, *Il libertinaggio in Venezia dal secolo XIV alla caduta della Repubblica*, Venezia, Filippi ed., 1968; M. CAPUCCI, *G. F. Busenello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XV, 1972, *ad vocem*; *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di M. T. Muraro, premessa di G. Folena, Firenze, L. S. Olschki editore, 1978; P. MIOLI, *G. F. Busenello: La Didone per F. Cavalli*, in «*Subsidia musica veneta*», III, 1982, pp. 53-74; P. GETREVI, *Labbra barocche: il libretto d'opera da Busenello a Goldoni*, Verona, Essedue, 1987; T. R. DEACON, *The comic intrusion: an analysis of the origins and function of the comedic elements in G. F. Busenello and Claudio Monteverdi's "L'incoronazione di Poppea"*, Ann Arbor, UMI, 1990; *Il Barocco. Marino e la poesia del Seicento*, scelta e introduzione di M. Pieri, Roma, Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995; J.-F. LATTARICO, *Busenello drammaturgo. Primi appunti per una edizione critica dei melodrammi*, in «*Chroniques italiennes*», XI (2006), 77/78, 2/3 (<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Lattarico.pdf>); G. MARINO, *La Sampogna, con le Egloghe boscarecce e una scelta di idillii di Capponi, Argoli, Preti, Busenello*, a cura di M. Pieri, A. Ruffino e L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2006; R. GIGLIUCCI, *Recensione a G. F. BUSENELLO, Il viaggio di Enea all'Inferno*, a cura di J.-F. Lattarico, pref. di P. Fabbri, Bari, Ed. Palomar, 2009, in «*Filologia e critica*», 2011, n. 1, gennaio-aprile, pp. 159-63; I. BONOMI, *Il codice innovativo dei libretti di Busenello*, in I. BONOMI, E. BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 13-46; *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di D. Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011; *Libertini italiani. Lettura e idee tra XVII e XVIII secolo*, a cura di A. Beniscelli, Milano, Rizzoli, 2011; A. LANGIANO, *Il «mondo alla roversa» di G. F. Busenello e il relativismo incognito*, in «*Sinestesieonline*», a. 1, n. 2, settembre 2012 (<http://www.rivistasinestesie.it/PDF/2012/SETTEMBRE/4.pdf>); J.-F. LATTARICO, *Venise incognita. Essai sur l'académie libertine du XVIIe siècle*, Paris, Champion, 2012; ID., *Busenello: un théâtre de la rhétorique*, Paris, Classiques Garnier, 2013; E. ROSAND, *L'opera a Venezia nel XVII secolo. La nascita di un genere*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013; A. LANGIANO, *Dal romanzo alla scena: G. F. Busenello e l'Accademia degli Incogniti*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale ADI di Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon, F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 ([http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)).

tendenza petrarchista della prima maniera a temi più lascivi, specie in seguito alla pubblicazione dell'*Adone* di Marino (1623), che ne influenzò la produzione più tarda. Del suo apprezzamento per il poeta napoletano si trova traccia nella "lettera aperta" dal titolo *Al cavalier Marino: loda l'Adone*, contenuta nella miscellanea *Il Barocco. Marino e la poesia del Seicento*, a cura di Marzio Pieri (pp. 773-776), che è stata edita nel 1995 dall'Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. In essa il poema viene definito «nuovo miracolo della sopraumana virtù di V. S.»<sup>2</sup> e «il più bel poema che sia stato composto giamai»<sup>3</sup> e Busenello, rivolgendosi a Marino, lo blandisce così:

V. S. con felicissima vena va spiegando alcune delizie del dire che fanno brillare il cuore a chi legge, né vi è stanza in tutto il poema che non tragga a sé con mirabile allettamento l'animo di chi si sia. E come talvolta mirando le stelle non è possibile affissar tanto l'acume degli occhi in una, che l'altre col scintillare non ne divertiscano i raggi nostri visivi, tanta è la frequenza e il numero di quegli oggetti luminosi; così non è possibile riflettere tanto con la mente sopra una delle stanze predette, che le altre, disgregando i pensieri, non ne interrompano la specolazione. Egli è ben vero che tale interrompimento non scema il gusto a chi legge e non diminuisce la gloria delle cose lette, e bisognerà far voto alla natura che disponga a' nostri sensi organi migliori, per non tradire in un tempo istesso il libro e l'intelletto<sup>4</sup>.

Si può affermare senza tema di smentita che la produzione letteraria di Busenello fu sovrabbondante: oltre ai suddetti melodrammi, egli compose, infatti, idilli di gusto marinistico, poesie civili, encomiastiche e morali; romanzi; prose oratorie e avvocatesche. Sappiamo che si era proposto un'edizione complessiva delle proprie liriche, ma non la realizzò

---

<sup>2</sup>

Cfr.

[http://www.archive.org/stream/epistolariosegui02mariuoft/epistolariosegui02mariuoft\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/epistolariosegui02mariuoft/epistolariosegui02mariuoft_djvu.txt)

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cfr. G. B. MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, vol. II, Bari, Laterza, 1912, Lettere e dedicatorie, 100.

mai, ed esse sono rimaste per lo più inedite oppure incluse in pubblicazioni occasionali. La quantità dei versi prodotti, forse, ne ha, in taluni casi, danneggiato la qualità: a essi mancano, infatti, rifiniture e limature, pur nella generale scioltezza. Inoltre, la franca oscenità di alcuni suoi componimenti ha determinato spesso giudizi negativi, da parte di critici più severamente moralisti. Però, le sue liriche rendono vivace testimonianza della vita pubblica e privata della Venezia del tempo, come ha sottolineato, tra gli altri, Arthur Livingston, uno dei suoi studiosi più attenti, nella propria monografia *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*<sup>5</sup>, punto di partenza imprescindibile per qualsiasi ricerca sul librettista veneto.

Svariati temi si alternano nella produzione lirica di Busenello: in particolare, le rime d'argomento morale e amoroso sono le sole a essere state raccolte, sempre da Livingston, nell'unica edizione critica disponibile, ovvero quella uscita a Venezia nel 1911, per i tipi dello Stabilimento grafico G. Fabbris di S.

La raccolta si apre con un sonetto dedicato all'*Otio*<sup>6</sup>, subito seguito dal vero *incipit* del florilegio, *Persuadesi l'autore a scrivere*<sup>7</sup>, nel quale la scrittura viene presentata come frutto dell'«ingegno» (II, v. 1, p. 19) e dell'«intelletto» (II, v. 10, p. 19) e come un nobile mezzo per involarsi «Dal volgo reo, che i veri honori oblia» (II, v. 8, p. 19); la terza lirica, *Genio*, affronta uno dei temi cari a Busenello, la fama: «Col tempo pugno e con l'oblio guerreggio;/ Picciole al nome mio facelle accendo;/ Fervidi voti

---

<sup>5</sup> Venezia, V. Callegari, 1913.

<sup>6</sup> *I sonetti morali ed amorosi di Gian Francesco Busenello (1598-1659)*, testo critico per cura di A. Livingston, Venezia, Tip. G. Fabbris di S., 1911, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



al tuo bel nume appendo,/ E d'immortalità col ciel patteggio» (III, vv. 5-8, p. 20).

Delle numerose liriche dedicate alla celebrazione di Venezia vale la pena, forse, di leggere *All'inclita città di Venezia*, ché, nelle altre, molte immagini ivi presenti si ripetono: «O di Marte e di Apollo orto fecondo,/ Ondoso paradiso, arca esemplare,/ Conca di ampio tesoro, reggia del mare,/ Dono del ciel, miracolo del mondo;// Venetia bella, il cui saper profondo/ Versa dolci diluvij all'acque amare,/ E fra molli cristalli, onde si care,/ Sei specchio ai regni e freno al Truce immondo:// Per te l'armi hanno vita, alma gli inchiostri;/ Per te la prisca Atene alta rinacque;/ Da te rubban le leggi i secol nostri.// Dunque, musa, di' pur che invitta nacque,/ Cinta con pari honor d'allori e d'ostrì,/ Una Roma alla terra, un'altra all'acque» (IV, p. 20).

Alcuni sonetti sono anche dedicati a personaggi coevi all'autore e permettono, quindi, di ricostruire almeno parte della fitta rete di relazioni sociali e letterarie di Busenello: ad esempio, quelli indirizzati al Zorzi Contarini (IX, p. 23), a Niccolò Crasso (X), agli artisti Ascanio (XI) e Dario Varotari (XV), agli amici Niccolò Barbarigo e Marco Trevisano (XII, XIII), all'allora noto predicatore Giovanni Maria Pietra (XIV), al duca di Candia e a Giovanni Garzoni (XVII), anch'egli gravitante intorno all'Accademia degli Incogniti.

A partire dal XIX, inizia la sezione dei *Sonetti amorosi* raccolti da Livingston, che include versi di lode alla sua donna e alla bellezza dell'amata (XX, XXI, XXII, XXXV, XLI, XLIII, XLIV, XLVIII), rime dedicate all'innamoramento per fama (XXIII, XXIV), molti versi di amore infelice o sdegnato contro la donna amata (XXVII, XXXI, XXXIII, LI, LII,

LVI, LVIII, LXI, LXII, LXVI, LXVII, LXVIII, LXIX, LXX, LXXI, LXXIV, LXXVIII, LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII), di gelosia (LXXII, LXXIII) e qualche ritratto, come *Sua donna in maschera* (LXXXIII) e *Bella donna che fila* (LXXXIV, p. 63), fino al classico tema della *Morte della mia donna* (LXXXIX).

La caducità dell'esistenza e la fugacità della felicità amorosa sono motivi che attraversano numerosi di tali sonetti. Interessante mi pare quello intitolato *La sua donna dice ch'è vecchia* (LXXXV, p. 64): «Rompi gli specchi, e i liquefatti argenti/ Turba col fango, e scampa i tuoi ritratti;/ Perché, se gl'occhi alla tua imago addatti,/ I riverberi tuoi diran che menti.// Forse dal crin canuti gl'argomenti/ A pro di tue bugie, perfida, hai tanti,/ Ahi, che di tua pietade i verni attratti/ Fan mie spemi decrepite e cadenti?// Sei bambina e non vecchia, et il tuo cuore,/ Benché oda sempre dir affetti, affanni,/ Vassi scegliendo a gran fatica amore.// Il fanciul, s'inferisce ingiurie o danni,/ Nega i suoi falli e addossa altrui l'errore:/ Tu del mal, che m'arrechi, incolpi gl'anni».

Il sonetto XCII, *La vanità de titoli* (p. 71), inaugura la sezione dei *Sonetti morali* della raccolta di Livingston, con tono lugubre e pessimistico, ma forse ancora più amaro risulta il seguente, intitolato *Vanità degli humani studi* (XCIII, p. 72): «Mendicai precipitij; andò l'ingegno/ Tracciando altezze per trovar ruine;/ Le recondite scienze e peregrine/ Cercai sotto ogni fondo, oltre ogni segno.// Senza compasso in man, alto disegno/ Tentai nel medicabile confine;/ Tra le cime all'Olimpo assai vicine,/ Osai degl'astri misurare il regno.// Ahi, quante consumò calende et idi,/ In vani studi, il giovanil talento,/ E de libri stancò scorte e sussidi.//

Alfin chiudo la mano e stringo il vento:/ Credei mirare il sole e il buio  
vidi;/ E di nulla saper tardi mi pento».

La sfiducia di Busenello nel progresso scientifico (*in primis*, nei confronti delle scoperte di Galileo) emerge, ad esempio, dai versi del sonetto dedicato a *L'huomo* (C, vv. 5-6, p. 75), che, sebbene «Indegno di stampar col piè le arene,/ Studia trovar nel sol macchie et horrori;»; e degno di menzione è anche *Nostra vita* (CXIX, p. 85), che esemplifica bene lo scetticismo e il disincanto tipici del suo atteggiamento intellettuale: «Nostra vita è un adesso; il ciel, l'inferno/ Per tradurla in un sempre io veggo pronti;/ Fortuna, amor, con orgogliose fronti,/ Vi pretendono ogn'hor dominio alterno.// E pur di marmi e di metalli io scerno/ Votar gli abissi e scavernare i monti,/ Sul fiume dell'oblio per erger ponti,/ E alzar alle chimere un tempio eterno.// Polvere ambitiosa in vetro frale,/ Atomo terreo alfin, ombra superba/ È l'huom, che spesso ha tomba anzi al natale.// O veritade amara, o historia acerba!/ Nel fango che ci dà forma mortale,/ Farà casa l'honor, radici l'herba». A simboleggiare la fugacità del tempo della vita mortale, in linea col gusto dell'epoca, una serie di sonetti, inoltre, sono dedicati agli orologi (CXXXV, CXXXVI, CXXXIX).

Non menzionati nel titolo della silloge, in un'*Appendice* compaiono anche *Sonetti vari satirici o triviali*, due dei quali dedicati a una bella monaca (II, p. 107; VI, p. 109) e tre alla parodia, nello stile bernesco, di donne brutte o non più giovani (VIII, IX, X, pp. 110-111). Infine, Livingston concede spazio a un unico sonetto in dialetto, l'ultimo, significativamente intitolato *Sopra la vita umana paragonata a quella del soldato* (XV, p. 114).

Nel suo ampio studio del 1913, egli spiega che le poesie di Busenello furono in voga all'incirca dal 1623 fino al primo quarto del Settecento, anche se continuarono a essere copiate sino alla fine del secolo; dopo gli anni Venti del XVIII secolo, se ne occuparono gli eruditi: il veronese Giulio Cesare Becelli (1686-1750) nel trattato *Della novella poesia cioè del vero genere e particolari bellezze della poesia italiana* (nel 1732), il Quadrio (1695-1756) a partire dal 1734 (nella prima parte, uscita sotto pseudonimo, della sua opera *Della storia e della ragione di ogni poesia volumi quattro*, Milano, Francesco Agnelli, 1739-1752), gli scrittori di teatro musicale del Seicento (sino a fine Settecento), il Mazzucchelli (1707-1765) negli *Scrittori d'Italia* (Brescia, Bossini, 1753-1763), opera nella quale figura l'articolo più significativo su Busenello: ovviamente fino alla comparsa degli studi di Livingston.

Da rilevare un'importante traduzione inglese, la prima, condotta da Thomas Higgons nel 1658, della *Prospettiva del navale trionfo*, una poesia encomiastica scritta nel 1656 per celebrare la vittoria dei veneziani in Oriente contro i turchi (come il sonetto *Alla serenissima repubblica di Venetia per la sua valorosa difesa contro all'armi ottomane*, in A. L. 1911, VI, p. 21). Lodata dal celebre poeta Edmund Waller (1606-1687), divenne un modello per le satire di Sir John Denham (1614 o 1615-1669), avversario anche politico di Waller, cui si ispirò (tenendo conto anche della maniera di Higgons, traduttore di Busenello) un altro noto poeta inglese, Andrew Marvell (1621-1678), per la propria satira politica *Instructions to a Painter about the Dutch Wars* (1667) e per i versi di *Advice to a Painter* (1679).

Nel 1677, inoltre, Sebastiano Rossi (autore della raccolta *La Sferza. Satire piacevoli alla Vinitiana*, Venetia, Pietro Ant. Zamboni, 1664, il cui titolo probabilmente scimmietta Marino, *La Sferza. Invettiva del Cavalier Marino a quattro ministri della Iniquità. Con una lettera faceta del medesimo. Aggiuntovi un discorso in difesa dell'Adone*, Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1625) tentò di stampare poesie di Busenello assieme alle proprie (nelle *Satire di Basnadio Sorsi*), ritenendo che, dato che giravano ancora manoscritte, potessero non essere molto note: però, le accuse di plagio dalle quali si dovette difendere e le polemiche che si scatenarono all'apparire del volume testimoniano ancora della fortuna delle rime del Nostro<sup>8</sup>.

A parte le osservazioni talora molto superficiali annotate nel 1807 da Petronio Maria Canali sulle rime raccolte nel Codice marciano It. IX. 385 e il poco apprezzamento del bibliografo, bibliofilo, traduttore e socio della Crusca Bartolommeo Gamba (1766-1841) sulle satire dialettali (delle quali disse: «senza alcun danno delle buone lettere rimasero quasi tutte inedite»<sup>9</sup>), da rilevare che il primo che si dedicò a uno studio approfondito dell'opera di Busenello fu Emmanuele Antonio Cicogna (1789-1868), l'erudito veneziano autore dei sei volumi *Delle iscrizioni veneziane. Raccolte e illustrate* (Venezia 1824-1853) e del *Saggio di bibliografia veneziana* (Venezia, Tip. di G. B. Merlo, 1847), entrambi utilissimi, tra gli strumenti da cui partire nella ricerca.

Numerosi sono i manoscritti relativi alla produzione di Busenello (si tratta di almeno 66 codici), conservati soprattutto a Venezia nella

---

<sup>8</sup> A. LIVINGSTON, *Sebastiano Rossi plagiatore e imitatore di Gian Francesco Busenello*, in «N. Archivio veneto», 1912, I sem.

<sup>9</sup> A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, op. cit., p. 13. Cfr. B. GAMBA, *Serie degli scritti impressi in dialetto veneziano*, Venezia, Tip. Degli Alvisopoli, 1832.

Biblioteca Nazionale Marciana, alla Biblioteca del Museo Correr (sia nel fondo Cicogna sia in quello Correr), nella Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia, al Seminario Patriarcale; alla Biblioteca civica Bertoliana di Vicenza; nella Biblioteca civica, al Museo civico, in quella del Seminario vescovile e nell'Universitaria di Padova; nel Museo civico e nella Biblioteca comunale di Treviso; a Verona e a Rovigo), manoscritti che sono stati registrati con cura da Livingston (1913, pp. 411-461), che distingue: a) melodrammi, b) opere in prosa, c) poesie italiane, d) sonetti, e) poesie dialettali, f) poesie apocrife. Il medesimo studioso sottolinea che

chi si occupa dell'indagine di un autore inedito della Venezia del secolo decimo settimo incontra problemi cui la critica non ha portato finora lumi sufficienti, tanto per l'illustrazione delle particolarità della vita di quell'epoca, quanto per l'ordinamento bibliografico dei monumenti letterari che di quel tempo ci sono pervenuti. Per poter scrivere uno studio definitivo su qualunque autore dei meno noti fra i veneziani del Seicento, secolo per eccellenza della letteratura anonima e inedita, si richiede un lavoro complessivo su i codici miscellanei che fin nel più tardo Settecento tramandavano di mano in mano alla posterità le scritture dei secentisti<sup>10</sup>.

Nell'annoverare le difficoltà intrinseche al lavoro di edizione delle rime sparse di Busenello, Livingston precisa ancora che «tra i più operosi cittadini del Parnaso veneziano, prolifici cultori della lingua letteraria, si trovano molti che sapevano servirsi di un dialetto schiettamente veneto, stranamente sfigurato dalla tradizione ortografica toscana, ma che si può, mediante la ricchezza dei monumenti rimasti, restituire nell'integrità pristina»<sup>11</sup>. Facendo tesoro di tali preziosi suggerimenti, proprio questo è l'ambizioso obiettivo che, a circa cento anni dalla comparsa del suo studio,

---

<sup>10</sup> Cfr. A. LIVINGSTON, *La vita veneziana*, Venezia, Callegari, 1913, p. 15.

<sup>11</sup> Ivi, p. 4.

ci proponiamo di raggiungere<sup>12</sup>, sperando di riuscire ad allestire presto quell'edizione critica di tutte le rime di Busenello che manca.

---

<sup>12</sup> L'intervento ripropone, opportunamente aggiornata, la relazione presentata al Congresso ADI di Roma del 2013; lo studio delle rime di Busenello rientra in un Progetto di ricerca d'Ateneo dal titolo *Per l'edizione di poesia lirica e scenico-musicale tra Rinascimento e Barocco: storia della tradizione e filologia digitale* (Prot. C26A119ZTX, 2011), diretto dal prof. Italo Pantani (Sapienza Univ. di Roma – Dip. di Studi Greco-latini, Italiani, Scenico-musicali), la partecipazione al quale ha già permesso a chi scrive di recarsi a Venezia, nel febbraio 2014, a studiare i codici della Biblioteca Marciana nei quali sono contenute rime di Busenello: il resoconto di questo lavoro *in fieri* verrà progressivamente pubblicato su «Diacritica» e altre riviste di settore. Sempre nel 2014 un ulteriore progetto di ricerca su Busenello è stato, inoltre, sottoposto dalla sottoscritta, con esito positivo, alla Fondazione Cini di Venezia: *Giovan Francesco Busenello, librettista e rimatore, nei suoi rapporti con l'Accademia degli Incogniti e con il coevo panorama operistico veneziano*.





***Le varianti della Velia di Bruno Cicognani:  
edizioni a confronto***

Jole Soldateschi<sup>13</sup> ha datato agli anni 1920-1923 la prima stesura della *Velia* di Bruno Cicognani (1879-1971), romanzo assai noto dell'autore fiorentino premiato nel 1955 col Premio Marzotto e nel 1962 col Feltrinelli: l'autografo reca, nel frontespizio, il titolo *La Velia* e il sottotitolo, poi cassato, *Miserie umane* (ma nella prima pagina il titolo originale, *Il Borini*). Come precisato dalla studiosa, si tratta di un «abbozzo sottoposto a continui e consistenti ripensamenti; la narrazione è spesso interrotta, senza soluzione di continuità, da pagine recanti minute di lettere di carattere professionale e privato, note di diario, appunti per progetti letterari *in fieri*»<sup>14</sup>.

Nell'Archivio Cicognani, conservato e ordinato dal figlio Dante nella casa di Via Laura, oltre al suddetto autografo del *Borini*, erano custodite, tra i ricchissimi materiali presenti, sia le pagine 1-4 del manoscritto originale consegnato all'editore Treves per la prima stampa del 1923 – che recano «varianti assai consistenti (di struttura, di contenuto, di lingua) rispetto al testo definitivo»<sup>15</sup> –, sia le prime bozze a stampa, non impaginate e numerate a cifra dall'autore da 1 a 160, corrette tra aprile e maggio del 1923 (che presentano altre «numerose varianti»<sup>16</sup> rispetto all'impaginato e

---

<sup>13</sup> Cfr. *Bruno Cicognani. Documenti, autografi, opere*, a cura di J. Soldateschi, Firenze, Biblioteca Marucelliana, 1980, pp. 28-29, n. 33.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 29, n. 34.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 29, n. 35.

al volume): di tali documenti (ormai da alcuni anni conservati presso il Fondo Bruno Cicognani, acquisito al patrimonio della Biblioteca Marucelliana di Firenze tramite acquisto nel 1990)<sup>17</sup> non si è tenuto conto nell'edizione Pagliai allestita nel 2015 da chi scrive<sup>18</sup>, che, in linea con i criteri generali dell'operazione editoriale diretta da Marco Dondero (di ripubblicazione in edizione critica delle *Opere* di Cicognani con nuove introduzioni e più esaustivi commenti), si basa solo sui testimoni a stampa.

In ordine cronologico, tra gli anni Venti e gli anni Settanta, si sono susseguite le seguenti edizioni della *Velia*: Treves 1923 e 1930; Arnoldo Mondadori 1934, 1942, 1943, 1945; Vallecchi 1948; Hoepli 1952; Vallecchi 1954, 1958 (nella collana dei «Classici», in 850 esemplari numerati e firmati dall'autore; e in «Tutte le opere di Bruno Cicognani»); Hoepli 1958; Vallecchi 1959; Hoepli 1963; Vallecchi 1966; Mondadori 1968; Vallecchi 1969; Longanesi 1970 e 1973; Vallecchi 1979.

### ***I criteri dell'edizione Pagliai 2015 (P15)***

Come accennato, la suddetta edizione critica Pagliai (P15) è stata condotta da chi scrive sulla base del testo rivisto e licenziato dall'autore in occasione dell'edizione Vallecchi dei suoi *Opera omnia*, avviata nel 1955 con la pubblicazione delle *Novelle* (la *Velia* uscì nel 1958: cfr. *supra*): in essa tutte le oscillazioni morfologiche sono state fedelmente rispettate,

---

<sup>17</sup> Il fondo è composto da una biblioteca di 2.500 fra volumi e opuscoli a stampa e da un archivio di famiglia nel quale si conservano i manoscritti delle opere edite ed inedite di Bruno Cicognani, una rassegna stampa e molta corrispondenza con personalità letterarie ed artistiche più significative della prima metà del Novecento. Altre notizie sono reperibili nell'archivio SIUSA-personalità. Ringrazio la gentilissima dott.ssa Silvia Fusco della Biblioteca Marucelliana per tali informazioni.

<sup>18</sup> Cfr. B. CICOGNANI, *La Velia*, ed. critica a cura di M. Panetta, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2015 (d'ora in avanti, ci si riferirà a questa edizione indicandola con la sigla P15).

trattandosi – appunto – dell’ultima volontà dell’autore. Si è deciso anche, in linea di massima, di non intervenire per sanarne alcune incongruenze interpuntive o per adeguare sistematicamente l’uso dei segni diacritici alle consuetudini di oggi (ad esempio, è stata rispettata la tendenza di Cicognani a ripetere anche più volte i due punti nel corso del medesimo periodo; e non si è intervenuti nei casi in cui utilizzava coppie di virgole come fossero parentesi tonde, inserendovi all’interno anche punti interrogativi o esclamativi), trattandosi di prosa narrativa, nella quale la punteggiatura può avere anche funzione enfatica.

Sono solo stati aggiunti, secondo l’uso vigente, i punti fermi mancanti, anche dopo la fine dei discorsi diretti, a chiudere tutti i periodi. Ed è, al contrario, parso più opportuno, seguendo l’uso tipografico ormai consolidato, sia eliminare il punto fermo presente spesso, dopo i tre puntini sospensivi, in fine di frase<sup>19</sup>, sia spostare al di fuori della tonda (o dopo il secondo trattino lungo) i pochi punti fermi che figuravano subito prima della chiusura delle parentesi.

Per non discostarsi troppo dai criteri fissati nelle prime due edizioni Pagliai dei volumi di *Novelle* di Cicognani, curate rispettivamente da Alessandra Mirra e Valerio Camarotto e uscite nel 2012, in P15 si è deciso di rispettare anche la grafia adottata da Cicognani per le forme del verbo avere, scritte senza aspirazione ma corredate di accento grave («ò», «ài», «à», «àno»/«àn»); nel cap. XIV, una voce verbale «ài» con accento acuto è stata, dunque, corretta. Invece, è stata rispettata l’oscillazione, tra forma dittongata e non, di certi sostantivi, aggettivi o forme verbali (ad es.,

---

<sup>19</sup> Devo a una conversazione con Raffaele Marciano (Aguaplano Editore) il ricordo e l’efficace messa a fuoco del contesto in cui nasceva questa consuetudine, negli anni in cui si adoperava perlopiù la Monotype, introdotta in Italia a partire dal 1903.

«nòvo»/«nuovo», «nòva»/«nuova» *etc.*), avendo rilevato che, in genere, quella non dittongata viene da Cicognani adoperata, nel parlato o nel discorso indiretto libero, a fini mimetici (la stessa unica occorrenza di «ovo» – cui in P15 non è stato aggiunto l'accento grave, data l'impossibilità di confonderlo con un suo omografo di diverso significato –, nel cap. XIV, è riconducibile a un'espressione popolare: «diventò un ovo»).

Facendo un confronto con alcune coeve edizioni Vallecchi di opere letterarie, si è rilevato che la presenza degli accenti all'interno di parola non è riconducibile a delle norme redazionali stabilite dall'editore; per tale ragione, si è deciso di mantenere i suddetti accenti in P15, come un tratto caratteristico della scrittura di Cicognani. Esempi: «mi vòlto», «biàscica», «cércine», «nòvo» (3 occorrenze in tutto, a fronte di 22 casi con dittongamento, «nuovo»; 3 occorrenze in tutto di «nòva», ma 11 di «nuova»), «fòco» (2 occorrenze nel cap. I; l'unica senza accento è stata in P15 adeguata alle altre, aggiungendolo, nel cap. XX; si rilevano, invece, 10 casi di dittongamento in «fuoco»), «s'accòrse» (4 occorrenze: capp. I, VII, XIII, XVIII; una senza accento del cap. XIII è stata modificata per analogia in P15; la voce verbale è distinta dall'«accorse» del cap. II, che viene da “accorrere”), «òmo» (7 occorrenze in tutto, a fronte di 38 occorrenze di «uomo»), «batùfoli», nel cap. I; «dètte» (14 occorrenze in tutto), «Nastasia» (tra le 97 occorrenze del nome, l'unica senza accento è stata in P15 adeguata alle altre), «ùzzolo», «piòlo» (2 occorrenze: capp. II e V), «sùbito» (19 occorrenze in tutto; in un caso, nel cap. XIII, in P15 è stato corretto l'accento acuto sostituendolo col grave), «entràtigli», «ànsito», «téccola», «èbete», «tànghero», «tòrsolo», «òmo-cavallo», nel cap. II; «zàngole», «cazzòla» (un'occorrenza; l'altra senza accento è stata

normalizzata in P15, nel cap. II), «céntina», «abbiàtene», «oblìo» (2 occorrenze: capp. III e XIV, quest'ultima in maiuscolo), «vàcci» (3 occorrenze in tutto), «séguita» (3 occorrenze in tutto), «piòli», «cartapècora», «bòno» (3 occorrenze in tutto, nei capp. III e VIII; l'unica senza accento è stata normalizzata nel cap. VIII di P15), «rivòltosi», «fóssegli», «lavorìo» (2 occorrenze), «vòlta» (nel senso di 'elemento architettonico'; negli altri casi, col senso di 'turno', l'accento non è presente; la locuzione «dar di vòlta il cervello» è contrassegnata dall'accento grave, nel cap. XVIII); «dài» (2 occorrenze della II persona singolare del presente indicativo di "dare", nei capp. III e IV, distinta dagli altri 15 casi della preposizione articolata «dai»), «ciòtola» (un'occorrenza, a fronte di nessuna senza accento), nel cap. III; «omiciàttolo» (3 occorrenze nel cap. IV; una quarta senza accento, nel cap. VII, è stata normalizzata in P15), «pàrami», «tégolo», «mésquita», nel cap. IV; «Badìa» (2 occorrenze: capp. IV e XII), «bugigàttolo» (2 occorrenze: capp. V e IX), «scrivanìa» (9 occorrenze in tutto, nel cap. V, nel IX, 3 nel XVII, nel XVIII, 3 nel XIX; 2 senza accento sono state normalizzate in P15, nei capp. V e IX), «sdrùcciolo», «viùcola», «viùcole» (2 occorrenze nel cap. V), «béttola», nel cap. V; «brulichìo» (2 occorrenze: capp. VI e VII), «luccichìi» (2 occorrenze: capp. VI e VII), «sciccherìe», «signorìa», «figùrati», «cutréttola», «dittamo» (2 occorrenze: capp. VI e XIV), nel cap. VI; «sussurrìo», «scoppiettìo», «mano-batùfolo», «solatìo» (capp. VII e XII), «bugìa» (2 occorrenze, nel senso di 'candeliere', nei capp. VII e XIII; un'occorrenza, invece, nel cap. II, nel senso di 'menzogna' e nella forma «bugia»), nel cap. VII; «Àpriti», «tremolìo» (2 occorrenze: capp. VIII e XV), «bramosìa» (2 occorrenze nel cap. IX; gli altri 3 casi senza accento,

nei capp. VIII, IX e XII, sono stati normalizzati in P15), «godìo», «cécce», «bisbiglio» (l'altra occorrenza senza accento, nel cap. X, è stata normalizzata in P15), «fluttuàvagli», «abbandonàvalo», nel cap. VIII; «avvézzati» (contrapposto a un participio con funzione aggettivale «bambini avvezziati male»), «sèrvitene», «spèrpero», «libréttine», «impóstisi», «cercàvale», «appiccàvagli», «présolo», nel cap. IX; «fièvole», «dàcci», «aiùtaci» (nell'edizione Treves 1923 e in quella Mondadori 1934 con accento acuto; nell'economica Vallecchi del 1954 senza accento), «gócciolo», «cascàggini», nel cap. X; «brillìo» (3 occorrenze nei capp. XI, XII e XIII), «strìggine», «èrpete», «cocùzzolo», nel cap. XI; «buttàvasi», «brusìo», «cióndolo», «rièccoli», «séguita», «querciòla», «nostalgìa», «rósi», «poggiòlo», «Palàncola», «tónfani», «ròsa» (quest'unica occorrenza con accento grave è stata adeguata alle altre 7 in P15, considerando che il termine senza accento compare, come sostantivo, 4 volte e, come aggettivo, altre 3), «scòrse», «cattivèria» (2 occorrenze nello stesso capitolo XII), «trèmulì», «pendìo», «sciacquìo», «aiòle» (nessun caso di dittongamento), nel cap. XII; «arruffio», «lègge», «Sii», «còprono», «brillìo», «règolati», «vàttene» (4 occorrenze in tutto, di cui 3 maiuscole nel cap. XVII), «vòlte» (nel senso di 'rivolte'), «subìto» (2 occorrenze: capp. XIII e XVII, di cui la prima aveva accento acuto nelle prime due edizioni), «frenesià» (2 occorrenze nei capp. XIII e XIV; la terza, senza accento, è stata normalizzata nel cap. XII di P15), nel cap. XIII; «pèneri», «còlta», «vanèsii», «mania», «mèssaci», «bizzèffe», «séguiti», nel cap. XIV; «gemitìo», «Riéntrano», «Confèssalo», «Ricòrdati» (2 occorrenze: capp. XV e XIX), «gòmena», «aspèttatela», «rodìo», nel XV; «lavorìo», «balbettìo», «Pòsale» (2 occorrenze, di cui la

seconda minuscola, nel cap. XVII), «Guàrdati» (2 occorrenze maiuscole nella stessa pagina), «bracciòlo», «vòmito», nel XVII; «mormorìo», «capitàtogli», «Guàrdino», «corsìe» (3 occorrenze nello stesso capitolo), «balìa», «buacciòla», «Dùbito», «scòrporo», «dànnno», nel cap. XVIII; «méssosi», «trùcia», «giùggiola», «pènsaci», nel cap. XIX; «cinguettii», «gridìo», «Lasciàmola», nel XX<sup>20</sup>.

Nelle note della citata edizione Pagliai, oltre al commento e alla spiegazione linguistica di termini ed espressioni del vernacolo fiorentino o del dialetto toscano (come «sbuzzano», «quartiere», «strappina», «si diacciasse», «aveva roba in corpo», «giovantina», nel cap. I; 5 volte «mota», nei capp. I, IV, XIV; 2 volte «dimolto», nei capp. I e VI, e 5 volte «di molto», nei capp. II, X, XIII per 2 volte, XIX; «ùzzolo», «téccola», «Sprangaio», nel cap. II; «scalei», «cassetta», «piòli», «sottoveste» nel senso di ‘panciotto’, nel cap. III; «goletto» nei capp. III e XI; «bossolo», nel senso di ‘bosso’, sempre nel cap. III; «cassina», «’unn’ò» per ‘non ho’, «piovigginare», «sgrondo», «tégolo», «zozza», «di molti», nel cap. IV; «zuccottino», «consolle», «sizio», «trucio», nel cap. V; «marmate», «giranio», nel cap. VI; «riparando a», «cianume», «schiribilloso», «rocchio», «pioppino», «rinficosecchita», «spengere», nel cap. VII; «libréttine», «smessa», nel cap. IX; «spiombante», «sgallato», nel X; «frinzelli», «strìggine», nel cap. XI; «pezzole», «bubboli», «stacciavano», «bercio», «far querciòla», «solatìo», «diaccia» – ma nel romanzo si trovano anche «diaccio» e «si diacciava» –, «riscontro», «rimpulizzita», «sgorato», «cretti», «strabuzzan», «pannolano», «non fo per dire», «spelluzzicava»,

---

<sup>20</sup> Nella mia *Nota al testo* dell’edizione Pagliai 2015 sono stati indicati solo i casi più significativi, mentre il precedente elenco è completo.

«in tralice», «in capelli», nel cap. XII; nel cap. XIII un più ricercato termine toscano «padule» viene sostituito nell'edizione Vallecchi del 1958 con «palude»; «sodisfazione», «succhiare», «neanco», nel cap. XIII; «abbiadati», «si raffreschino», «stento», «bardotti», «radici», «smencito», nel XIV; «mezzina», «girani», nel cap. XVI; «straccali» e «bruci», nel XVII; «spelluzzicando», «cammino», «zanella», nel XVIII; «trùcia», «rificolone», «l'à un dicatti», «serviti», nel XIX; «camorro», «è grassa se...», «quartiere», «violi», nel XX)<sup>21</sup>, anche popolare (come «trimpellò», nel cap. II; «si scompannava», «suzzata», «briaco», «fradici intinti», nel cap. IV; «imbecherare», nel cap. VI; «godìo», nel cap. VIII; «accosto» nel senso di 'accostato', nel cap. X; «Moscon d'oro», nel cap. XI; «sei per l'oche», nel XII; «trimpellando», nel cap. XIII) o familiare (come «non à un becco d'un quattrino», nel cap. I; «a cécce», nel cap. VIII; «peso» nel cap. IX e «pese», nel cap. XIV; «rimpulizzito», nel cap. XIX), oppure di regionalismi vari (come «vanno a giro», «s'era svenuta», nel cap. I; «buono di», nel cap. II; «bachi», «raccattò», nel cap. IV; «raccattato», nel cap. VII; «traversini», nel cap. X; «poggiòlo», «greppi», «pruno», nel cap. XII; «scimunita», nel cap. XIV *etc.*) e voci gergali (come «nottante», nel cap. I), nonché di termini volgari (come «becco», nel cap. II), si trovano alcune informazioni utili a identificare luoghi e personaggi, e a ricostruire le vicende storiche cui si allude, nonché le varianti sostanziali emerse dalla collazione del testo con quello pubblicato nelle edizioni Treves, del 1923 (la prima edizione), e Arnoldo Mondadori, del 1934, ad eccezione di quelle

---

<sup>21</sup> Anche tale elenco risulta completo in questa sede, mentre nella mia *Nota al testo* dell'edizione Pagliai 2015 sono stati indicati solo alcuni esempi rilevanti. Lo stesso vale per le tre elencazioni che seguono.



meno significative e di quelle relative alla grafia, ai segni interpuntivi e alle maiuscole, di cui si dà conto dettagliatamente di seguito.

*Le edizioni Treves 1923 (T23) e Mondadori 1934 (M34): le varianti*

Al riguardo, si precisa che, come rilevato nelle note di commento dell'edizione Pagliai, con l'eccezione di pochi refusi (come «in», al posto di «in cui», e «sè stessa», nel capitolo X; «E per» invece di «E pur», nel capitolo XVII) o sospetti tali («Antonina» al posto di «Annina», sempre nel capitolo X) presenti in quella Mondadori, sono emerse due sole varianti sostanziali tra le edizioni sopra menzionate (del 1923 e del 1934), oltre a una sostituzione di caporali con apici doppi (nel cap. XI dell'edizione Treves, si leggeva, infatti: «il vispo ritorno a Musette», posta tra apici doppi nella Mondadori): l'eliminazione, nella seconda edizione, di due brani del capitolo XVII, il primo riferito alla Velia («Chi le avrebbe mai detto che anch'ella avrebbe scoperto dentro di sé, fuori di sé, da per tutto, un'altra vita, sotto, che non supposeva affatto esistesse, una vita affiorante in una suscettibilità così pronta e mossa che cose e creature, a cominciar da lei, erano altre, via via, erano nuove, staccate quasi, in certi momenti, dal corpo? Allora è che un nonnulla dell'usata realtà à forza di far mancare il respiro. Si sa: sono istanti, accenni, punte di gioia, fuggitive dolcezze; ma, ignoto, è presente un intimo senso che tale stato è per breve ora, è un'illusione, un inganno, per cui ciò che allora si prova s'abbraccia così strettamente, si fa così nostro che rimarrà poi nella vita, per tutta la vita, come la sola cosa vera, la sola cosa non vana e caduca che sia stato concesso godere. E non importa che lì fosse il seme di tutto il dolore di poi:

più fiero il dolore e più sospirato il ricordo») e il secondo alla vita («onde questa diventa bella e gioiosa e degna in tutto d'essere vissuta, e non più esiste dolore e non miseria: l'immortalità, l'infinito, Iddio non sono più miti e chimere, sono verità presenti, che si rivelano a ogni momento, in qualunque cosa, e il cuore ne resta inondato e anelante»). Da rilevare, inoltre, nel capitolo III, la variante «che egli aveva corso» (presente solo in Treves 1923), abbandonata già dal 1934 («che lui aveva corso»).

### ***L'edizione Pagliai 2015***

Si è ritenuto, discostandosi lievemente dall'indirizzo generale dell'edizione Pagliai delle *Opere* di Cicognani, diretta da Marco Dondero, di fornire in nota, in P15, indicazioni relative non solo alle varianti sostanziali (tutte registrate nelle note di commento), ma anche ad alcune meno significative, data la grande fortuna del romanzo, l'opera più conosciuta e letta di Cicognani, già uscita più volte in svariate edizioni, anche recenti (ad esempio a Firenze, presso Giunti, nel 1997, a cura di Stefano Carrai, che ha scelto di dare il testo della prima edizione; e a cura di Jole Soldateschi, Firenze, Polistampa, 2003 *etc.*), e fin dagli anni Quaranta oggetto delle attenzioni di note case di produzione cinematografica italiane come Scalera Film e Lux Film: tale ricchezza di annotazioni, a giudizio di chi scrive, rappresenta un valore aggiunto rispetto alle edizioni precedenti, ai fini sia di uno studio specialistico dell'opera sia di una lettura più consapevole da parte di lettori occasionali o di appassionati, e contribuisce a giustificare la ripubblicazione di questo

testo, più letto e noto degli altri, con un nuovo e più ampio commento, specie storico-topografico e linguistico<sup>22</sup>.

Le edizioni prese in esame della *Velia* vengono citate tramite l'uso di sigle, il cui prospetto viene riprodotto di seguito, in ordine cronologico (come già precisato, all'edizione economica Vallecchi del 1954, in seguito indicata come V54, si è fatto solo qualche cenno, anche a causa della presenza in essa di numerosi refusi, di qualche errore e di lezioni banalizzanti quantomeno di dubbia attendibilità, a giudizio di chi scrive):

- T23 = B. Cicognani, *La Velia*, Milano, Treves, 1923;
- M34 = B. Cicognani, *La Velia*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1934;
- V58 = B. Cicognani, *La Velia*, Firenze, Vallecchi, 1958.

***La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: tutte le varianti sostanziali***

Nella collazione tra il testo dato in T23 e M34 e quello edito, invece, in V58, sono state considerate varianti sostanziali (come illustrato, tutte registrate nelle note di commento di P15): le sostituzioni lessicali tramite sinonimo, iperonimo o iponimo; il cambio di congiunzione (per esempio, una disgiuntiva con una coordinante) con conseguente modifica del significato; i tagli o le aggiunte di interi paragrafi o di avverbi, locuzioni avverbiali, aggettivi, apposizioni, pronomi, complementi; i passaggi significativi dal singolare al plurale e viceversa; il passaggio di un elemento

---

<sup>22</sup> Per le spiegazioni linguistiche, in P15 si è ricorsi per lo più al notissimo dizionario Tommaseo-Bellini (UTET 1861-1879), al *Vocabolario dell'uso toscano* di Pietro Fanfani (Barbera 1863), al *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia (UTET) e al *Vocabolario* Treccani; tra gli altri, è stato, a volte, consultato anche il *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Ottorino Pianigiani (Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1907).

della frase da soggetto a complemento; i casi di preferenza per la variante dialettale, ai fini di una maggiore aderenza al parlato, e quelli che vanno in direzione opposta; le varianti di concordanza tra sostantivo e aggettivo; le riduzioni del numero delle voci di un'elencazione; il cambio di tempo verbale; l'aggiunta di una voce verbale; ovviamente, le modificazioni di intere frasi *etc.*

Nel dettaglio, nel capitolo 1 si rileva: la sostituzione di «seno» con «petto» e di «o» con «e»; un paragrafo, presente nelle due precedenti edizioni, viene eliminato dalla Vallecchi 1958 («Prima però di perder conoscenza, fece capire, con gran fatica, alla donna che l'assisteva, che gli chiamasse Beppino, perché aveva bisogno di dirgli una cosa, a lui solo»); «a sdraio» diviene «sdraiato»; «poteva» diviene «le riusciva di».

Nel cap. II: «quegli che» diventa «chi»; viene aggiunta una precisazione spaziale («alle spalle») e sostituita la congiunzione coordinante («ma» diviene «e»); si rilevano, inoltre, l'aggiunta di un avverbio («sùbito») e la soppressione di un «anche».

Nel cap. III: soppressione di un «ne» partitivo che segue a un «non»; eliminazione di una parola più volte ripetuta nella stessa frase («insieme»); passaggio di un elemento della frase da soggetto a complemento («e l'unghie nere» diviene «e con l'unghie nere»).

Nel cap. IV: «fallimento e» diviene «fallimento, che»; «sola» diviene «sola: col cognato». Si registrano, inoltre: un caso di eliminazione di «mai» («una, mai, di» diventa «una, di»); la soppressione del pronome «io» in una sequenza di cinque «io» consecutivi (da 5 diventano 4); un caso di preferenza per la variante dialettale («non può» diviene «'un può»), al fine di una maggiore aderenza al parlato, e uno opposto («'un» diviene «non»);

il termine «sensibilità» (T23, M34 e V58) viene sostituito con «sensualità» solo in V54 (con una banalizzazione, a giudizio di chi scrive).

Nel cap. V: un caso di soppressione del pronome «io» («non so se io m'ingannassi» diviene «non so se m'ingannassi»); «messali» diviene «libroni».

Nel cap. VII: eliminazione della ripetizione consecutiva della stessa espressione per due volte («dietro i “landò” – i “landò”, a nolo» diviene «dietro i “landò” a nolo»); «dai legni» diventa «dalle carrozze» (cfr. cap. VIII); un caso di variante lessicale di verbo («si apre» diventa «si divide»); «di già» diviene «già»; soppressione di un «anche»; variante di concordanza di aggettivo («solino con le vele sgualcite» diviene «solino con le vele sgualcito»); «c'era di molta gente» diviene «c'era molta gente»; un caso di variante lessicale («della suggezione» diviene «del rispetto umano»); soppressione del «di» («sentono di già» diviene «sentono già»); piccola aggiunta esplicativa di un complemento d'agente («dalla cameriera»); un altro caso di aggiunta («Beppino invisibile»); soppressione di «appunto» («pensando appunto» diviene «pensando»).

Nel cap. VIII: 2 volte «legno» diventa «carrozza» (cfr. cap. VII); eliminazione di «dentro» («e c'era, dentro, tutta la paura»); soppressione dell'aggettivo («l'immensa misericordia» diviene «misericordia»); «fuori di casa» viene semplificato in «fuori»; «era allora d'usanza» diviene «era allora usanza»; «repentinamente» diventa «a un tratto», che ricorre altre 35 volte nel romanzo.

Nel cap. IX: rilevante modifica del singolare «d'ombra» (riferito al mondo vegetale) nel plurale «d'ombre» (allusivo a delle presenze umane), che modifica il senso e aggiunge poeticità al passo (cfr. la nota n. 3 a p. 142

dell'edizione Pagliai 2015); «in quella che era venuta» diviene «nell'altra venuta»; «la cosa» diviene «quella cosa»; «in lei» diventa «in essa»; «abbagliava di sole» diventa «abbagliava al sole»; «più il sole» diviene «più sole»; «più» diventa «più che»; aggiunta di «mai» con valore rafforzativo («più» diviene «mai più»); aggiunta del determinativo («s'è coraggio» diventa «s'è il coraggio») e di «ora».

Nel cap. X: soppressione di «così» («corse, così, scalzo» diviene «corse, scalzo»); «delle» diviene «nelle»; solo in M34, un caso di sostituzione del nome «Annina» con «Antonina», poi modificato in V58; solo in M34, probabile refuso (è assente un «cui» che si rileva, invece, essenziale); «ritirate giù» diviene «ricomposte»; «se lo levava» diventa «se lo beveva»; «si vedeva» diviene «vedeva»; «d'aprir di più l'uscio» diviene «d'aprir l'uscio»; «che razza di rosolio fosse» diviene «che rosolio fosse».

Nel cap. XI: «appresso» diventa «dopo»; «la sua presenza» viene semplificato in «la presenza», «stata» diviene «che era stata»; «nella poltrona stata di sua madre» diviene «nella poltrona di sua madre»; in un elenco vengono aggiunti «i bottoni»; «restava» diviene «stava».

Nel cap. XII: «da dietro» diventa «da dentro»; «aver tanti soldi» diventa «tanti soldi»; «da ogni uscio, da ogni bottega, da ogni angolo» diviene «da ogni angolo»; «pruni» diviene «biancospino»; «quelli» diviene «i babbi ormai», con una ripetizione di «babbi» a fini enfatici; «cos'è» diventa «cosa sia»; «Era anche stanco» diviene «Era stanco»; «dentro» viene precisato in «nell'intimo»; un meno appropriato «cattività» viene sostituito da «cattiveria»; «Del rimanente poi» diviene «Per dopo, poi»; viene del tutto eliminata la frase «Non ebbe bene fin a che non l'ebbe scovato e che, da sé sola, aiutandosi con un sasso, riuscì a farlo agire. Dalla punta della

conchiglia schizzò lo zampillo»; si rileva un'aggiunta di «lei» per meglio evidenziare un cambio di soggetto; «gialli come di pruno» diviene «gialli come il pruno».

Nel cap. XIII: un ricercato «padule» muta in «palude»; «a sedere» diviene «seduto»; «vederle» diventa «vedere»; «umilianti» diviene «comuni»; «la faccia» diventa «il viso»; si rileva un'aggiunta di «affatto»; «suoi sotto le palpebre lunghe» diviene, più esplicitamente, «suoi seducenti dalle ciglia brune»; viene eliminata una “e” che precede il verbo essere («è»); «madre» muta in «mamma» (cfr. cap. XVI).

Nel cap. XIV: «nuvola» diventa «nebbia»; «in» diventa «di»; «bisognava» diventa «bisogna»; «scontorti» diventa «bistorti»; «si godesse veduta» diviene «si godesse una bella veduta»; «E» diviene «Ed egli»; «cinquantina» diviene «sessantina»; «ben altrimenti» diviene «altrimenti»; «all'impresario» diventa «dall'impresario»; «E non è a dire come» diventa «E non si può immaginare come»; «e» diviene «o»; «tu, sì, tu, quali» diviene «tu, quali»; «cinque mila... prima» diviene «cinque mila: le prime»; «nonostante facessero» diviene «per quanto facessero»; «colla pezzetta cambiandosela» si precisa in «con la pezzetta d'acqua vegeto-minerale, cambiandosela».

Nel cap. XV: «quello» diventa «quegli»; «favola anche» viene semplificato in «favola»; «sa» diventa «odora».

Nel XVI: viene eliminata la precisazione «un ufficiale di cavalleria, scioperato:»; «vestito nuovo» diviene «vestito»; «madre» diventa nuovamente «mamma» (cfr. cap. XIII); «Dopo di che,» diventa «Poi»; «giardino grande» muta in «giardino accanto»; «striscia» diviene «balza».

Nel XVII, un intero periodo figurava in T23 ed è stato, poi, eliminato: «Chi le avrebbe mai detto che anch'ella avrebbe scoperto dentro di sé, fuori di sé, da per tutto, un'altra vita, sotto, che non supponeva affatto esistesse, una vita affiorante in una suscettibilità così pronta e mossa che cose e creature, a cominciar da lei, erano altre, via via, erano nuove, staccate quasi, in certi momenti, dal corpo? Allora è che un nonnulla dell'usata realtà à forza di far mancare il respiro. Si sa: sono istanti, accenni, punte di gioia, fuggitive dolcezze; ma, ignoto, è presente un intimo senso che tale stato è per breve ora, è un'illusione, un inganno, per cui ciò che allora si prova s'abbraccia così strettamente, si fa così nostro che rimarrà poi nella vita, per tutta la vita, come la sola cosa vera, la sola cosa non vana e caduca che sia stato concesso godere. E non importa che lì fosse il seme di tutto il dolore di poi: più fiero il dolore e più sospirato il ricordo». Inoltre, sempre nel cap. XVII: «Per qualche mese egli parve» diviene «Egli per qualche mese parve»; «allora: com'erano vistosi! Le tornò» diviene «allora; le tornò». Il periodo «onde questa diventa bella e gioiosa e degna in tutto d'essere vissuta, e non più esiste dolore e non miseria: l'immortalità, l'infinito, Iddio non sono più miti e chimere, sono verità presenti, che si rivelano a ogni momento, in qualunque cosa, e il cuore ne resta inondato e anelante», presente solo in T23, viene eliminato già in M34. Ancora: viene soppresso un terzo «tutto», già ripetuto due volte in precedenza; «tu? che cosa» diventa «tu? Ma cosa»; «il rasoio» diviene «le forbici», con una scelta più realistica che allude all'abilità sartoriale della Velia; «di lei» diventa «piangente di lei».

Nel XVIII: «questionati» muta nel più colloquiale «bisticciati»; «corse» diviene «corsa» (probabile refuso delle edizioni precedenti); «seno»



diviene «petto»; «Esperiente» diventa «Esperto»; «quella» diviene «questa»; «ma ora» diviene «ma»; «La si» diventa «Si»; viene aggiunta una voce verbale «è»; «la porta lì» diviene «la porta».

Nel XIX: eliminazione di «i testimoni» dopo «il perito»; «nel» diventa «dal»; «coi testimoni, il perito e i creditori» viene semplificato in «col perito e i creditori»; «a» diviene «di»; viene aggiunto un «sua»; «I testimoni» diventa «Il curatore»; «trascendere, ma mi compatisca» diviene «trascendere: la mi compatisca», espressione più aderente al parlato fiorentino; «in mano» diventa «a mano»; «in un orinatoio» diviene, più elegantemente, «nel vicolo del Cionfo».

Nel XX: «temenza» diviene «trepidazione»; «l'incanto» si semplifica in «l'asta»; «codesto» diventa «questo»; viene aggiunta «concessione di» all'espressione «per concessione di legge»; «se la rimediavano» diviene «la rimediavano».

Casi di modifica della frase: «che poi una serpe corre dentro la spina dorsale» diventa «per cui par che una serpe corra dentro la spina dorsale» (cap. II); «bicchierino che toccò» diviene «bicchierino, lo toccò» (cap. III); «c'era il travaglio col sonno» diviene «c'era ancora il contrastare col sonno» (cap. III); «che egli aveva corso» (presente solo in T23) diventa «che lui gli aveva corso» (in M34 e V58, cap. III); si registra un caso di ampliamento della frase («cupa, lo stesso male – quella non era che una difesa istintiva. – E, in più» diviene «cupa ereditata dal genitore suo vero, quella debolezza dei sensi al piacere ch'era stata nel momento del suo concepimento, in sua madre. La scontraggine non era che una difesa istintiva di quella. E, in più») nel cap. IV; «in campagna, vestiti gravi come siamo, il sole nuovo, e a passare» diventa «in campagna: i vestiti ancora

gravi pesano, al primo caldo: e a passare» nel cap. VI; «si vede spuntare dallo sportello aperto una tuba» diviene «si vede, all'aprirsi dello sportello, una tuba» nel cap. VII; «Qualcuno era entrato: ella cercò impaurita col batticuore...» diviene «Come se invece qualcuno fosse entrato. Ella cercò nello specchio impaurita col batticuore...» nel cap. VII; «presenza vista con gli occhi interiori» diviene «c'era, dovunque ella gettasse gli occhi...: presenza reale vista cogli occhi interiori» nel cap. VII; «Beppino ritto, in camicia e in mutande» diviene «Beppino, a due passi da lei, in camicia e in mutande» nel cap. VII; «di già, ritto, a occhi spalancati» diviene «di già, a occhi spalancati» nel cap. VII; «perché il cuor della mamma, il cuor d'una mamma soltanto» diviene «perché il cuor d'una mamma soltanto» nel cap. VIII; «riacquistarsi... Non era più di sé stesso» diventa «riconquistarsi. Non era più di se stesso» nel cap. IX; «ma se quel "lui stesso"» diviene «Ma se quel "se stesso"» nel cap. IX; «in quel momento soffrì, che *ella* soffrì: per quel che aveva goduto quel corpo lì in disfacimento? chi sa? Non solo, forse, non solo per quello: ma c'era bisogno» diventa «in quel momento soffrì: per quel che aveva goduto quel corpo lì in disfacimento? Chi sa? Non solo, forse, non solo per quello: c'era bisogno» nel cap. X; «nel laboratorio a innovare, per mettere a frutto le doti del proprio corpo, la moda» diviene «nel laboratorio, per mettere a frutto le doti del proprio corpo, a innovare la moda» nel cap. XI; «c'era, imbarazzo, di là, trovare un motivo plausibile per una sessione» diviene «c'era, l'imbarazzo poi di là, per trovare un motivo plausibile d'una sessione» nel cap. XV; «schiacciati e per refrigerio il passar delle gocce di fuoco» diventa, più elegantemente, «schiacciati: tortura» nel cap. XV; in V58 vengono soppressi la frase «che sarebbe stato costretto a lasciar l'esercito»

(nel cap. XVI) e l'inciso «– era stato mandato in distacco in una città di provincia –». Nel XVII, «nausea.... E l'indomani! Ah! Una vita tranquilla, una vita onesta, senza rimorsi, senza viltà, senza vergogna, senza la visione dell'abisso spalancato sotto! E» diviene «nausea. Ah, una vita tranquilla, quieta... E»; «miracolo, tanto il suo amore sarebbe stato puro e ardente: un amore nuovo» si snellisce in «miracolo: un amore nuovo»; «felicità somma, la sola, la vera: l'aveva cercata con tutte le forze, e il suo amore era stato un tormento continuo, illuminato costantemente dallo spettrale sapere, sapere la verità: non poterla perder di vista, non la poter dimenticare un minuto. Il gastigo del passato: la sua forza» viene sintetizzato in «felicità. La sua forza». Nel XIX: «nulla, son rassegnata a ogni cosa, abbandonami pure: io» diventa, più semplicemente, «nulla, io». Nel XX: «altro, per concessione di legge, che il letto» diviene «altro che, per concessione di legge, il letto»; «era quello ormai, per Beppino, il suo letto» diviene «era quello da gran tempo il letto di Beppino»; «aspettare: «aspettare!»» muta in «aspettare.»; «ci ricavò tanto da permettergli di viver comodo il resto della vita» si semplifica in «fu quegli che ci guadagnò»<sup>23</sup>.

### ***La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: le altre varianti***

Tra le varianti ritenute meno significative (che riguardano casi di univernazione, grafie scempie, problemi di accentazione, troncamenti ed elisioni, maiuscole e minuscole, dittongamento, plurali irregolari; passaggi dal maschile al femminile e viceversa, dal singolare al plurale e viceversa

---

<sup>23</sup> L'elenco della *Nota al testo* della mia edizione Pagliani 2015 comprende solo alcuni dei casi qui menzionati, dato che le varianti sostanziali sono riportate tutte nelle note di commento.

non rilevanti ai fini del senso; sostituzioni lessicali relative ad avverbi o congiunzioni con lo stesso valore semantico), in genere – nel rispetto dei criteri generali dell'edizione Pagliai 2015 – non segnalate nell'apparato delle note di P15, ma solo nella *Nota al testo*, si rilevano, in ordine di comparsa:

- 16 casi di «colle» che, nel passaggio da T23 e M34 a V58, diventa «con le»; 28 casi di «colla» che diviene «con la» (in 2 casi, al contrario, la forma «colla» è stata in P15 modificata in «con la», per rendere uniformi le 88 occorrenze totali), e uno di «colla» che diviene «dalla» nel cap. VII; 24 casi, 11 maschili e 13 femminili, di «coll'» che diventa «con l'» (le 3 occorrenze rimanenti sono state normalizzate in «con l'» in P15); 12 casi di «cogli» che diviene «con gli»;
- 18 casi di troncamento, di cui 13 dell'infinito: «vagliar» (cap. I); 4 volte «aver» (capp. I, III, XIII, XIV), a fronte di 42 altri casi in cui l'infinito è tronco e di 17 in cui è dato per esteso; «esser», in un'occorrenza nel cap. X; un caso di troncamento di «metter» (cap. III), già tronco in altre 6 occorrenze, laddove la forma «mettere» compare 8 volte; 2 troncamenti in «far» nel cap. IV e nel cap. XIV, laddove la forma tronca ricorre altre 85 volte e quella per esteso 77; «piegar» nel cap. V; «strappar» e «tagliar» nel XII; «entrar» nel XVIII); inoltre, un troncamento di un sostantivo («ingegner» nel cap. III) e 4 di un imperativo («Fai» diventa «Fa'» e «stai» diventa «sta'» nel cap. XIII; 2 volte «Vai» diventa «Va'» nel XVII). Da rilevare che nel cap. III «andasser» di T23, M34 e V58 è «andassero» solo in V54; e nel IV «non son» di T23, M34 e V58 in V54 è «non sono»;

- al contrario, il troncamento viene eliminato nei seguenti casi: «guardar», che resta tronco (3 volte in tutto) nei capp. IV, X, XII, e in altre 13 occorrenze si trova nella forma «guardare»; «diveder» diviene «divedere» nel cap. I, laddove l'altra occorrenza dell'infinito era «divedere»; «illividiscon» diventa «illividiscono» nel cap. I; allo stesso modo, «furon» diventa «furono» nel cap. I, a fronte di altre 2 occorrenze in cui resta tronco e di 11 in cui si trova «furono»; 5 volte «esser» diventa «essere», nei cap. II, IV, XIV, XIX e XX, a fronte di 72 occorrenze in totale di «essere» e 49 di «esser»; nel cap. II, «si conoscevan» di T23 e M34 diviene «si conoscevano» in V54, ma torna tronco in V58; «frugar» diventa «frugare», nel cap. III, solo in V58; «s'occupar» diviene «s'occupare» nel cap. IV; «vengon» diventa «vengono», «passavan» diviene «passavano» nel cap. V; «fin» diventa «fino», nei capp. VII, X e XIV; «respirar» diviene «respirare», «rumor» diviene «rumore» nel cap. VII; «mal» diviene «mali» nel cap. VIII; in 3 casi «neppur» diventa «neppure», nei capp. IX, XV e XVI; «considerar» diviene «considerare» e «germinavan» viene sostituito da «germinavano» nel cap. IX; «udir» diviene «udire» nel cap. X; 2 volte «scender» diviene «scendere» nel cap. XI; «eran» diviene «erano» nel cap. XII; «amor» diventa «amore», «ricader» diviene «ricadere» nel cap. XIII; 2 volte «son» diventa «sono», nei capp. XIII e XIV; «maturar» diventa «maturare» e «vivon» diviene «vivono» nel cap. XIV; «uscir» diventa «uscire» nel XV; «odoran» diviene «odorano» nel XVI; «color» diviene «colore», «mutar» diviene «mutare», «si mescolavan» diventa «si mescolavano» nel XVII; «cominciaron» diviene «cominciarono»,

- «far» diviene «fare», «Si trovaron» diviene «Si trovarono», «portaron» «portarono», «odor» diviene «odore», «question» «questione» nel XVIII; «cominciar» diviene cominciare» nel XIX; «siam» «siamo», «veder» «vedere» nel cap. XX;
- 21 casi di plurale irregolare in “i” sostituito dalla forma corretta («ciabattaccie» solo in V58 diviene «ciabattacce» nel cap. I; vengono emendati i plurali: «biscie» nel cap. I solo in V58; 3 volte «stanzuccie», 2 volte nel cap. I solo in V58 e una nel cap. XX in V54 e V58; «coscie» nel cap. II solo in V58; «freccie» nel cap. VII solo in V58; 3 volte «faccie» nei capp. VIII, XIV e XV; 2 volte «gocchie» nei capp. IX e XIII; «babbuccie» nel cap. IX; «stradaccie», «buccie» nel XII; «massiccie» nel XIV; «pelliccie» nel XVI; 2 volte «loggie», e «striscie-ballatoi» nel XVIII; «traccie» nel XIX);
  - 2 casi di aggiunta della “d” eufonica nei capp. I e XI («ad arrostitire» e «ad avvedersene» solo in V58; «ad» è presente in totale 7 volte, di cui 2 prima di una parola che inizia per “a”, a fronte di 50 occorrenze di «a» senza “d” eufonica); nel cap. III, «e è» diviene «ed è» solo in V54;
  - 24 casi, 11 maschili e 13 femminili, di «coll’» che diventa «con l’» (le 3 occorrenze rimanenti sono state in P15 normalizzate in «con l’»);
  - 60 casi di iniziale minuscola che diventa maiuscola, in genere in conseguenza di modificazioni della punteggiatura (come sostituzioni di punti e virgola o due punti con punti fermi): «Ragazzo» nel cap. I; «À», «Lei» nel cap. II; «A», «Se», dopo il punto interrogativo nel cap. III; «Io», «Perché», «Come», 2 volte «Grazia» (entrambe nel

cap. IV, con accezione religiosa); «S’aspetta» nel cap. V; «Guarda» nel cap. VII; «S’io» nel cap. VIII; 2 volte «Sì», «Comunione», «Messa», 3 volte «E», 2 volte «Ma» (capp. IX e X), «Io», 2 volte «Ella» nei capp. VII e X; «Poi», «Adesso», «Che», «Chi» nel cap. X; «Dove» e «Tanto» nel cap. XI; «La», «Non», «Più», «È» nel cap. XII; «Perché», «Comincian» nel cap. XIII; «Massicce», «Non», «Perché», «Il», 2 volte «Papà», «Bisognerà», «Che» nel XIV; «Era», «Quando», «Non» nel XV; «Un», «Egli», «Perché», «Come», «Umiliarsi» nel XVII; «Ti», «Allo», «Conciliatori» nel XVIII; «Vi» nel XIX (era minuscola solo nell’edizione Treves del 1923); «Al», «Vendere», «Agosto» nel XX;

- 49 casi di segnalazione grafica dell’accento tonico (aggiunto nell’edizione Vallecchi 1958): 3 volte «s’accòrse» (capp. I, VII e XVIII), nel senso di ‘notò’, a fronte di un caso in cui l’accento grafico interno era già presente, nel cap. XIII, e di un caso, sempre nel cap. XIII, che è stato normalizzato in P15, aggiungendolo, per distinguere la voce dall’unica occorrenza di «Accorse», voce del verbo “accorrere”, nel cap. II; «oblio» e, solo in V58, «fóssegli» (cap. III); una volta «dètte» (cap. V), cui si aggiungono altre 13 occorrenze della voce verbale già presenti nelle precedenti edizioni; «dittamo» delle edizioni T23 e M34 diviene «dittamo» nel cap. VI di V54, ma torna accentato in V58; 2 volte «luccichii» (capp. VI e VII); 7 volte «scrivania» (capp. V, 2 volte nel XVII, una nel XVIII, 3 volte nel XIX); «sciccherie» nel cap. VI; «Àpriti», nel cap. VIII, cui è da aggiungere un caso nel cap. VI, con iniziale minuscola, in cui l’accento era già presente; «bramosia» in 2 casi, entrambi nel cap.

IX, cui si aggiungono gli altri 3, che sono stati normalizzati, nei capp. VIII, IX, XII; «abbandonàvalo», nel cap. VIII, in T23 e M34 senza accento; «libréttine», «impóstisi», «cercàvale» nel cap. IX; «présolo» nel cap. IX; 2 volte «sùbito», nei capp. XI e XVIII, cui sono da aggiungere le altre 16 occorrenze in cui l'accento era già presente; «nostalgìa» nel cap. XII; «rièccoli», nel cap. XII: per analogia, in P15 un'occorrenza di «rieccola» nel cap. V è stata normalizzata aggiungendo l'accento grafico interno; una volta «Badìa» nel cap. XII: in un altro caso, l'accento era già presente e l'unica occorrenza senza accento in P15 è stata normalizzata, aggiungendolo; «trèmulì» nel XII; «Sìi» nel cap. XIII; «manìa», «vanèsii», «mèssaci», «ìncubo» nel XIV; «Riéntrano», «Confèssalo» nel cap. XV; 2 volte «pòsale», «Sèntilo» nel XVII; «Guàrdino», «Dùbito» nel XVIII; «mèssosi», «trùcia», «giùggiola», «pènsaci» nel XIX; «cinguettii» nel cap. XX;

- al contrario, 7 casi di eliminazione dell'accento grafico all'interno di parola («Òoh» diventa «Ooh» nel cap. IV; «ghiottonerìa», in T23 o M34, diviene senza accento in V58, nel cap. VI; «Méttitì» diviene «Mettiti», nel cap. XII; «parlético» diventa «parletico»; «coleòttero» diviene «coleottero», «mènte», voce del verbo “mentire”, diviene «mente» nel XVII; «sèdano» diviene «sedano» nel cap. XX);

- un caso di eliminazione dell'accento grafico sul monosillabo «sù» (cap. X);

- 10 casi di eliminazione del dittongamento («scuotessero» diventa «scotessero» nel cap. I; 2 volte «suonò» diventa «sonò», nel



cap. II e con maiuscola nel cap. XIII; 2 volte «scuoteva» diviene «scoteva», nei capp. IX e XIII; «giuoco» diviene «gioco» in 2 casi, nei capp. XI e XVI, e un terzo è stato normalizzato in P15, nel cap. X; «scuotendosi» diviene «scotendosi» nel cap. XII; «scuopriva» diviene «scopriva» nel cap. XIII; «riscuotevan» diviene «riscotevan» nel cap. XIV);

- 13 casi di eliminazione dell'accento grafico sul «sé stesso», 6 sul «sé stessa» e uno sul «sé stesse» nel cap. XVI;

- 16 casi di eliminazione dell'elisione: «d'affari» diventa «di affari», «mezz'età» diviene «mezza età», «l'aveva raggiunto» diviene «lo aveva raggiunto» nel cap. III; «d'interessi» diviene «di interessi», «un'atmosfera» diviene «una atmosfera», «d'avanzo» diviene «di avanzo» nel cap. IV; «d'ampliare» diviene «di ampliare» nel cap. XI; «d'agnelli» diviene «di agnelli» nel cap. XIII; «d'ogni energia» diviene «di ogni energia» e «d'“uomini» diviene «di “uomini» nel XIV; «d'esser» diventa «di esser» nel XV; «un'adorazione» diviene «una adorazione» nel XVI; «d'averne» diventa «da averne» nel XVII; «d'elettricità» diviene «di elettricità», «Quand'è» diviene «Quando è» nel XVIII; «l'avrebbero portate» diviene «le avrebbero portate» nel XX. Al contrario, si ha elisione nel cap. XI: «la acquista» diviene «l'acquista»;

- un caso di univerbazione con segnalazione dell'accento tonico («carta pecora» diviene «cartapècora» nel cap. III solo in V58); 2 casi di univerbazione («semi-oscurità» diviene «semioscurità» nel cap. V; «bianco-sudice» diventa «biancosudice» nel cap. VII) con eliminazione del trattino;

- 12 casi di trasformazione dell'iniziale maiuscola in minuscola, specie a seguito di sostituzioni di punti fermi con altri segni interpuntivi come virgole, punti e virgole, due punti: «Angelo» diviene «angelo» nel cap. III; «Come» diviene «come» nel cap. VII; «s'accomodi», «ma» nel XIII; «che», «e» nel XIV; «povero» nel XV; «la», «io» nel XVII; 2 volte «ospedale» nel XVIII (un terzo caso è stato normalizzato in P15 per analogia); «chi» nel cap. XIX;

- 13 casi di aggiunta dell'accento circonflesso a indicare il plurale: 2 volte «armadî» solo in V58, nel cap. XI e nel cap. XII (nelle altre 2 occorrenze, si è provveduto a normalizzare in tal senso in P15); «sessionarî» nel cap. III solo in V58; 2 volte «immaginarî» (capp. III e VIII); «involontarî» nel cap. IV; 2 volte «laboratorî», nei capp. VIII e XI; «ferroviariî» nel cap. IX; una volta «varî» nel cap. XI, cui è da aggiungere un'altra occorrenza in cui il circonflesso era già presente, nel medesimo capitolo; una volta «negoziî» nel XV; «sposalizî», «mortuarî» nel XVIII); nel caso di «propri», invece, in P15 si è provveduto a normalizzare l'unica occorrenza con circonflesso (cap. X), a fronte delle altre 3 senza accento.

Si segnalano, ancora, una serie di varianti giudicate non sostanziali, suddivise per capitolo: in primo luogo, nel cap. I, «grembio» diventa «grembo» (nell'altra occorrenza con la "i", nel cap. XIV, in P15 la grafia del termine è stata normalizzata in «grembo»; la terza occorrenza del termine non presentava la "i"); «tanto» diventa «tante»; si rileva, inoltre, una sostituzione dell'indeterminativo col determinativo («a un quarto

piano» diviene «al quarto piano»); solo in V54 «di terra promessa» è «da terra promessa».

Nel cap. II, «menengite» diviene «meningite»; «al di là del» diventa «di là dal» (come nei capp. VI, XII, XIII, XV); «O Dio! O Dio! che paura!» (T23, M34) diventa «O Dio! che paura!» in V54 e «Oh Dio-oh Dio, che paura!» in V58; «gocciolava sangue» di T23, M34 e V58 solo in V54 è «gocciolava di sangue»; «qualcheduno» (T23, M34 e V54) diventa «qualcuno» in V58.

Nel cap. III, cambiamento di modo verbale («servivano» diviene «servissero»); sostituzione di «in quant'alle» con «quanto alle»; sostituzione del maschile col femminile («ogni cosa corrosa e sbocconcellata» al posto di «ognicosa corroso e sbocconcellato»); un caso di sostituzione di «in presenza a» con «in presenza di»; un caso di «collo» che diventa «con lo», a fronte di 2 casi già presenti di «con lo»; «il babbo o lo zio» diviene «il babbo e lo zio» solo in V54; «sfilacciato» diventa «sfilacciato» (con una banalizzazione) solo in V54.

Nel cap. IV, «in casa» diviene «a casa»; «al di là di dove» diviene «di là da dove»; un'inversione («nemmeno più» diventa «più nemmeno»); un'anticipazione del pronome («Ma cosa credi che sia, te?» diviene «Ma te cosa credi che sia?»); 2 casi in cui «avea» diventa «aveva» (restavano altre 3 occorrenze di «avea», a fronte di 361 di «aveva», e si è deciso di normalizzarle in P15; per la stessa ragione, nell'edizione Pagliai 2 «avean» sono stati mutati in «avevan»); un caso di eliminazione di “i” («pioggierella» diviene «pioggerella» nel cap. IV; in un caso, per analogia, in P15 «pioggie» è stato normalizzato in «piogge», nel cap. VII); «dentro lui» solo in V54 è «dentro di lui», come «quanta ne sapeva» solo in V54

diventa «quante ne sapeva» e «verrebbe la voglia» solo in V54 «verrebbe voglia».

Nel cap. V, si rileva un caso di trasformazione dell'aggettivo singolare «scamoscio» in «scamosci» (riferito ai guanti) già in V54.

Nel cap. VII, «di dentro alla loggia» diventa «da dentro alla loggia»; «di già» diviene «già»; modifica del plurale («due fila» diviene «due file»); modifica della desinenza del participio passato («avesse passata l'età» diviene «avesse passato l'età»); una variante ortografica («d'artificio» diventa «d'artificio»); l'accento grave di «battè», presente in T23 e M34, viene corretto in acuto in V58; una variante di locuzione («di piena estate» diventa «in piena estate»); evidenziazione a fini enfatici tramite corsivo («*l'altro*»); sostituzione di «al di là dei» con «di là dai».

Nel cap. VIII, «un'occhiata addosso» solo in V54 è «un'occhiata»; «sol» diviene «soltanto».

Nel cap. IX, «aveva firmate» diviene «aveva firmato»; «divenuta» passa a «diventata»; la grafia scempia «inamorare» viene sostituita dalla forma «innamorare»; «empirlo» viene sostituito da «riempirlo».

Nel cap. X, «a un poco» diviene «a poco»; «sottecchi» diviene «di sottecchi»; «bambina e adolescente» diviene «bambina, adolescente».

Nel cap. XI, «avevale detto» diventa «le aveva detto», «ispiegarsi» diventa «spiegarsi»; si preferisce la grafia scempia in due casi: «soddisfacimento» diviene «sodisfacimento» nel cap. XI e «soddisfatto» diviene «sodisfatto» (nel XIII); «di maschera» diventa «della maschera»; «traffigenti» diviene «trafiggenti»; «n'egurgita» diventa «ne rigurgita» sempre nel cap. XI; «panierine da lavoro» diviene «panierine del lavoro»

(in un altro caso, nel cap. VIII, resta invariato); «faceva caso a lui» diventa «faceva caso di lui».

Nel cap. XII, «niuno» diviene «nessuno»; «dalla ferita» diviene «della ferita»; «ambasciata» diviene «imbasciata»; «si vorrebbero» diviene «si vorrebbe»; «Oramai» diventa «Ormai».

Nel cap. XIII: l'accento acuto viene mutato in grave: «dié» diventa «diè» e «subíto» diviene «subìto». Poi, «era» diventa «ero»; «al di qua» diventa «di qua»; «e di pigliar» diventa «e pigliar»; «in un modo» diviene «in modo»; «tempia» diventa «tempie»; eliminazione del corsivo per una parola che si voleva sottolineare («Lui»); «nell'istraziarlo» diviene «nello straziarlo»; eliminazione dell'accento circonflesso che indica il plurale («tronfi»).

Nel cap. XIV: «giovinotto» diviene «giovanotto» (cfr. capp. XVI e XVII); «di» diventa «del»; «far la barba» diviene «farsi la barba»; «in mezzo di strada» diventa «in mezzo alla strada».

Nel cap. XV: «di là dal» diviene «di là del»; l'espressione «*ad usum Delphini*» viene messa in corsivo.

Nel cap. XVI: «piegata» diviene «piegato»; «sali-scendi» viene univerbato in «saliscendi»; «giovinotto» diviene «giovanotto» (cfr. capp. XV e XVII); «si buttava al collo di lei» diviene «le si buttava al collo».

Nel XVII: «al di fuori» diviene «di fuori»; «giovinotto» diventa di nuovo «giovanotto»; «qualche cosa» diviene «qualcosa»; «acutisce» diventa «acuisce»; «E pur» diviene «Eppure»; «aveva retta» diventa «aveva retto»; «sePELLirmici» diviene «sePELLirmici»; «sul» diventa «il».

Nel XVIII: «ambasciata» diviene «imbasciata» (come nel XX); «meno che lui» diviene «meno lui»; «della *claque*» diviene «delle *claque*» (il

corsivo è stato mantenuto in P15, nonostante non sia corretto, trattandosi di un plurale, per sottolineare la scelta consapevole di Cicognani di voler adoperare un termine straniero in epoca fascista); «nulla osta» diviene «nullaosta» (ma, nel testo di P15, è stata ripristinata la grafia separata, perché le altre 4 occorrenze non sono univerbate); «al di là delle» diviene «di là dalle»; «Biagini e C.º» diviene «Biagini e C.»; «al di là della» diviene «di là dalla»; «della sua vita» diviene «dalla sua vita».

Nel XIX: «si trovi» diviene «si trova»; «qualche cosa» diviene «qualcosa»; «restan» diviene «resta»; «ismemorata» diviene «smemorata».

Alla fine del XX capitolo, nella data di chiusura, i due anni di composizione, «1920» e «1923», passano dal corsivo al tondo.

### ***La collazione con l'edizione Vallecchi 1958: tutte le varianti relative ai segni interpuntivi***

Per quanto riguarda la punteggiatura, nel passaggio da T23 (e M34) a V58, si rilevano numerosissime piccole modifiche (in P15 non registrate nelle note di commento al testo, sempre per adeguamento ai criteri generali dell'edizione Pagliai); per completezza, se ne dà conto nel dettaglio qui di seguito: in primo luogo, è da sottolineare la tendenza a eliminare i puntini sospensivi che affollavano le prime due edizioni a stampa (150 casi di eliminazione dei tre puntini sospensivi posti prima del punto fermo, 5 prima del punto interrogativo, 6 prima dei due punti, 2 prima delle caporali chiuse; 4 casi di eliminazione dei puntini sospensivi; 21 casi di eliminazione dei tre puntini sospensivi che seguono al punto esclamativo, 4 di quelli che precedono il punto esclamativo, 9 dei puntini sospensivi che

seguono il punto interrogativo, uno di eliminazione dei puntini che precedono il punto e virgola, e uno di quelli che seguono le virgolette caporali chiuse; 6 casi di sostituzione dei tre puntini sospensivi con i due punti, 11 col punto fermo, 3 con la virgola, 3 col punto e virgola; 3 casi di sostituzione dei tre puntini sospensivi seguiti dal punto, con iniziale maiuscola a seguire, con i due punti e iniziale minuscola; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti da parentesi tonda aperta con un punto; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti dal trattino lungo con due punti; una sostituzione di tre puntini sospensivi seguiti dai due punti col punto fermo; una sostituzione dei tre puntini sospensivi seguiti dal punto fermo col punto interrogativo), in genere allo scopo di rendere il tono della prosa meno enfatico.

Poi, si segnalano i numerosi interventi sulle virgole: 40 casi di aggiunta di virgola, uno di aggiunta di virgola a chiudere un inciso monorematico («, ora,»), uno di aggiunta di una coppia di virgole che racchiudono un inciso; un'aggiunta di una virgola seguita da due punti; 42 casi di eliminazione di una virgola, 2 di eliminazione della prima virgola di un inciso monorematico che aveva scopo enfatico (ad es.: «, [...] lui,» diviene «lui,»), uno di eliminazione della seconda virgola di un inciso, e 2 di eliminazione di una coppia di virgole che delimitano un inciso; 13 casi di sostituzione della virgola col punto e virgola, 3 con i due punti, uno col punto fermo; una sostituzione di una virgola con una “e” nel cap. XIII.

Riguardo ai punti fermi, si rilevano: 2 casi di eliminazione di un punto fermo; 4 di eliminazione di un punto fermo che segue ai puntini sospensivi; 2 casi di sostituzione del punto fermo con i due punti, 2 di sostituzione col punto esclamativo e 2 di sostituzione con la virgola.

Per quanto concerne, invece, i due punti, si segnalano: 3 casi di eliminazione dei due punti, uno dei due punti che introducono un elenco; 5 casi di aggiunta dei due punti (in un caso dopo un trattino lungo); 15 sostituzioni dei due punti con il punto e virgola, 3 con la virgola, e 5 col punto fermo.

Riguardo al punto e virgola, si notano: 2 eliminazioni di un punto e virgola (di cui uno che segue a un trattino lungo); 3 casi di aggiunta di punto e virgola; 10 sostituzioni del punto e virgola con i due punti, 4 con la virgola, uno col punto esclamativo.

In relazione a quest'ultimo, si annotano: 3 casi di eliminazione di un punto esclamativo e uno di un punto esclamativo che precede i due punti; un'eliminazione di un punto esclamativo che segue a un punto interrogativo, un'eliminazione di uno tra due esclamativi che si susseguono; 17 casi di sostituzione del punto esclamativo col punto fermo, 25 con la virgola, 3 con i due punti, uno col punto interrogativo; 2 sostituzioni di un punto esclamativo seguito da tre puntini sospensivi col punto fermo; una sostituzione di punto esclamativo seguito da punto e virgola con puntini sospensivi; un caso di eliminazione del punto esclamativo che precede tre puntini sospensivi. Il fine di Cicognani sembra essere sempre quello di ottenere un effetto di minor enfasi nel tono narrativo.

Sui punti interrogativi, si segnalano soltanto 2 eliminazioni di punto interrogativo; una sostituzione del punto interrogativo con l'esclamativo; una sostituzione del punto interrogativo seguito da tre puntini sospensivi con la virgola.



Per quanto concerne le virgolette, si registrano: «“il Biondo”» diventa «il “Biondo”» (nel cap. I), con posposizione della prima coppia di apici doppi; 3 casi di eliminazione di una coppia di caporali; 4 casi di sostituzione di una coppia di caporali con una di apici doppi; un’aggiunta di una coppia di caporali, e una di una coppia di apici doppi; 7 casi di eliminazione della coppia di apici doppi che segnalano una parola in un primo tempo percepita come straniera (ad es.: «canapè», «tic-tac») o come inusuale («Giògio»); un’aggiunta di apici doppi a evidenziare una parola («“prescinde”»).

Riguardo ai trattini lunghi, si notano: 3 casi di eliminazione di un trattino lungo (di cui uno che precede le caporali aperte e uno che precede i tre puntini sospensivi), uno di eliminazione di un trattino lungo che segue a un punto esclamativo, 2 di una coppia di trattini lunghi che contengono un inciso; 4 casi di sostituzione del trattino lungo con i due punti, uno con i puntini sospensivi; 2 aggiunte di un trattino lungo.

Da sottolineare anche 2 casi di eliminazione di una coppia di parentesi tonde che racchiudono una frase.

Infine, in relazione alla spaziatura, c’è da rilevare: l’eliminazione di un a capo; l’eliminazione di un a capo, con trattino lungo e puntini di sospensione; l’eliminazione di uno stacco tipografico di tre righe di puntini che precedono il nuovo a capo; 7 casi di eliminazione di alcune righe bianche di separazione tra un paragrafo e il successivo; 3 casi d’inserimento di una riga di stacco dopo l’a capo.

### *L'edizione Pagliai 2015: gli interventi del curatore*

Per quanto concerne gli interventi del curatore nella citata edizione Pagliai 2015, si è deciso di normalizzare l'uso dei segni interpuntivi che introducono il discorso diretto: nei casi di battute di dialogo serrato, si è adoperato il trattino lungo; negli altri casi, le virgolette basse o caporali (anche in sostituzione degli apici doppi: 7 normalizzazioni in tal senso), seguite da punto fermo o virgola, in base alla lettera successiva (se maiuscola o minuscola). In un caso, nel primo capitolo, il trattino lungo, cui seguiva una maiuscola, è stato sostituito con un punto fermo. In 8 casi (2 volte nel cap. II, 2 nel IV, 2 nel cap. VIII, una nel cap. X, una nel XII), è stato aggiunto il punto fermo dopo la chiusura delle caporali e prima della maiuscola che segue; in 5 casi (capp. II, III e XVIII) dopo il trattino lungo e prima della maiuscola; nel cap. XIII dopo una tonda chiusa. In 13 casi è stato eliminato un punto fermo che chiudeva una frase posta tra due trattini lunghi; in un altro caso, si è deciso di eliminare un punto fermo che precedeva un trattino lungo atto a distinguere le voci dei due interlocutori. In un caso è stato eliminato un trattino lungo che chiudeva una battuta di dialogo; in un altro, nel cap. III, un trattino lungo dopo un periodo che seguiva a una battuta di dialogo conclusa; in altri 5 ancora (nei capp. III, IV, VI, XIV, XVI), è stato eliminato un singolo trattino che seguiva ai due punti; nel cap. X, uno che seguiva a un punto e virgola; in un caso, nel cap. VI, un singolo trattino lungo, seguito da virgola e posto dopo un discorso diretto già delimitato da caporali. Nel cap. IV, è stata eliminata una coppia di caporali che evidenziavano un discorso diretto già delimitato da trattini lunghi esterni rispetto alle virgolette basse («← «Credete, Annina, è tutt'effetto di bachi». →»). In 7 casi è stata aggiunta una virgola dopo la

chiusura delle caporali, per distinguere la battuta dal prosiegua della narrazione. In 4 casi, nei capp. I, III e XIII, la virgola che precedeva un inciso è stata spostata dopo il secondo trattino lungo che lo delimita.

In linea con l'uso contemporaneo, attenendosi al criterio di apportare modifiche nei luoghi testuali nei quali il lettore possa interpretare l'interpunzione ormai inusuale come refuso (e venirne infastidito o disorientato, nella lettura), nel cap. IV, in un caso si è eliminato un punto e virgola che seguiva a un punto esclamativo; in un caso analogo, una virgola (cap. XVIII); in altri 5 casi, sono stati eliminati i due punti consecutivi a un punto interrogativo e in un caso i due punti che seguivano l'esclamativo (nel cap. XIV); in 2 casi (capp. V e VI), al contrario, è stato eliminato un punto esclamativo che precedeva i due punti; in 3 casi, è stata soppressa la virgola che seguiva a un punto interrogativo (nei capp. IV, XV e XVIII); nel cap. XVIII, quella che seguiva a un esclamativo. In 4 casi, nei capp. VIII, XIV, XVIII e XX, sono stati eliminati i due punti che introducevano una breve battuta di discorso diretto seguita senza soluzione di continuità dal prosiegua della frase (es.: «Fin dal momento in cui ella aveva allegramente detto: “Verrò” – oh! ben anche prima! – sapeva», cap. VIII); in altri 3 casi simili dei capitoli XI e XII, si è ritenuto preferibile sostituire i due punti con una virgola.

Altri interventi: in un caso (nel cap. XVI), quando la locuzione “di dietro” aveva valore di sostantivo plurale (segnalato dall'autore tramite apici doppi: «i “di dietro”»), si è provveduto all'univerbazione, sulla scorta di un'altra occorrenza nella quale la grafia della parola era già unita («Didietro»), e in contrapposizione ad altri 2 casi in cui la locuzione aveva, invece, valore avverbiale e grafia staccata («di dietro»); nella frase «la vita

dei vecchi che non si possono più muovere senza l'aiuto di qualcuno e è così rassegnata» (cap. VIII) è stata eliminata la coordinante “e”. Nel cap. V, sono stati aggiunti degli apici doppi prima e dopo la parola “consolle”, per uniformarne la grafia a quella delle altre 2 occorrenze del termine. Nel cap. VII, è stato emendato in «piogge» il plurale in «pioggie»; nel XII, corretto «E tutto questa» in «E tutto questo». In un caso, è stato aggiunto l'accento tonico a «malsanè» (nel cap. XIV). Si è ritenuto opportuno correggere «sottane lenti» in «sottane lente», nel cap. XVIII, sebbene l'aggettivo ritornasse in tutte le edizioni di riferimento. Infine, il refuso «O'», assente nelle edizioni T23 e M34, è stato 4 volte corretto in «Ò» nei capp. XVII e XIX. In generale, per quanto riguarda i nomi di vie e piazze, si è adottato il criterio di adoperare sempre l'iniziale maiuscola, eliminando le oscillazioni di Cicognani che, però, in linea di massima la predilige: ad esempio, in un caso, nel cap. VIII, «piazza San Firenze» è stata modificata in «Piazza San Firenze» per analogia con le altre 4 occorrenze; «piazza delle Cure» in 5 occorrenze (su un totale di 7) è stata modificata in «Piazza delle Cure». Ugualmente, sono state trasformate in maiuscole le iniziali di «Via dei Gondi» (cap. III), «Via de' Servi», 2 volte «Via del Maglio», 2 volte «Via Boccaccio», «Via del Ponte alle Riffe», «Via Tornabuoni», «Via San Gallo» (cap. XX).

### ***Conclusioni: il composito lessico di Cicognani***

Analizzando nel dettaglio il complesso delle varianti che si sono susseguite nelle numerose redazioni del romanzo, si può concludere che Cicognani amasse molto tornare sulle proprie opere e adeguarle

progressivamente al mutare delle proprie convinzioni e del proprio gusto, per quanto concerne sia il contenuto narrativo sia l'aspetto formale: il lessico, la sintassi e anche l'uso dei segni interpuntivi.

La consistente presenza di parole straniere e soprattutto di francesismi relativi al lessico della moda, poi, specie in anni in cui il Fascismo aveva proibito l'uso dei forestierismi (soprattutto a partire dal 1931), induce a pensare che la scelta di tale lessico fosse anche consapevolmente polemica, specie dal momento che i suddetti termini venivano stampati in corsivo o comunque tra apici doppi, che ne sottolineavano (invece di attenuarne) l'estraneità alla lingua italiana (si ricordi, invece, che nel 1941, nel primo volume del *Vocabolario della lingua italiana* diretto da Giulio Bertoni – lettere A-C –, alcuni forestierismi vennero recuperati, sebbene trascritti tra parentesi quadre); anche l'insistenza su espressioni dialettali toscane non può non richiamare alla memoria il fatto che proprio il 1923, anno della prima edizione Treves (editore ebreo, si ricordi), fu anche l'anno della Riforma Gentile, che puntava all'insegnamento dell'italiano procedendo “dal dialetto alla lingua”.

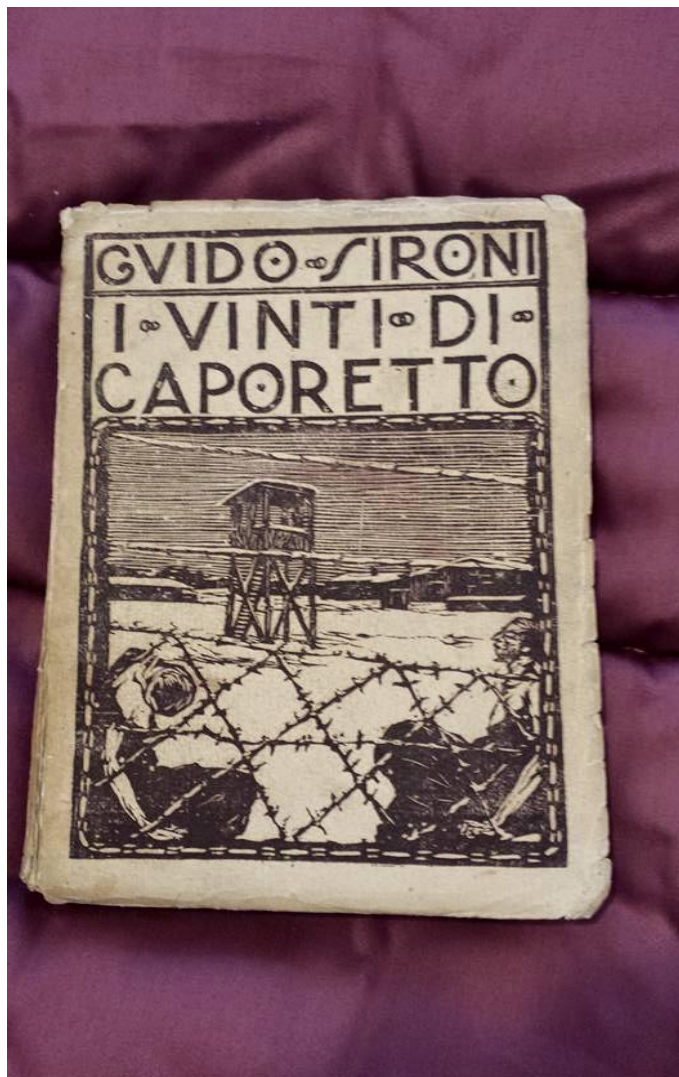
Anche alla luce di queste considerazioni, l'impasto linguistico della *Velia* andrebbe di certo indagato ancora a fondo, specie al fine di valorizzare la competenza di Cicognani nel padroneggiare vari lessici tecnici, come quelli dell'ornitologia<sup>24</sup>, della botanica, delle costruzioni, quello giuridico (del resto, era avvocato) e il già menzionato lessico della moda, nonché quello dell'arte sartoriale.

---

<sup>24</sup> Questo contributo è dedicato a Ciciù (Titu, il verzellino), purtroppo scomparso lo scorso settembre, che con la sua intelligenza e la sua grazia mi ha fatto compagnia in tutti i lunghi mesi di questo lavoro e mi ha aiutato a comprendere meglio certi riferimenti di Cicognani, appassionato di ornitologia, al comportamento degli uccelli.



**I vinti di Caporetto di Guido Sironi:**  
*tecniche narrative e strategie retoriche\**



*Fig. 1: esemplare della prima edizione del 1922, L.10  
(Collezione privata di «Diacritica»).*

---

\* Questo saggio è la rielaborazione della relazione da me tenuta al Congresso internazionale dell'A.A.I.S. (American Association for Italian Studies) del 23-25 maggio 2014 presso l'Università di Zurigo.

Guido Sironi, tenente del 214° reggimento fanteria, brigata Arno, fu catturato a Passo Zagradan tra il 25 e il 26 ottobre 1917.

Il suo *I vinti di Caporetto* (edito nel 1922; cfr. Fig. n. 1) reca il sottotitolo *Ricordi di prigionia*: nella breve premessa, l'autore ci tiene a precisare che il volume «non ha nessuna intenzione letteraria, ma vuol essere soltanto un documento per la storia completa della grande guerra»<sup>25</sup>. Aggiunge di aver «tentato di mettere in luce» sia la vita esteriore sia quella interiore dei prigionieri di guerra e di aver «descritta la verità umana, senza veli», resistendo alla «facile tentazione di dare un colore eroico alle nostre mediocri vicende». I suoi ricordi sono dedicati a Paolo Wilmant, compagno di battaglia e di prigionia sepolto a Cellelager, e a Renzo Vitrotti, concittadino che condivideva con lui «ideali di italianità onestamente professati»<sup>26</sup> e che, per Sironi, simboleggia tutti i prigionieri di guerra «ingiustamente dimenticati». Altri due punti della breve *Prefazione* sono degni di nota: l'affermazione che «nel ricordo dei morti sentono di nobilitarsi anche i vivi, reduci dal martirio», che rammenta il dissidio interiore di tante pagine di Primo Levi sulla sindrome del “sopravvissuto”; e il ringraziamento finale a Giuseppe Talamoni (1886-1968), l'artista monzese che illustrò le pagine del cosiddetto “diario”, regalando all'«arido mio racconto la suggestiva vibrazione di una memore poesia. Di questa suggestione io non ho alcun merito», un modo di ribadire ulteriormente la finalità non artistica del proprio libro, da parte dell'autore. Curioso, però, che il primo ricordo del capitolo iniziale, intitolato *La battaglia*, quello

---

<sup>25</sup> G. SIRONI, *I vinti di Caporetto. Ricordi di prigionia*, Gallarate, Tipografia moderna, 1922, p. 7, come le successive citazioni.

<sup>26</sup> Ivi, p. 8, come le citazioni che seguono.



dell'8 ottobre 1917, esordisca così: «Giornate piovose»<sup>27</sup>, frase ellittica di verbo seguita da un a capo evocativo.

Con un abile espediente narrativo – l'introduzione, tra due trattini lunghi, del commento «al solito», riferito alla usuale mancanza di ordini, tra una tappa e l'altra del viaggio, che indichino come proseguire – Sironi fa capire al lettore, dopo alcune righe, che ci si trova *in medias res*, non all'inizio del percorso, ma in una fase cruciale: anche la scelta di tagliare i ricordi precedenti denota una certa padronanza della tecnica del racconto di una storia, e l'indubbia capacità di andare direttamente “al cuore” della narrazione, senza inutili digressioni. Lo stile di Sironi è asciutto, ma, per questo, forse ancora più evocativo: le parole pesano e il procedere per periodi brevi, con prevalenza di paratassi e molti punti fermi, accelera il ritmo della sua prosa.

Il racconto del percorso lungo la «strada camionabile»<sup>28</sup> si alterna a brevi flashback in cui Sironi rievoca azioni di guerra concluse, «vertiginosi» assalti, «inutili macelli»: questa compresenza di linee temporali diverse riproduce efficacemente il senso dell'affastellarsi dei ricordi nella mente e del loro urgere, nell'ansia di racconto, e vivacizza molto la narrazione dei fatti, che si alterna a brevi notazioni sul tempo atmosferico<sup>29</sup> e a qualche squarcio sulle condizioni dei soldati<sup>30</sup>. L'indicazione dei luoghi geografici è sempre molto precisa, in linea con le prefissate intenzioni documentaristiche di queste note; più generici, invece, i riferimenti ai commilitoni, ai reggimenti e alle brigate cui, via via, si

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 9.

<sup>28</sup> Ivi, p. 11, come le citazioni successive.

<sup>29</sup> Ivi, p. 10: «con questa pioggia macerante»; p. 11: «Il tempo è orribile»; p. 12: «C'è un freddo crudo, che penetra le ossa»; p. 19: «C'è un buio profondo, accecante» *etc.*

<sup>30</sup> Ivi, p. 10: «Gli uomini sono stanchi, disfatti; e procedono in disordine»; p. 11: «Ma arrivarono e restarono lassù, più morti che vivi, in trenta»; p. 15: «si vive come bruti» *etc.*

accenna. Lo scopo appare, infatti, quello di descrivere e testimoniare le sofferenze e i disagi patiti da qualsiasi soldato si trovi ad affrontare azioni di guerra o anche solo la routine quotidiana degli sfiancanti spostamenti e della vita di trincea: in questo senso, quasi vengono a cadere le distanze tra italiani e austriaci, essendo tutti i combattenti paradossalmente affratellati dal trovarsi nella comune condizione del soldato.

Col procedere della narrazione, si fanno più precise le allusioni ad alcuni comandanti e capitani, cui si accenna facendone nomi e cognomi, sempre seguiti dalla città o dalla regione di provenienza e, a volte, da qualche attributo che ne definisce il carattere e la competenza: ad esempio, il «Cap. Sacchi, un romano vivace e intelligente»<sup>31</sup>. Il riferimento ai luoghi di origine dei soldati, infatti, pare ricreare un'ideale carta geografica italiana, in dei territori che – si ricordi – allora erano slavi, facendo parte del suolo sloveno, e, per questo, dovevano suonare ancora più “sconosciuti” e ostili ai soldati italiani che vi si recavano a combattere.

Contrastano con l'asciuttezza del racconto, e con la precisione relativa ai nomi di monti, fiumi e paesi, i frequenti punti esclamativi che sottolineano il coinvolgimento emotivo dell'estensore dei ricordi, che spesso si esprime in toni di umana pietà e commiserazione per le condizioni difficili degli uomini in guerra: «Gloriosa brigata!»<sup>32</sup>, «Poveri fanti!»<sup>33</sup>, «poveri soldati!»<sup>34</sup> *etc.* L'onda emotiva è, però, compensata e arginata dall'utilizzo di un lessico tecnico molto preciso e di espressioni del gergo militare: «casermaggio», «Brigata» (p. 9); «Reggimento» (p. 11), «linee di resistenza» (p. 12); «Corpo d'armata», «comandi inferiori» e

---

<sup>31</sup> Ivi, p. 19.

<sup>32</sup> Ivi, p. 10.

<sup>33</sup> Ivi, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

«laterali», «Divisione», «piano difensivo», «velo di truppe» (p. 13); «Battaglione», «trincea coperta», «camminamenti sconnessi» (p. 14); «reticolato», «mitragliatrici a *fondo perduto*», «Compagnia» (p. 15); «artiglieria pesante» (p. 16); «granate a gas», «tiro di distruzione», «attacco delle fanterie», «attendente» (p. 18); «149 prolungati», «mortai da 210», «vedette», «linea di fuoco», «granata» (p. 19); «Aiutante di Battaglia» (p. 20); «Accorciare il tiro», «Allungare il tiro» (p. 21); «otturatori», «rivoltelle» (p. 22); «ordine di adunata» (p. 23); «diagrammi per i tiri», «la carrettabile», «una autotrattrice», «Comando di Batteria» (p. 25); «bombe a mano» (p. 27), «direttrice di marcia» (p. 28); «reparti staccati», «badile», «baionetta» (p. 29); «aggiramento» (p. 31); «feritoie», «una *Sipe*», «accenditori» (p. 32); «elmetti» (p. 34); «fucile ad armacollo», «portaordini» (p. 37) *etc.*

Molto interessanti sono, poi, le note a piè di pagina che accompagnano lo svolgimento della narrazione, integrando, commentando e soprattutto esponendo le differenti convinzioni del Sironi-*auctor*, che rilegge i fatti con la consapevolezza della visione *a posteriori*, rispetto ai pensieri e alle riflessioni del Sironi-*actor*, che a volte entusiasticamente approva gli ordini superiori: ad esempio, ciò accade nel caso della descrizione del piano di difesa di Badoglio contro l'«offensiva Austro-Tedesca»<sup>35</sup> prevista per il 18 ottobre 1917, definito in un primo tempo «Magnifico»<sup>36</sup> e, in seguito, assai mal giudicato sia in nota<sup>37</sup> sia a testo.

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 13.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> Cfr. la nota 1 a p. 13.

Le prime 42 pagine (di 284) del volume sono dedicate, dunque, alla battaglia, ricostruita da un testimone: «*che cosa io ho veduto*»<sup>38</sup>, precisa Sironi. La testimonianza diretta di chi ha partecipato in prima persona agli eventi viene ritenuta uno dei principali fattori che conferiscono autorevolezza alla pagina e la visione diviene, allora, un vero e proprio sistema di “inveramento del reale”; la prosa di Sironi, però, allo stesso tempo, non risulta aliena dall’utilizzo di alcune strategie retoriche e dall’uso di immagini metaforiche: ad esempio, «e vi ballano la tregenda, ogni minuto, le granate nemiche»<sup>39</sup>; «Come un’ala nera di corvo, sento passare sul mio cuore il triste presagio»<sup>40</sup>.

In uno dei momenti più concitati, precedenti alla disfatta e alla cattura, Sironi avverte l’esigenza, nel rievocare quegli attimi di azione rapida e risoluta, d’interrompere la sequenza di eventi baluginanti: «Nel grande silenzio osservo la scena: la montagna si alza dietro a noi con la cresta gibbosa; la nebbia si dirada lentamente e il cielo si cosparge di un incerto bagliore lunare»<sup>41</sup>.

Non gli è sconosciuto neanche l’uso, a fini enfatici, di certe interrogative, sapientemente ripetute con minime variazioni: «A un tratto, alla mia sinistra, salgono dei razzi bianchi. Che sarà? Chi sarà?»<sup>42</sup>; e a volte ricorre anche a interrogative dirette che hanno l’effetto di alimentare la suspense nel lettore, che è indotto a proseguire più celermente, incuriosito:

---

<sup>38</sup> Ivi, p. 43.

<sup>39</sup> Ivi, p. 25.

<sup>40</sup> Ivi, p. 26.

<sup>41</sup> Ivi, p. 27.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

«Poi, quando la gragnuola cambia direzione - forse il nemico ci crede morti? - strisciando carponi, rientriamo nella trincea»<sup>43</sup>.

L'autore conosce bene anche l'esito enfatico dell'accumulo di elementi, in un'enumerazione, e ne determina una riuscita ancora più efficace introducendovi un fattore di *variatio*: «Oh! la disperazione. Vedo in un attimo la rovina della mia casa, della mia patria, gli Unni nelle nostre case, contro le nostre donne, contro i nostri figli» (laddove l'immagine dell'Unno evoca la cieca barbarie della guerra). E la sapiente replica dell'urlo finale di rassegnazione («È finita, è finita...») precipita vorticosamente verso la battuta fulminante della chiusa del capitolo: «E non mi sento il coraggio di ammazzarmi»<sup>44</sup>.

Sembra, pertanto, che all'intento - più volte ribadito - di dare la «sensazione fresca e immediata di quelle tragiche giornate, come le ha vissute un combattente»<sup>45</sup> se ne aggiunga, inevitabilmente, un altro, forse meno consapevole: infatti, lo scopo di fornire un resoconto essenziale e scarno, da testimone oculare, nel momento della rievocazione e della scrittura si affianca a quello di esprimere «una impressione soggettiva, più o meno serena, più o meno imparziale»<sup>46</sup>, dato che, come precisa il lucido *Intermezzo critico* (che ricorda certe pagine del Guido Morselli di *Fede e critica*<sup>47</sup>), vi è «ancora troppa passione negli animi, mentre la storia esige serenità di mente e di cuore»<sup>48</sup>.

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 34.

<sup>44</sup> Ivi, p. 42.

<sup>45</sup> Ivi, p. 43.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Al riguardo, mi permetto di rimandare a M. PANETTA, *Da Fede e critica a Dissipatio H. G.: Guido Morselli e il peccatus peccatorum*, in EAD., *Guarire il disordine del mondo. Prosatori italiani tra Otto e Novecento*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 201-235.

<sup>48</sup> G. SIRONI, *I vinti di Caporetto. Ricordi di prigionia*, op. cit., p. 44.

Dunque, fatto un passo al di fuori dell'imparzialità della storia e dell'impersonalità della cronaca, Sironi si scopre narratore; l'irrompere della soggettività nella sua pagina lo autorizza, quindi, a liberarsi delle ultime remore e a entrare nel mondo della "finzione", ovvero in una narrazione che non viene meno al patto di fedeltà al reale storico, nel racconto dei fatti e nella ricostruzione delle loro cause e dei loro esiti, ma che si tinge dei colori e delle sfumature dell'animo del cronista, restituendogli la sua umanità. La scelta delle immagini e delle metafore, gli squarci lirici, i commenti che esulano dalla pura necessità cronachistica e documentaristica del testimone appaiono quasi un risarcimento per la condizione di spersonalizzazione e di reificazione patita durante il periodo della prigionia, un riscatto *a posteriori* da quella situazione di abbruttimento che, forse, solo la scrittura può contribuire ad addolcire, nel ricordo. La retorica, dunque - così pare -, non come puro abbellimento della prosa, ma quasi come strumento di restituzione dell'uomo a se stesso, di risarcimento appunto (per la fame, il freddo e le angherie patite): la retorica come forma della Bellezza. E la Bellezza come riscatto: tramite per restituire l'uomo, svuotato da un'esperienza alienante e annichilente come la guerra (per di più, persa; e con vergogna) alla propria pienezza di essere umano.

Infatti, in numerosi punti dei ricordi viene descritta, con sensibilità e profondità di sguardo, la psicologia del prigioniero: «Tra quei soldati vi erano pure anime elette, nobili di cittadini colti ed educati; ma ormai essi non erano che piccole fiere assillate dalla fame, uomini primitivi, selvaggi, dai quali era caduta ogni maschera, ogni vernice di civiltà»<sup>49</sup>, un passo in

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 62, come la citazione che segue.

cui riecheggiano anche reminiscenze hobbesiane: «L'uomo, il lupo dell'altro uomo, riviveva improvvisamente».

La prigionia in Germania, inizialmente preferita a quella in territorio austriaco nelle illusioni dei vinti, viene, poi, descritta in tutta la propria durezza: «Non pensavamo, non avremmo mai potuto pensare che la Germania trattava i prigionieri talvolta come cose non desiderabili o come macchine gratuite da lavoro e, più spesso, come oggetto di rancore e di rappresaglia»<sup>50</sup>. Ampio spazio viene dedicato alla descrizione della vita nei campi di prigionia, come quello di Russenlager: in particolare, ci si sofferma sugli eventi che scandivano le giornate dei prigionieri, e in primo luogo sui pasti, sempre tanto attesi e sempre deludenti, per quantità e qualità del cibo. Al riguardo, interessante notare come proprio Sironi avesse composto una «strofetta umoristica»<sup>51</sup> che ironizzava su alcune vivande:

Noi cantiamo la sbobba soave,  
quella d'orzo, di vecchie e di fave;  
salutiamo con triplice hurrà  
il profumo del buon baccalà<sup>52</sup>.

In realtà, la prigionia era meno pesante per gli ufficiali che per i soldati, grazie a delle regole internazionali che prevedevano, per i primi, minori restrizioni alimentari e l'esenzione dal lavoro coatto. Anche per questi motivi, nei campi per ufficiali la vita in cattività era più sopportabile

---

<sup>50</sup> Ivi, p. 76.

<sup>51</sup> Ivi, p. 84.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

e accadeva che s'instaurassero forme di reciproco aiuto e mutuo sostegno: ne è un esempio il lager di Celle (Cellelager), campo di prigionia per ufficiali italiani in cui erano concentrati numerosi intellettuali, come risulta anche dalla cronaca di un anno di vita come prigioniero raccontata dal capitano Giovanni Denti, maestro di scuola, musicista e pittore dilettante. Suoi compagni di prigionia, oltre allo stesso Sironi, furono Carlo Emilio Gadda<sup>53</sup>, Bonaventura Tecchi<sup>54</sup> e Giuseppe Tedeschi<sup>55</sup>.

Dopo brevi periodi di tempo trascorsi a Russenlager e al campo di Rastatt, nel dicembre del 1917 Sironi giunge alla propria destinazione finale: appunto il campo di concentramento di Celle, nel quale la vita dei detenuti è comunque segnata dalla fame, dal «freddo tagliente»<sup>56</sup>, dalla rigida disciplina imposta dai tedeschi; e iniziano quelli che l'autore definisce «*I mesi dell'agonia*»<sup>57</sup>, dal dicembre del 1917 al marzo-aprile del 1918. Ne è anticipazione ed emblema lo struggente incontro dei nuovi arrivati al campo con un loro ex compagno di Rastatt, trasferito prima di loro a Celle; un passaggio dal sapore dantesco, in cui il non-detto e la gestualità esprimono più delle parole:

Abbiamo chiesto sommessamente:

«Come si sta qui?»

L'interpellato ha avuto una smorfia di spasimo; ci ha guardati come chi, caduto nell'abisso, vede calarvi altri destinati a morire in sua compagnia; ha scrollato il capo dolorosamente; e si è allontanato il più rapidamente che le sue gambe infiacchite gli consentissero<sup>58</sup>.

---

<sup>53</sup> Come raccontato nel suo *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965.

<sup>54</sup> Cfr. B. TECCHI, *Prefazione a Cellelager. Disegni di Francesco Nonni 1917-1918*, Viterbo, Tipografia Urcionio, 1920 (?); e ID., *Baracca 15 C*, Milano, Bompiani, 1961.

<sup>55</sup> Cfr. G. TEDESCHI, *Memorie di un prigioniero di guerra. Diario di un cappellano di fanteria 1917-1919*, Brescia, Ed. La Scuola, 1947.

<sup>56</sup> G. SIRONI, *I vinti di Caporetto*, op. cit., p. 111.

<sup>57</sup> Ivi, p. 125.

<sup>58</sup> Ivi, pp. 119-120.



Ancora una volta, forse il solo conforto viene ai prigionieri stremati e senza speranza dall'organizzazione di recite teatrali, cicli di conferenze; corsi di lingua inglese, francese, tedesca e spagnola; gare di poesia e performance musicali, letture collettive di opere letterarie e giornali; indicativo il nome di «*farmacia*»<sup>59</sup> attribuito da alcuni ufficiali alla Biblioteca del Blocco B del campo, la cui distribuzione di libri è affidata proprio a Sironi.

Ancora nel Natale del 1918 egli denuncia la mancanza di notizie ufficiali dall'Italia e dell'Italia, con la conseguente bruciante sensazione dei prigionieri di essere stati completamente dimenticati e abbandonati dalla loro patria. Giungono alcune cartoline, a volte censurate con larghe strisce nere; poi, i primi pacchi di viveri spediti dai famigliari, ma l'Italia ufficiale tace.

Sironi denuncia apertamente l'atteggiamento della patria nei riguardi dei soldati catturati:

I prigionieri degli altri Stati erano provveduti in modo almeno che non morissero di fame. Non parliamo poi dei soldati ed Ufficiali inglesi, trattati in nostro confronto principescamente. Il Governo americano, prima ancora che le sue truppe fossero impegnate nella lotta, aveva già disposto, a mezzo della Croce Rossa Danese, un grande, enorme, ricchissimo magazzino centrale, nei pressi di Berlino, per il rifornimento dei futuri prigionieri americani. Il nostro Governo - almeno a noi prigionieri in Germania - non mandò mai nulla, non si fece mai sentire. Questo spiega - più di ogni altra cosa - la ragione per cui tra gli ex-prigionieri, al loro ritorno in patria, abbia allignato così facilmente il bolscevismo, un bolscevismo nebuloso, fatto di rancore, di amari ricordi e di più amari confronti<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 200.

<sup>60</sup> Ivi, pp. 228-229.

La stessa chiusa dell'opera, datata 18 gennaio 1922, ha il tono amaro della richiesta non più prorogabile di ascolto da parte di chi porta sulla propria pelle il marchio d'infamia della sconfitta, anche se sente di non averne che in minima parte la responsabilità: «Dopo qualche anno, i vinti di Caporetto domandano, modestamente, la parola e chiedono onestamente un minuto di attenzione ai concittadini dimentichi»<sup>61</sup>, conclusione nella quale i due avverbi in rilievo hanno il valore quasi antifrastico della rivendicazione di chi, in apparenza scusandosi, in realtà sta consapevolmente accusando.

Anche alla luce di queste considerazioni, assai significativo appare che, nel citato secondo capitolo, *Intermezzo critico*, a un tratto Sironi affermi fieramente: «Ed ecco il *mio* giudizio complessivo [...] La battaglia di Tolmino (così deve essere denominata) fu in principio una rotta strategica, divenne poi una catastrofe morale»<sup>62</sup>. Quel possessivo, «mio», in corsivo, rappresenta, sì, un'assunzione di responsabilità, ma anche - e forse soprattutto - la soddisfazione dell'uomo che, nell'espressione del proprio parere, sente di aver finalmente recuperato la propria dignità, troppo a lungo ferita e calpestata.

---

<sup>61</sup> Ivi, p. 282.

<sup>62</sup> Ivi, p. 44.

***La valigia di Nelida Milani: l'impasto linguistico,  
l'audacia e i fantasmi di una narrativa di frontiera***

Nelida Milani (Kruljac), classe 1939, è originaria di Pola, in Croazia.

Laureatasi all'Università di Zagabria presso la Facoltà di Lettere, dopo aver insegnato italiano e francese al liceo croato di Pola ed essersi specializzata in sociolinguistica, nel 1979 ha ottenuto la cattedra di Linguistica generale e Semantica presso la Facoltà di Pedagogia dell'Ateneo di Pola stessa<sup>63</sup>. Ha scritto per vari periodici, tra cui il quotidiano «La Voce del Popolo» e il quindicinale «Panorama» di Fiume, ed è stata redattrice per anni della rivista trimestrale di cultura «La Battana»<sup>64</sup>.

Come linguista ha pubblicato documentate ricerche, tra le quali è senza dubbio da ricordare il volume *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, edito nel 1990 per il Centro di Ricerche Storiche Rovigno, sostenuto dall'Università Popolare di Trieste, nella collana «Etnia»: in esso affronta, in ambito teorico, temi e questioni che si ritrovano rappresentati nella sua narrativa, come l'alternanza fra dialetto e lingua, il bilinguismo, l'interferenza (ovvero, «qualunque forma di confusione in seguito alla quale gli elementi della L1 vengono utilizzati

---

<sup>63</sup> Ho avuto modo di discorrerne a Trieste, al Convegno internazionale *Vele d'autore nell'Adriatico orientale. La navigazione a vela fra Grado e Dulcigno nella letteratura italiana*, che si è tenuto dal 5 al 6 ottobre 2017 (cfr. la URL: <http://www.irci.it/irci/index.php>) e i cui *Atti* sono in corso di stampa.

<sup>64</sup> Cfr. la URL: <http://www.editfiume.info/lavoce/la-battana>.

insieme con gli elementi della L2»<sup>65</sup>) in ambito pedagogico, l'apprendimento della seconda lingua (L2) *etc.*

La sua vocazione narrativa non è maturata negli anni giovanili. Le sono consone le forme del racconto lungo e del romanzo breve, che la ricollegano a una certa misura di scrittura praticata e sostenuta, ad esempio, da Calvino, che, infatti, figura tra i suoi autori di riferimento<sup>66</sup>.

La Milani ha vinto cinque volte il “Premio Istria Nobilissima” con *Insonnia* (1987), *La partita* (1988), *Impercettibili passaggi* (1989), *Una valigia di cartone* (1990) e *Tempo di primavera* (1991). *Una valigia di cartone* ha dato il titolo a una raccolta edita da Sellerio nel 1991, che si è aggiudicata il Premio Mondello nel 1992.

Nel 1996 è uscito, in edizione bilingue italiano/croato, *L'uovo slosso / Trulo jaje*<sup>67</sup>; nel 1998, il pluripremiato *Bora*<sup>68</sup>, un romanzo autobiografico scritto con Anna Maria Mori, che racconta la storia della terra istriana da due diverse prospettive, quella di un'esule (Mori) e quella di una donna che ha scelto di rimanere in patria (Milani). Del 2006 l'antologia *Nezamjetne prolaznosti (Impercettibili passaggi)*, una selezione di racconti tradotti in croato, e del 2007, pubblicata dalla EDIT di Fiume, è *Crinale estremo*, un'altra silloge che ripropone anche *Una valigia di cartone*.

La produzione di Nelida Milani è incentrata sulla terra istriana e solleva questioni attualissime che riguardano tutte le terre di confine e di passaggio: anche per tali ragioni, si tratta, di certo, di una lettura assai

---

<sup>65</sup> N. MILANI, *La comunità italiana in Istria e a Fiume fra diglossia e bilinguismo*, Trieste-Rovigno, Unione degli Italiani dell'Istria e di Fiume-Università Popolare di Trieste, 1990, p. 97.

<sup>66</sup> In *Impercettibili passaggi* la protagonista afferma: «Per anni sono stata innamorata di Calvino il perfettissimo, il cristallo e la fiamma. Troppo grande. Ora leggo Tabucchi, sono innamorata di Tabucchi almeno quanto lui di Pessoa». Si veda N. MILANI, *Una valigia di cartone*, Palermo, Sellerio, 1991, p. 73.

<sup>67</sup> Fiume-Zagabria, Edit-Durieux, 1996.

<sup>68</sup> Como, Frassinelli, 1998.

coinvolgente e utile per comprendere meglio, dall'interno, certi meccanismi comuni a fenomeni sempre più diffusi sul globo terrestre.

Com'è noto, la popolazione dell'Istria, in particolare, alla fine della Seconda guerra mondiale ha dovuto scegliere, pressata dagli eventi storici, se resistere nella propria terra d'origine o trasferirsi altrove, sradicandosi e affrontando i disagi degli esuli. Trattando dell'esodo giuliano-dalmata, si parla di circa 30.000 abitanti fuggiti solo da Fiume tra il 1945 e il 1954: un fenomeno massiccio, dunque, che ha comportato conseguenze pesanti sia per chi decise di andar via sia per chi scelse di restare in quelle zone che si andavano progressivamente spopolando.

Il tema dell'esodo è centrale nella produzione narrativa di Nelida Milani, ma l'equilibrio della scrittrice le consente di affrontare una questione che pur riguarda da vicino la sua biografia non in chiave autobiografica, ma in una dimensione collettiva che coinvolge direttamente il suo popolo e che si estende, poi, metaforicamente, a condizione esistenziale di disagio, sradicamento, spaesamento.

Questo contributo si sofferma su uno dei microcosmi più noti tratteggiati dalla Milani, *Una valigia di cartone*, racconto lungo che è uscito, assieme a *Impercettibili passaggi*, nella fortunata collana "blu" della Sellerio intitolata «La memoria», in una piccola antologia bipartita. E, forse, nessuna collezione poteva essere più adatta, visto che due autori cari alla Milani, Tabucchi e Bufalino<sup>69</sup>, sono stati editi proprio dalla casa editrice palermitana.

*Una valigia di cartone* narra la storia di Norma, nata a Monghebo (un piccolo borgo fra Parenzo e Orsera), rimasta orfana del padre a tre anni

---

<sup>69</sup> La Milani li evoca entrambi nel secondo racconto: cfr. N. MILANI, *Impercettibili passaggi*, in EAD., *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 97.

e cresciuta con la madre e i due fratelli, Giovanin e Anna, in un paese di campagna in cui «si parlava misto, un poco in slavo bastardo e un poco in italiano bastardo»<sup>70</sup>. Uno degli elementi più interessanti di questo “microromanzo” e di tutta la produzione della Milani è proprio l’impasto linguistico di cui sono intessuti i suoi testi.

In *Una valigia di cartone* la struttura lessicale portante è italiana (italiano standard), ma affiorano qua e là voci popolari, espressioni riconducibili al dialetto o alle prima menzionate “intersezioni”<sup>71</sup>.

Quali esempi, potremmo citare: la voce popolare e familiare «torcibudella»<sup>72</sup> e l’aggettivo familiare o regionale «sparagnina»<sup>73</sup>; il «lodogno»<sup>74</sup>, o bagolaro, o romiglia, o caccamo o fraggiracolo (o *Celsis australis*), una pianta delle ulmacee naturalizzata sul Carso specie a margine degli abitati; la pantegana, nella variante meno usuale «pantigana»<sup>75</sup>; il «fogoler»<sup>76</sup>, che sarebbe il ‘focolare’ in dialetto mantovano, ma il sito [istrianet.org](http://istrianet.org) ci viene in soccorso indicandone una traduzione in sloveno (*ognjišće*) e specificando che si tratta del focolare aperto, sollevato di pochi centimetri dal pavimento<sup>77</sup>; la «nappa»<sup>78</sup>, che vi è collegata, essendo la ‘cappa’; il «trapestio del bestiame»<sup>79</sup>, variante poco

---

<sup>70</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, in EAD., *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12.

<sup>71</sup> Di «testo plurilinguistico» in lingua italiana, dialetto istroveneto e lingua croata parlano Rita Scotti Jurić e Isabella Matticchio in *Norma linguistica e miscuglio linguistico: i Racconti di guerra di Nelida Milani*, p. 1033 (consultabile alla URL: <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/55285/Pages%20from%20libro%20locas-3.pdf?sequence=1>).

<sup>72</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 10.

<sup>73</sup> Ivi, p. 11.

<sup>74</sup> Ivi, p. 10.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> *Ibidem*; cfr. anche p. 20.

<sup>77</sup> Cfr. la URL: <http://www.istrianet.org/istria/crafts-trades/household/cucina-utensili.htm>.

<sup>78</sup> *Ibidem*. Cfr. il racconto nell’ed. cit. alla p. 10.

<sup>79</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 10.

comune di “trepestio”; la «stanzia»<sup>80</sup>, variante antica di “stanza”; la «buriza», che è una voce dell’istrioto, lingua romanza autoctona dell’Istria meridionale distinta dal dialetto istroveneto (o Istriano o veneto d’Istria), e sta a indicare una pentola, per la precisione un pentolino alto con coperchio e manico abbattibile; il «freschin», voce del dizionario regionale veneto che indica ‘l’odore sgradevole che si sprigiona dalle stoviglie adoperate per il pesce o le uova’<sup>81</sup>; il verbo veneto «ingrumare»<sup>82</sup>, ovvero ‘ammassare’; la «cossara»<sup>83</sup>, che dovrebbe essere una cesta che si trasportava sulla testa; il «bieco»<sup>84</sup>, ovvero ‘toppa, pezza’ in dialetto istriano; l’«andar torziolon»<sup>85</sup>, che nel dizionario triestino sta per ‘andare in giro’; «i mussi»<sup>86</sup>, ossia gli asini domestici in Veneto, e i «sameri»<sup>87</sup> (il “samèr”, nel dialetto della Valle d’Istria, è l’‘asino’)<sup>88</sup>; la «fighera»<sup>89</sup>, ossia l’albero del fico<sup>90</sup>; «picia»<sup>91</sup>, che in veneto sta per ‘piccola’; il lago nella variante (letteraria) «laco»<sup>92</sup>; le «armente», ossia le ‘giovenche’, le ‘vacche’ nel dialetto triestino; i «videi»<sup>93</sup>, o ‘vitelli’; «i caratelli»<sup>94</sup> (in veneto, il “caratèlo” è la ‘botticella’); i «grempani»<sup>95</sup> (si consideri che “grembano” in dialetto

---

<sup>80</sup> *Ibidem.*

<sup>81</sup> Cfr. anche la spiegazione dell’Accademia della Crusca al riguardo, alla URL: <http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/quellodore-particolare-detto-veneto-fresch-n>.

<sup>82</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12: «ingrumava».

<sup>83</sup> *Ibidem.*

<sup>84</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 13.

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> *Ibidem.* Cfr. anche p. 40.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>88</sup> Cfr. S. CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d’Istria*, Rovigno, Centro Ricerche Storiche di Rovigno, 2015, Collana degli Atti, n. 41, p. 315.

<sup>89</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 13.

<sup>90</sup> Cfr. S. CERGNA, *Vocabolario del dialetto di Valle d’Istria*, op. cit., p. 132.

<sup>91</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 14.

<sup>92</sup> *Ibidem.*

<sup>93</sup> *Ibidem.*

<sup>94</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 15.

<sup>95</sup> *Ibidem.*

triestino è il ‘sasso’, il ‘masso’); «bucalete»<sup>96</sup>, voce dell’istoveneto per ‘boccali’, ‘boccaletti’; il «morer»<sup>97</sup>, il ‘gelso’ in veneto; il «brusco»<sup>98</sup> o ‘foruncolo’, sempre in veneto; il «polesan»<sup>99</sup>, ossia il dialetto veneto parlato soprattutto nella provincia di Rovigo; i «dindi»<sup>100</sup>, che sono i ‘tacchini’ nel dialetto del Friuli Venezia Giulia; le «avventore»<sup>101</sup>, forma rara del femminile plurale di “avventore”; le «vis’ciade»<sup>102</sup>, che in Friuli Venezia Giulia sono le ‘bacchette’, i ‘rami’; «el tigor»<sup>103</sup>, ovvero il ‘deposito di attrezzi’, il ‘pollaio’<sup>104</sup>; la «slinga»<sup>105</sup>, nel dialetto istriano il ‘laccio delle scarpe’ (dal tedesco *Schlinge*, ‘cappio’, ‘laccio’); «i bronzi»<sup>106</sup>, i ‘tizzi di carbone’ nel dialetto triestino; il «canevaccio»<sup>107</sup>, variante meno comune di “canovaccio”; «cicirimicili»<sup>108</sup>, che è detto delle «donne che continuamente sorridono»; le «morbiderie»<sup>109</sup>, che sta per ‘comodità’; gli «s’ciavi»<sup>110</sup> o ‘blatte’ (in veneto), riferito ai contadini; il «bavariol», ossia il ‘bavaglino’, in veneto; le «primariole»<sup>111</sup> o primole, che sono le ‘primule’; la «bulada»<sup>112</sup> o ‘bravata’<sup>113</sup>; «sgnaccò»<sup>114</sup>, voce settentrionale di origine

---

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ibidem.*

<sup>98</sup> Ivi, p. 16.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.* A p. 18 si trova anche la forma femminile «dindia».

<sup>101</sup> Ivi, p. 17.

<sup>102</sup> Ivi, p. 18.

<sup>103</sup> *Ibidem.*

<sup>104</sup> Cfr. R. STAREC: *Mondo popolare in Istria. Cultura materiale e vita quotidiana dal Cinquecento al Novecento*, Trieste-Rovigno, Centro di Ricerche Storiche Rovigno, 1996, Collana degli Atti del CRSR, n. 13, p. 65.

<sup>105</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 20. Cfr. anche p. 39.

<sup>106</sup> Ivi, p. 20.

<sup>107</sup> *Ibidem.*

<sup>108</sup> Ivi, p. 23, come la cit. che segue.

<sup>109</sup> Ivi, p. 29.

<sup>110</sup> Ivi, p. 30.

<sup>111</sup> Ivi, p. 34.

<sup>112</sup> *Ibidem.*

<sup>113</sup> Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, Venezia, Tip. Andrea Santini e figlio, 1829, p. 76.



onomatopeica che sta per ‘mise’ *etc.* Vi si adopera, inoltre, l’articolo di fronte ai nomi femminili di persona o animale (es.: «mezzo litro di latte della Viola»<sup>115</sup>).

Tra gli impropri, da ricordare: «mare<sup>116</sup> grega»<sup>117</sup>, ‘madre greca’, cioè, in senso figurato, ‘doppia’, ‘fallace’, ‘che ha due lingue’, ‘che ha bella apparenza e poca sostanza’<sup>118</sup>, nel dialetto veneziano; «bruta mula sporca»; l’espressione croata «poboga svetoga» (che ritengo valga come un ‘Santo Dio!’), «trubilo» (che potrebbe avere la stessa radice di *truba*, ‘tromba’, o *trubiti*, ‘strombettare’, ‘suonare’ in croato); «foiba de Pisin», ovvero l’inghiottitoio del torrente Foiba, il maggiore fiume carsico dell’Istria *etc.*

Fra i modi di dire: «strenseva la spina dela bote picia e lasciava spandere la spina dela bote granda»<sup>119</sup>, laddove la “spina” sta per il ‘cannello’ che si inserisce nelle botti per spillarne il contenuto; e «fradei-cortei»<sup>120</sup>, che rimanda al proverbio veneto «Fradei cortei, cugnade spade e madone piturade», ossia ‘fratelli coltelli, cognate spade e suocere dipinte’.

Molto interessante tutto il lessico legato alla sfera del cibo: «angusigoli»<sup>121</sup> (dovrebbero essere i beloni, pesci di acqua salata dal corpo molto allungato: se ne ha traccia, al femminile, nei vocabolari di dialetto veneziano)<sup>122</sup> cucinati con la polenta; la voce popolare «pomi»<sup>123</sup> per

---

<sup>114</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 34.

<sup>115</sup> Ivi, p. 11.

<sup>116</sup> Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, op. cit., p. 535.

<sup>117</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 14.

<sup>118</sup> Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, op. cit., p. 261.

<sup>119</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 16.

<sup>120</sup> Ivi, p. 18.

<sup>121</sup> Ivi, p. 12.

<sup>122</sup> Cfr. *Dizionario del dialetto veneziano* di Giuseppe Boerio, Venezia, Tip. Andrea Santini e figlio, 1829, p. 15.

<sup>123</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., p. 12.

indicare le mele o la frutta tondeggianti; i «bussolai zuccherati»<sup>124</sup>, biscotti tradizionali veneziani; le «maddalene dolci»<sup>125</sup>; l'«acqua buona fontagnana»<sup>126</sup>; le «sardelle»<sup>127</sup> per 'sardine' *etc.*

Questo breve campionario di voci lessicali ha lo scopo di dare un'idea della vivace ricchezza della lingua adoperata dalla Milani per evocare un'epoca e soprattutto usi, costumi, valori di cui si potrebbe perdere traccia.

La lingua della Milani evoca un mondo perduto, ma è a sua volta un mondo: un mondo plurisfaccettato e caleidoscopico, perché in esso convivono pacificamente, coesistono e si fondono armonicamente lingua italiana, dialetti, altre lingue, voci onomatopoeiche e termini di fantasia. È una perfetta metafora linguistica dell'amalgama, del crogiuolo di razze ed etnie, del *melting pot* che la terra istriana oggi, dopo tante vicissitudini, sofferenze, strappi, lacerazioni, violenze, rappresenta. Si può dire che nell'impasto lessicale della narrativa di Nelida Milani sia contenuto *in nuce* un programma politico, una prospettiva di sviluppo, il sogno di una società multietnica nella quale riescano a convivere senza soluzione di continuità gruppi in origine diversi, ma i cui confini si sono persi, disciolti in un'unica miscela: la Milani con naturalezza riesce a mescolare, in un processo inverso alla distillazione, fluidi provenienti da diversi alambicchi - garantendo spazio a ognuna di quelle voci, che mantengono la propria identità originaria e, allo stesso tempo, ne acquisiscono una nuova -, nel composto iridescente che tutti li comprende in un'equilibrata ma mai artefatta alchimia.

---

<sup>124</sup> Ivi, p. 13.

<sup>125</sup> *Ibidem.*

<sup>126</sup> Ivi, p. 15.

<sup>127</sup> Ivi, p. 37.

Grazie al «gusto del commercio»<sup>128</sup> della madre, i protagonisti del racconto riescono a superare momenti di forte indigenza e difficoltà, cui si allude con senso di dignità ma anche senza mistificazione; quando Norma compie dieci anni, la madre si rende conto che in città sarebbe più semplice e più redditizio commerciare e decide di trasferirsi a Pola con i figli, stabilendo in seguito che Giovanin abbandoni la scuola e resti in paese per curare gli interessi di famiglia.

Tra i ricordi di gioventù, un'anticipazione metaforica del destino degli esuli in una scena molto forte che riguarda gli animali condotti al macello:

La Pinuccia e io siamo a Paoletta in spiaggia a raccogliere conchiglie e naridole<sup>129</sup> e staccare pantalene<sup>130</sup> con la lama di un britolino<sup>131</sup>. All'orizzonte appare la nave con il bestiame per il macello: manzi, cavalli, mucche, vitelli, asini. Non ci sono nelle vicinanze né moli né approdi [...]. L'imbarcazione si ferma al largo e i marinai buttano a mare il loro carico vivente: le bestie nuotano faticosamente verso riva e si arenano nella sabbia appesantita di umidità. Gli scorticatori<sup>132</sup> del macello ricuperavano i capi di bestiame sconfinati fuori dal recinto spinato, chiudevano il cancello ed i poveri quadrupedi rimanevano là dopo essersi guadagnati a nuoto la morte, fra l'odore di salsedine e di catrame, ad aspettare il loro turno per essere colpiti in testa dal pesante maglio<sup>133</sup>.

Le sconfinite distese marine sono associate anche a uno dei più terribili crucci della protagonista del racconto/romanzo: «Povera me! Quando penso alla mia infanzia, in genere alla mia vita, mi faccio pena

---

<sup>128</sup> Ivi, p. 13.

<sup>129</sup> Le “naridole” sono molluschi gasteropodi.

<sup>130</sup> Ovvero ‘patelle’, piccoli molluschi con guscio piatto, aderente agli scogli.

<sup>131</sup> Sorta di ‘coltellino’.

<sup>132</sup> Letteralmente, ‘scorticatori’ ovvero ‘scuoiatori’.

<sup>133</sup> N. MILANI, *Una valigia di cartone*, op. cit., pp. 23-24.

[...]. Son cresciuta grande grossa e ignorante»<sup>134</sup>. Norma ricorda che, in un periodo in cui era a servizio presso una famiglia di «regnicoli»<sup>135</sup>, i suoi padroni le permettevano di sfogliare la *Divina Commedia* illustrata da Doré, ma, osservando quelle immagini, le era chiaro che «non bastava, che il segreto stava in quelle righe nere»<sup>136</sup>. Ed ecco che le profondità marine vengono piegate a rappresentare tale oscuro sentimento di disagio e inadeguatezza: «La mia ignoranza, agendo più sull'inconscio che sul raziocinio, forniva alle mie incertezze come un brontolio di fondo, di mare sterminato e insondabile»<sup>137</sup>.

Un'altra immagine di precarietà è associata alla confessione di non essere riuscita a perdonare alla madre solo il fatto di «non avermi mandata a scuola. Quante volte ho pianto perché possiedo poche parole, poche frasi. Voglio spiegare una cosa e non posso farlo e mi sento come legata a un cavo che oscilla nel vuoto»<sup>138</sup>. Un'ulteriore conferma del fatto che per la Milani di *Una valigia di cartone* le parole hanno un potere e danno potere: il potere di illustrare agli altri le proprie opinioni, il potere di convincerli, magari di persuadere. Eppure, il potere delle parole, in qualsiasi lingua si pronuncino, viene meno di fronte a quello del denaro:

Gli ho parlato persino in slavo - commenta, rassegnata, la madre che ha contratto dei debiti nel gestire un'osteria -, l'ho implorato perché non si prendesse tassi di interesse troppo alti sul debito accumulato, ma parli slavo o parli italiano, se sono signori è sempre la stessa razza, non si rompono le corna fra di loro, parlassero anche cinese<sup>139</sup>.

---

<sup>134</sup> Ivi, p. 17.

<sup>135</sup> Ivi, p. 25.

<sup>136</sup> Ivi, p. 27.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> Ivi, p. 35.

<sup>139</sup> Ivi, p. 36.

La vita «a pieno servizio»<sup>140</sup> presso i regnicoli le permette di imparare anche a cucinare; e di nuovo la lista confusa dei piatti imbanditi - che ricorda alcuni elenchi indiavolati di certa poesia dialettale del Seicento italiano - dà la misura, gioiosa, ancora una volta di una *varietas* che attinge a diverse tradizioni culinarie (anche regionali) e le mescola allegramente nel segno della tanto anelata vittoria finalmente riportata sulla fame:

Imparai che lo zucchero fa male e che il sale fa male e le uova e qualsiasi sottaceto, e qualsiasi cosa affumicata, fritta o in salamoia. Mi pareva impossibile che tutte quelle buone cose potessero far male. Facevo i sughi con origano, maggiorana e rosmarino, i maccheroni al pettine, la pastasciutta all'italiana e i fusi all'istriana, i tortelloni di ricotta, baccalà in umido e ogni sera immancabilmente, appena passava dal colletto duro a quello floscio attaccato alla camicia, servivo al maresciallo la minestra in brodo con una pastina piccola che chiamavano padrenostri, cui seguiva manzo bollito, accompagnato da patate fritte e insalata. Mangiavo ogni giorno, due volte al giorno, ero sempre sazia<sup>141</sup>.

La vita di Norma procede, durante il Ventennio fascista, accanto a Berto, un uomo colto e appassionato di politica, che, però, la fa sentire spesso sola ed esclusa a causa della sua ignoranza del mondo<sup>142</sup>. Un giorno il marito le rinfaccia di assomigliare sempre più alla madre e Norma si rende conto di esserne orgogliosa:

Si faceva strada in me l'idea che pur essendo sposata dovevo mantenere i legami con i fratelli, con la famiglia, pormi come anello di una storia che continua, nei nipoti cominciai a [...] individuare esattamente le qualità di nostra madre [...], la volontà di far del bene, di lavorare cioè [...]. Alla mancanza di istruzione sopperivo con l'onestà, la costanza e il lavoro. Berto non ragionava come me, era sempre vissuto in città, era andato a scuola, era istruito, ma [...] diceva

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 26.

<sup>141</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

che io lavoravo per lavorare, senza intelligenza, senza un disegno superiore ed uno scopo [...] <sup>143</sup>.

Poche pennellate delineano, in seguito, l'angoscia provata durante il periodo della guerra e ne denunciano con asciuttezza le logiche inumane:

Evitavo d'imbarcarmi sul vaporetto di linea Istria-Trieste, perché era diventato il quotidiano bersaglio privilegiato di tre aeroplani; preferivo andarci a bordo di un barcone che faceva trasporti di tre quattro persone e quindici o venti ettolitri di vino. La notte era oscura [...]. La mattina dopo la gente del paese venne a dirci che quella stessa barca con la quale ero arrivata, era stata mitragliata di ritorno a Fasana subito all'uscita del porto. I partigiani volevano ammazzare tre fascisti che si erano imbarcati e per non fallire il colpo avevano sacrificato tutti <sup>144</sup>.

Dopo la fine del conflitto, riportati i propri cari a casa, a Pola, Norma racconta l'inizio del terribile «esodo in massa che riconsegnava l'Istria alle sue medievali prospettive di guerre, pestilenze e scorrerie» <sup>145</sup>. Narra di un «tempo sospeso» <sup>146</sup>:

un tempo che propriamente non era, un tempo indefinito che aveva accumulato le cose più disparate: gli spettacoli al Circolo Italiano e lo scirricolo ai Giardini, i militari alleati e i titini, i rottami nel porto e gli elmi tedeschi sotto i pini di Valcane, la nuova moneta e i Reali sui francobolli ingialliti.

---

<sup>143</sup> Ivi, p. 42.

<sup>144</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>145</sup> Ivi, p. 45.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Ancora una volta, la lingua della Milani si fa mondo e ricrea un'atmosfera, rievoca la sensazione di un tempo sospeso della Storia, accumulando in tre righe immagini e oggetti che appartengono a realtà e a momenti storici diversi, affastellandoli l'uno sull'altro con un senso di concretezza che nomina le «cose» a una a una tramite termini esatti, con precisione, restituendo una cartolina nitida e facilmente visualizzabile di una fase di passaggio, in realtà difficilmente definibile.

Nella sua visione è contemplata la possibilità di una pacifica e parallela coesistenza di “cose” e “parole” che appartengono ad ambiti differenti e che occupano, ognuna, una ben precisa porzione della tela, contribuendo all'effetto complessivo di un quadro dipinto in parte a colori e in parte in bianco e nero. La formidabile capacità di mimesi linguistica della scrittrice, quella di calarsi perfettamente nella lingua elementare e popolare di Norma, non penalizza affatto, bensì potenzia la forza icastica della sua narrazione: nella narrativa della Milani sono, infatti, le “cose” che parlano, le azioni che fanno procedere la storia, i dialoghi a caratterizzare la personalità dei personaggi. Non c'è alcuna necessità di interventi da parte di un narratore onnisciente, alcuna necessità di commenti esplicativi.

Denso, diretto ed efficace anche lo snodo narrativo nel quale, dopo strenui tentativi di adattarsi alla nuova realtà e di resistere, pure Norma e Berto, alla fine, scelgono di partire:

A far decidere Berto a chiudere il suo libro dei sogni fu tutta una serie di fatti e fatterelli che facevano pensare ad un'occupazione bella e buona, non certo alla liberazione: buttavano giù gli stemmi dei Comuni istriani e le statue, cadde Francesco Giuseppe, andò in frantumi il legionario nell'atrio del tribunale, furono scalpellate via le due teste di antichi guerrieri, con l'elmo e il cimiero, rivolte l'una a levante e l'altra a ponente, come se volessero significare che stavano lì

per vigilare la città dalla parte del mare e dalla parte della campagna, sistematicamente venivano cambiati i nomi delle vie e delle piazze e i cognomi delle famiglie<sup>147</sup>.

Ecco, di nuovo, il valore, il peso delle parole, dei suoni attraverso i quali nominiamo gli oggetti intorno a noi e, in questo attribuire a ogni “cosa” un “nome”, a ogni essere umano un cognome, conferiamo loro un’identità. Rinominare il mondo è, dunque, un chiaro e manifesto atto di violenza da occupante, non un gesto da liberatore: è prima di tutto attraverso l’imposizione di nuovi nomi che passa l’occupazione, è dall’imposizione di una nuova lingua che si riconosce lo spirito del dominatore.

L’imbarco dei “dannati” che, come i protagonisti, scelgono di non assistere impotenti allo snaturamento di quello che era il “loro” mondo ha tratti tragicamente danteschi:

una disperata coscienza dell’immodificabile ci portò a bordo della *Toscana* a Molo Carbon, sempre popolato di una folla luttuosa dove tutti si abbracciavano disperati all’idea della separazione. Paradossalmente in quella maniera Pola si legava all’Italia come mai prima, con un doppio filo di sangue, spaccandosi le famiglie destinate a tessere nuove parentele sull’una e sull’altra sponda<sup>148</sup>.

Da Genova i due sposi vengono, quindi, indirizzati a Brindisi e, nel Forte, si ritrovano una decina di famiglie di Pola, giunte all’improvviso fra gente «buona ma chiusa»<sup>149</sup>. Fin dal principio, la convivenza con i pugliesi non è semplice, a causa delle diverse mentalità che si scontrano. Oltretutto, a trentacinque anni, Norma perde il marito e resta con una figlia di dodici;

---

<sup>147</sup> Ivi, pp. 50-51.

<sup>148</sup> Ivi, p. 51.

<sup>149</sup> *Ibidem*.



il fratello Giovanin, avvisato tramite telegramma, si precipita in treno e si unisce al corteo dopo aver corso dalla stazione con la sua «valigia di cartone vuota»<sup>150</sup>, cui si ricollega significativamente il titolo del racconto. È stato derubato vicino Napoli; la sua valigia, attributo tipico del migrante ma, in questo caso, anche metafora di una vita depredata, di un intero mondo svuotato di senso, non contiene più «zucchero né olio né lardo né farina»: è stata privata di alcuni alimenti fondamentali, delle sostanze nutritive più utili al sostentamento, del legame con la tradizione.

Le due donne, rimaste sole, si adattano a continuare a vivere a Brindisi; grazie al colonnello Morello, che la ascolta con pazienza, nonostante la difficoltà di comprendere «il mio dialetto istroveneto»<sup>151</sup>, Norma viene assunta al Genio Marina per vari anni e ricomincia a rasserenarsi; e la metafora per indicare il suo mutato stato d'animo coinvolge sempre la sfera del linguaggio:

i miei pensieri avevano recuperato il linguaggio dell'ironia polesana, perduto il linguaggio dell'infelicità. Avrei voluto esprimere al colonnello la mia sempiterna riconoscenza, ma non sapevo come, non sapevo parlare con lui, la commozione e il disagio mi imbarazzavano come del resto ogni sentimento che nessuno mi aveva insegnato ad esprimere ma piuttosto a nascondere<sup>152</sup>.

Si tratta, dunque, di tre differenti ordini di incomunicabilità: l'uno dettato dalla lingua “diversa” e non ben compresa dagli altri, l'altro dall'“ignoranza” di cui Norma più volte si rammarica, e il terzo causato

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 55, come la citazione che segue.

<sup>151</sup> Ivi, p. 56.

<sup>152</sup> *Ibidem*.

dall'incapacità di identificare ed esprimere i propri sentimenti, una sorta di analfabetismo affettivo.

Quando la figlia compie i vent'anni, Norma le permette di lavorare alla Standa, nonostante i pettegolezzi delle vicine di casa, che insinuano che «i ragazzi molestavano volentieri le commesse dei grandi magazzini»<sup>153</sup>: in pochi tratti è delineata la condizione disagiata di vita di due donne sole in una società chiusa e ancora governata dai pregiudizi.

La convinzione che sia necessario portare la figlia «verso settentrione, verso il Veneto e l'Istria, verso Trieste»<sup>154</sup> affinché conosca «altra gente, altra mentalità, la cultura mistisanguine in cui sono nata io che rende più aspri, più scontroso ma più liberi nei giudizi forgiati dal continuo confronto con chi vede il mondo in maniera diversa»<sup>155</sup> induce Norma a trasferirsi a Firenze dalla sorella Anna e a lavorare lì per svariati anni: in poche righe è condensata, ancora una volta, una visione della vita che sembra accomunare chi abita in zone di passaggio, nelle quali l'incontro/scontro fra culture diverse apre continuamente nuovi orizzonti e induce a non fossilizzarsi in convinzioni statiche e definitive.

La narrazione accompagna Norma fino all'età della pensione e oltre, sino ai suoi ultimi istanti: il termine della vita riconduce alle origini, al ricordo di Pola, divenuta irriconoscibile senza i volti di tutti i coetanei della donna, ormai scomparsi, e abitata da altra «gente sradicata essa pure e alla ricerca vana di una radice»<sup>156</sup>. Siamo spettatori degli ultimi pensieri della protagonista, ripiegata su se stessa e rapita da piacevoli ricordi d'infanzia, quando le gocce di pioggia che colavano dal tetto nelle «pignatte, secchi,

---

<sup>153</sup> Ivi, p. 57.

<sup>154</sup> Ivi, p. 58.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> Ivi, p. 64.

catini, mastelli»<sup>157</sup> disseminati dalla madre per la casa, a raccogliere quell'acqua preziosa, suonavano come una «sinfonia»<sup>158</sup> e «Ci si addormentava in mezzo a quel concerto»<sup>159</sup>.

Ma, forse, la vera conclusione del racconto si può individuare al capoverso precedente: il sorriso che pare di intravedere sulle labbra della donna che si sta spegnendo è alimentato dalla serena consapevolezza di aver fatto la scelta giusta, allontanandosi, seppur a malincuore, dalla propria patria per ricominciare a vivere altrove. Il ritratto di chi è rimasto, infatti, non lascia dubbi:

A Pola sono spariti quasi tutti quelli della mia età, tutti i rimasti, quelli che avevano tanto sperato, discusso, fatto progetti, spaccato il capello in quattro. Ogni volta che ci andavo mi sembrava che in una nuvola di malumore persistente custodissero cose morte o morenti, sale e cenere, che il loro fosse un destino di sentinelle di tombe e macerie, se non addirittura di nessuno e di niente. Un grigiore, un silenzio, lo squallore che ha il sopravvento nei cortili scalcagnati, nelle facciate scalcinate, e loro, i polesani, sempre quello sforzo di mettersi in riga con ciò che non sono, prigionieri di loro stessi, dei loro comportamenti, della loro natura che è la mia cui non è poi tanto strano che tocchi una sorte tanto amara<sup>160</sup>.

La vita “era altrove” e, nonostante la sua natura comune a quella dei polesani, Norma può rivendicare con orgoglio di aver avuto la forza e il coraggio di sradicarsi, di mettersi in gioco, elastica e duttile, di smettere di discutere e fare progetti solo a parole - come, ad esempio, era solito fare Berto -, per dare forma a nuove speranze, con realismo, buon senso, concretezza ed energia. Di certo, non a caso i suoi occhi si chiudono

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> *Ibidem.*

<sup>159</sup> *Ibidem.*

<sup>160</sup> Ivi, pp. 63-64.

sull'immagine rassicurante e propositiva della «mamma»<sup>161</sup>, che sta radunando catini e pignatte per non sprecare neanche una goccia di acqua piovana.

---

<sup>161</sup> Ivi, p. 64.

## *Appendice*



***La letteratura siciliana oggi,  
fra culto della tradizione e apertura a nuovi indirizzi***

Il denso volume di Giuseppe Traina *Siciliani ultimi? Tre studi su Sciascia, Bufalino, Consolo. E oltre*<sup>162</sup> raccoglie tre saggi dedicati a Sciascia, Bufalino e Consolo, e tre brevi scritti su Sciascia già usciti in precedenza su rivista o in atti di convegni, ma aggiornati per la pubblicazione, oltre a un'interessante introduzione del tutto ripensata per l'occasione.

La *Prefazione* di Giuliana Benvenuti definisce il volume un «atto d'amore nei confronti della grande tradizione letteraria siciliana o, se si vuole, della 'letteratura in Sicilia'»<sup>163</sup>, ma ne sottolinea opportunamente anche il senso di «interrogazione intorno alla contemporaneità», espressa soprattutto dall'introduzione di Traina, che sembra tracciare un bilancio della letteratura siciliana degli ultimi anni e quasi decretarne la fine (scandita anche dal silenzio prolungato di Consolo, dal 1998 alla morte, nel 2012), ma che, in realtà – come sottolinea la Benvenuti –, riesce a rintracciare una sorta di “filo rosso” che collega le opere degli scrittori siciliani a noi contemporanei.

Ci si chiede, allora, se la voluta ambiguità del titolo alluda agli ultimi tre grandi siciliani, legati alla tradizione letteraria isolana e uniti da legami di amicizia e dalla partecipazione a comuni progetti editoriali, oppure si

---

<sup>162</sup> Modena, Mucchi editore, 2014.

<sup>163</sup> Ivi, p. 9, come le citazioni che seguono.

riferisca proprio agli scrittori della contemporaneità, «ultimi» nel senso di “più recenti” ma non per questo privi di una rilevanza nel panorama siciliano, nazionale e internazionale. Di conseguenza, non ci si può esimere dal domandarsi anche se gli “ultimi siciliani” abbiano perduto, secondo il parere del critico loro conterraneo, le caratteristiche peculiari comuni a quella “linea siciliana” della tradizione letteraria nazionale, «sulla via dell’omologazione a un discorso italiano nel quale si vanno elidendo i segni e i conflitti culturali e regionali».

La sezione più “militante” del volume di Traina è, appunto, rappresentata dall’introduzione, che riprende, nel proprio titolo, quello del volume: *E oltre (a mo’ d’introduzione)*. Partendo da una distinzione tra “letteratura siciliana” e “letteratura in Sicilia”, Traina distingue scrittori che hanno «coltivato un’ostinata ‘isolitudine’»<sup>164</sup> da altri che si sono allontanati dall’isola, conservandone sempre il ricordo e riservandole centralità nella propria produzione letteraria (come Consolo o Bonaviri), oppure «optando per orizzonti culturali assai diversi ma non meno centripeti», come nel caso di Ripellino o Samonà. Alcuni (come D’Arrigo e De Roberto) avrebbero utilizzato «materiali siciliani» nella costruzione di un’opera-mondo; altri, come Piccolo, Fiore e Castelli, nel creare «microcosmi» scritti.

Assai lucida e condivisibile l’individuazione che Traina tenta delle caratteristiche peculiari della tradizione letteraria siciliana:

coscienza scontrosa di un’alterità antropologica, che consente allo scrittore di farsi testimone e giudice del passato e dell’oggi; antistoricismo tenace, quasi sempre di matrice materialistica, talvolta propenso all’interrogativo metafisico; proiezione verso la grande cultura europea, che convive agevolmente con la scelta dell’isola e degli isolani come oggetto d’analisi; tentazione

---

<sup>164</sup> Ivi, p. 13, come le citazioni seguenti.



frequente del romanzo-cattedrale, affresco sociale o saga familiare, perfino epos reinventato; scrittura che procede sui sentieri sinuosi della prosa lirica e perfino barocca, o su quelli, non meno sinuosi, del ragionamento analitico in stile scabro ed essenziale<sup>165</sup>.

Molto pertinente anche la domanda che si pone riguardo alla consapevolezza o meno degli scrittori siciliani contemporanei di discendere dalla «linea ‘lirica’ Verga-Vittorini-D’Arrigo-Bonaviri-Consolo» o da quella «‘prosastica’ De Roberto-Pirandello-Borgese-Brancati-Sciascia», oppure di rientrare nel novero dei «grandi eccentrici o grandi incompresi» come Tomasi, Fiore, Samonà e Bufalino.

Traina ritiene, altresì, «possibile»<sup>166</sup> che il notevole successo dei romanzi di Camilleri sia riconducibile alla loro vicinanza a modelli letterari internazionali, più che italiani o siciliani, e al suo scaltro adoperare, tra gli ingredienti della sua “ricetta” compositiva, un linguaggio fittizio facilmente traducibile in altre lingue e un’«immagine stereotipata dei siciliani» che funziona bene anche all’estero. Amara, giunge, al riguardo, la conclusione:

mi pare che Camilleri abbia registrato lucidamente la fine della tradizione bisecolare della grande narrativa siciliana e ne abbia intelligentemente riusato la scorza, a scopo ludico ed evitando di accostarsi al nocciolo più profondo di essa.

Un giudizio lucido e duro, al di là del tono garbato e amabile che contraddistingue anche il Traina più severo, e nonostante l’apprezzamento

---

<sup>165</sup> Ivi, p. 15, come le citazioni seguenti.

<sup>166</sup> Ivi, p. 16, come le citazioni che seguono.

espresso in nota per alcune prove del Camilleri tardo, specie in relazione alle sue «straordinarie capacità comiche»<sup>167</sup>.

La stessa apertura al panorama letterario internazionale il critico ravvisa in altri autori siciliani contemporanei, nelle pagine più militanti del saggio (come si è detto): infatti, di Viola Di Grado, Nino Vetri, Giorgio Vasta, Evelina Santangelo viene messo in evidenza (la scelta dell'anglicismo non sarà casuale) il «background culturale prevalentemente esterofilo», che, come nel caso di Camilleri, comunque – lo si registra malinconicamente – sottolinea una «distanza» dalla Sicilia. Traina non lo scrive (e probabilmente noi sovrainterpretiamo), ma forse quello delle nuove generazioni di siciliani, così come quello del “Gran Vegliardo” loro conterraneo che cavalca il mercato, può essere considerato alla stregua di un vero e proprio tradimento: la Sicilia come semplice spunto, come contesto socio-ambientale e culturale congelato in un arido stereotipo, come fondale di scena, sfondo di vicende a lei lontane, del quale, ormai, sembra non interessare se coincida o meno con la sua realtà in divenire.

In modo «più dialettico e problematico»<sup>168</sup>, invece, a dire di Traina luccica qualche «barlume» di quella «nobile tradizione» in alcune opere di Silvana Grasso, caso unico di «fedeltà alla tradizione siciliana» intesa come «volontà di abbracciarne, insieme, la gran parte dei valori e delle soluzioni formali, anche quando potrebbero sembrare dissonanti tra loro».

Se, invece, il modello sciasciano dell'inchiesta storica romanzata rivive in opere di Gaetano Savatteri, Maria Attanasio e Paolo Di Stefano, guardano soprattutto al *Consiglio d'Egitto* certi romanzi di Silvana La Spina, Vito Catalano, Emanuela Ersilia Abbadessa, e *A ciascuno il suo* ha

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, nota 5.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 17, come le citazioni che seguono.

ispirato certo Santo Piazzese (in dialogo con Palermo, e insieme con l'Europa e l'America contemporanee), Salvatore Falzone e altre prove di Savatteri.

Secondo Traina, Consolo sembra essere il modello privilegiato di Pino Di Silvestro, mentre Marco Vespa fa tesoro del moralismo di Brancati e certe voci di area palermitana coniugano il «rovello psicologico»<sup>169</sup> e stilistico di Angelo Fiore con influenze straniere varie. Il «familismo amorale»<sup>170</sup> si ritrova, tra gli altri, in Roberto Alajmo e la «stratificazione multiculturale»<sup>171</sup> della Palermo di oggi fa da sfondo alla «discretissima politicità» dei libri di Nino Vetri; una «vena ironica e autoironica» affiora, poi, in Elvira Seminara; Traina chiude la propria ricchissima carrellata ricordando malinconicamente la «raffinatezza stilistica e l'asciutta capacità di scavo psicologico»<sup>172</sup> del precocemente scomparso Lorenzo Vecchio di *Mia madre non chiude mai*.

L'introduzione-bilancio (ma anche «rilancio' verso il futuro»), come già detto, fingendo di avviare l'elaborazione del lutto per la fine della letteratura siciliana, in realtà la mette in dubbio («se lutto è»), ottimisticamente rivolta a «cogliere quel che di buono s'affaccia a un orizzonte che può essere molto a portata di mano, se la mano non ha pregiudizi» (condizione, in verità, alquanto sibillina). E, anzi, finisce per identificare il “filo rosso” che collega i grandi scrittori siciliani del Novecento ai loro conterranei contemporanei nella dimensione “esistenziale” che accomuna anche l'idea di letteratura come impegno di Sciascia, quella di letteratura come opposizione al potere di Consolo e

---

<sup>169</sup> Ivi, p. 18.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Ivi, p. 21, come le citazioni che seguono.

<sup>172</sup> Ivi, p. 22, come le citazioni successive.

quella di letteratura come «universo/soluzione alternativa che consenta di preservare l'umanità dell'uomo»<sup>173</sup> di Bufalino.

I saggi che seguono, dedicati ai suddetti tre grandi siciliani, mirano a far emergere anche i punti di contatto fra loro: assai suggestivo quello dedicato al controverso rapporto tra Sciascia e Aldo Moro (*Sciascia e Moro nello specchio della letteratura*), cui Traina dedica pagine intense ed evidentemente sentite, costruite sulla base dell'ipotesi che Sciascia potesse avere a disposizione l'intero corpus delle lettere di Moro, nella fase ideativa del suo contributo dedicato allo statista; ricco e documentato quello dedicato a Bufalino (*L'ingegnere di Babele. Bufalino antologista*), che indaga un aspetto meno trattato della complessa personalità del romanziere siciliano, tratteggiandone anche progetti mai realizzati concretamente ma delineati a volte sin nei dettagli; infine, dedicato alla «retorica dello sguardo»<sup>174</sup> costruita da Consolo in *Retablo* (*Retablo, il trionfo barocco di Consolo*) e alla sua amicizia col pittore Fabrizio Clerici l'ultimo contributo esteso, nel quale emerge anche che la Sicilia «non è, o non è soltanto, il luogo mitico dell'incanto astorico perché vi sono ben presenti le tracce degli orrori della storia»<sup>175</sup>.

Molto interessanti anche le considerazioni sulla contrapposizione tra la pittura, che possiede la capacità di «rappresentare la stasi e la metafisica»<sup>176</sup>, e musica e poesia, che, come la vita, si svolgono nel tempo e tendono al silenzio (come afferma Consolo). *Retablo*, opera sull'amore deluso, rappresenta, allora, «il romanzo del disincanto scaturito dagli anni

---

<sup>173</sup> Ivi, p. 23.

<sup>174</sup> Cfr. la p. 78 del saggio di Traina.

<sup>175</sup> Ivi, p. 82.

<sup>176</sup> Ivi, p. 84.

Ottanta»<sup>177</sup> ed è una metafora della ricerca dell'eredità umanistica perduta. Tra l'«arte come inganno e arte come illusione benefica»<sup>178</sup>, Consolo sceglie, dunque, un «barocco senza inganni e un illuminismo senza illusioni, giuste le lezioni di Leopardi e Pirandello (e di Sciascia)».

L'*Appendice* finale del volume è dedicata ad altri tre brevi ma illuminanti scritti di Giuseppe Traina su Sciascia, degli anni tra il 2010 e il 2014.

Chiudiamo con una citazione tratta dall'*Affaire Moro*, riproposta dallo stesso Traina: «in che consiste, il pessimismo meridionale? Nel vedere ogni cosa, ogni idea, ogni illusione – anche le idee e le illusioni che sembrano muovere il mondo – correre verso la morte». La Morte ritorna, tra i temi che riaffiorano carsicamente in questo saggio: un libro barocco, nella sua intelligente malinconia, nella sua ansia del tempo che fugge<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 85.

<sup>178</sup> Ivi, p. 90, come la cit. che segue.

<sup>179</sup> Giuseppe Traina ha replicato benevolmente a questo mio intervento dell'aprile 2015 nel numero 5 di «Diacritica», a. I, 25 ottobre 2015, pp. 67-68.



***Elvira Seminara e l'entropia del romanzo contemporaneo***  
***(un'intervista)***

Elvira Seminara, eclettica scrittrice e pop artist, è nata a Catania.

Ha esordito nel 2008 con il romanzo *L'indecenza* (edito da Mondadori), messo in scena al Teatro Stabile di Catania nel 2015, con la sceneggiatura di Rosario Castelli e la regia di Gianpiero Borgia. Per Nottetempo ha, poi, pubblicato nel 2011 la dark comedy *Scusate la polvere* (con successivo allestimento al Teatro stabile nel 2014, su sceneggiatura di Rita Verdirame) e nel 2013 il noir metafisico *La penultima fine del mondo*. L'ultima sua opera, *Atlante degli abiti smessi* (Einaudi 2015), omaggio alla scrittura potenziale teorizzata e praticata da Calvino e Perec, è un romanzo in forma di inventario e insieme un manifesto della sua sperimentazione letteraria, di una scrittura ibridata che mescola canoni e generi, fatta di manipolazioni, riusi e neologismi, commistioni di lingua “alta” e “bassa”, contaminazioni di linguaggi.

*Atlante degli abiti smessi* ha ispirato anche una singolare mostra itinerante di opere e installazioni da lei stessa realizzate con «scarti domestici, urbani ed esistenziali» (intitolata *Reperti e referti di altre nature*) che, in corso d'opera, ha accolto abiti e materia dismessa condivisa dai lettori: documenti, testimonianze, scarti e memoria riconvertita e reinventata, perché «ogni artista è un cantascorie».

Giornalista professionista dal '91, prima di dedicarsi interamente alla narrativa Elvira Seminara è stata redattrice del quotidiano «La Sicilia» e

docente a contratto di “Storia e tecnica del giornalismo” nella Facoltà di Lettere dell’Università di Catania. Vive fra Catania e Roma, cura un corso alla scuola di Eccellenza di Catania su “Forme e strumenti dell’io narrante” e tiene laboratori di storytelling in varie città italiane.

Suoi testi sono stati tradotti in diversi paesi, tra cui Olanda, Brasile, Spagna, Polonia e Bulgaria.

Le abbiamo rivolto alcune domande sulla sua concezione della scrittura.

*Come hai cominciato a scrivere e perché?*

Volevo parlare al mondo del mondo. Non mi interessava scavare tra le mie segrete gallerie sotterranee, per dirla con Machado. Ai molesti, angusti o lacrimosi anfratti dell’io preferivo il ritmo della vita estesa, allora come ora. A sedici anni facevo inchieste sul lavoro nero e l’abusivismo edilizio. Fui assunta da «La Sicilia» per occuparmi di cultura ma scelsi di scrivere nella Cronaca, dentro la città – e a Catania allora i morti per mafia erano in media tre al mese. Era il caos dell’asfalto a sedurmi, la periferia ostile e deprivata, il fermento musicale dei ventenni, i nuovi teatri e tutto ciò che mancava, o era guasto. Le grida del mercato, il rock delle cantine, la mobilitazione delle donne - era un paese intero che cambiava, non solo la Sicilia. Era ed è questo per me scrivere: testimoniare, denunciare, cercare, condividere, trasformare. Scavando e svuotando, certo, ma per capire dentro se stessi gli altri, sprofondare nell’umanità. È poi la grande lezione di Calvino, no?



*Quali sono stati i tuoi modelli iniziali?*

Modelli no, direi stelle polari. Calvino, appunto, col suo “senso civile” dell’immaginazione, il mix di favola e tensione etica, il gusto della sperimentazione, e dunque anche Borges e Saramago, per la visionarietà e il talento logi-magico. Una sorta di triade per me, come ombre tutelari nei miei romanzi. Portatori di una visione del mondo oltre che di finzioni narrative. E amo Bontempelli, Perec, Cortazar. E poi gli americani, da Carver a De Lillo, Philip Roth, per la capacità di raccontare il presente anche fra i muri della cantina, e quel talento (meno presente in Italia) di dilatare l’io biografico per fare spazio alla storia.

*Cosa ami leggere? Quali autori, per affinità elettiva, senti più vicini?*

Tanti, e non voglio teorizzare. I mucchi di libri dispersi in casa denunciano nel loro caos tutto il mio eclettismo, ecco qui: dalla filosofia dello sguardo di John Berger alla poesia di Simic, c’è poi Peter Handke, Philippe Petit il funambolo, Lucia Berlin, Tanizaki, Jasmina Reza e un paio di saggi di fisica quantistica (a mio avviso, la nuova frontiera metafisica). Dipende anche dalla mia ricerca letteraria in corso. Oggi è centrata sulla vita delle creature-non-parlanti, le cose, ma nella *Penultima fine del mondo* il mio ordigno narrativo muoveva appunto dal principio di indeterminazione di Heisenberg: l’osservatore dell’esperimento non può illustrarlo in modo oggettivo e scientifico perché fa parte dell’esperimento/narrazione stessi. Per questo il protagonista-narrante della mia storia, lo scrittore di gialli, può raccontarla sino a un certo punto, e poi sprofonda in un’altra inquietante dimensione, col Verbo degli uccelli di Farid al-Din ‘Attar, che era la chiave di soluzione. Quasi nessuno ha capito,

colpa mia che sono stata criptica. Ma è un giallo distopico, e va bene anche così.

*A tuo parere, cosa potrebbe caratterizzare la “scrittura femminile” rispetto a quella maschile? Cosa cercheresti (se ti sembra plausibile cercare) nelle pagine di un’attrice che troveresti raramente in quelle di uno scrittore?*

Più che tra scrittura femminile e maschile preferisco distinguere fra letteratura e non. Che vuol dire “scrittura femminile”? Parliamo di sensibilità, gusto sensoriale, profondità introspettiva? E non sono, poi, prerogative della letteratura? Allora, Proust e Brancati fanno scrittura femminile, ma anche Kundera, Paul Auster. O Baricco e Kent Haruf, no?

La scrittura femminile oggi è piuttosto una categoria di mercato, atta a indicare narrazioni in tinte pastello intrise di romanticismo, sesso compatibile, drammi domestici e familiari risolvibili senza danno, con tracce di ironia e lessico semplificato. In quest’ottica anche i romanzi di Fabio Volo, solo per fare un nome noto, rientrano nella scrittura femminile, no? Anzi, direi che il nefandissimo ingresso delle ricette nei romanzi, col sentimentalismo gastronomico che prima marcava strettamente gli spazi di genere tra i lettori, adesso col mito di Master chef ingolosisce anche i lettori maschi.

*Qual è il tuo rapporto con il pubblico?*

Bello e stimolante: ma più che pubblico vedo tante persone in dialogo, tutte diverse, che è sempre bello incontrare e conoscere, anche via mail o su social, o immaginare.

*Quale, quello con il mondo della critica letteraria?*

È un rapporto nostalgico: ormai, i critici di professione e gli studiosi hanno sempre meno spazio e visibilità sui media, in favore di forme di intrattenimento meno “critico” e complesso. Eppure, ce ne sarebbe un gran bisogno, per i lettori e per noi autori. Un confronto almeno per me, che faccio ricerca e mi interrogo sui canoni, necessario e benefico.

*Come spieghi che in Italia spesso al successo di pubblico corrisponda una fredda accoglienza da parte della critica? Secondo te, i nostri addetti ai lavori sono talora prigionieri di certi retaggi ottocenteschi che privilegiano un tipo di letteratura “seria” o impegnata e sono portati a disdegnare il puro intrattenimento? Oppure, la maggioranza dei lettori di best-seller in Italia pecca in raffinatezza di gusto?*

Penso di averti già risposto. Non credo che sia un problema di snobismo da parte dei critici. L'intrattenimento può essere colto e raffinato, la buona letteratura è sempre appassionante. È la cattiva tv ad aver definito la categoria dell'intrattenimento confinandola tra il cattivo gusto o l'ignoranza.

*A quale dei tuoi romanzi sei più legata e perché?*

*L'indecenza.* Amatissimo dai critici e disturbante per il pubblico, perché estremo nelle forme e nei contenuti. Un tropical-ghotic, come qualcuno lo chiamò felicemente. Ecco, è uno di quei casi di cui parlavi, di scissione nella ricezione.

*Una provocazione: personalmente, anch'io non faccio molto caso al sesso dell'autore di un romanzo o di un racconto, ma preferisco distinguere fra buona e cattiva scrittura. Leggendo il tuo Atlante degli abiti smessi, però – forse, complice l'artificio-struttura portante dell'esplorazione dell'armadio o i numerosi riferimenti al mondo della sartoria o della moda -, confesso di aver pensato, con un sorriso, che sarebbe stato difficile per un uomo immaginare un intreccio simile e condurlo con la tua esuberante leggerezza, con lo stesso tocco agile e nervoso, brioso e spiazzante. Cosa ne pensi?*

Eppure no. Da Bontempelli a Rosso di San Secondo, attraverso il surrealismo sino al pop, dal geniale Depero a Picasso a Warhol, sugli abiti e i costumi teatrali hanno scritto e lavorato in tutto il mondo molti geni maschili. Testo e tessuto vengono dallo stesso etimo, *textum*, che vuol dire anche 'trama', 'struttura degli atomi'. 'Ordito', 'inganno'. Potrei dire che il mio è un romanzo sui vestiti come Moby Dick è un romanzo sulla pesca. Nel senso che qui i vestiti sono figure del vivere, della soglia, dell'impermanenza. E mi premeva adottarli come "figure" di montaggio narrativo diverso per sperimentare una nuova forma-romanzo. La sfida, qui in *Atlante degli abiti smessi*, era costruire un romanzo in forma di catalogo, cosa temeraria perché non c'è nulla di più antiletterario di un elenco (ben più propizio a liste spese, registri di vendita ed elenchi telefonici). Ho, poi, ampliato il gioco sino a mischiare la narrazione con altre forme eterogenee, la lettera, la poesia, il dialogo, sino a sdoppiare la trama inserendo due volte, simmetricamente, un altro io narrante. L'omaggio a Calvino (oltre che a Borges, mago di inventari) qui è più esplicito, perché legato alla sua esperienza di narrativa potenziale culminata con l'OuLiPò, ma ho lavorato

in questa direzione anche nei precedenti romanzi, ibridando lingua alta e lingua bassa, invenzioni lessicali e generi diversi come la dark comedy (in *Scusate la polvere*) o il gotico (in *L'Indecenza*). Non a tavolino, ma *par coeur*, nel senso che questa è la mia poetica - riciclaggio citazionismo contaminazione neologismi. Io amo il pop.

*Le tue installazioni con materiale di recupero generate dall'Atlante degli abiti smessi, "Reperti e referti di un romanzo", hanno accompagnato i tuoi eventi in Italia. Ritieni che l'Atlante sia il romanzo che ti somiglia di più perché attinge anche a questa tua passione parallela?*

Io celebrazz in questo romanzo l'arte della Riparazione. L'utopia di medicare il caos del mondo, estraendo la bellezza dal dettaglio - si tratti di oggetti o di esperienze, anche logore o guaste, imperfette. Cose abusate o abbandonate. La mia è una poetica delle scaglie, mi definisco una "cantascorie". C'è senso e movimento in ogni briciola di materia, e la seconda vita di umani e cose è spesso migliore della prima. Per questo utilizzo nei miei artefatti solo materia di recupero, cose di scarto, e mi piace trovare l'etica dentro l'estetica. Hai presente l'antica tecnica di riparazione del Kintsukuroi? Io devo moltissimo al pensiero Zen e alla sua visione delle cose. Sono felice quando un lettore mi dice di avergli aperto nuovi scorci dell'anima, perché creare un nuovo immaginario è in fondo il sogno di ogni scrittore.

*Come vedi il futuro del mercato editoriale? Ritieni che il romanzo morirà, come profetizzano in molti?*

No, soltanto si trasformerà, chiedendo nuovi linguaggi e altre forme di uso. Il romanzo non morirà, semmai il problema è se muore la letteratura. È la dittatura del mercato la minaccia, per gli scrittori e i lettori. Ricordi i valori (pienamente attuali) proposti da Calvino nelle *Lezioni americane*, incluso quello della “consistenza”, su cui non fece in tempo a scrivere? Ecco, io oggi aggiungerei, invocherei, l’Oltranza. Cioè l’arditezza e l’invenzione nella lingua e nella forma-romanzo. È ciò che soprattutto manca, a mio avviso, oggi nel romanzo non solo italiano, caratterizzato in massima parte da una lingua omologata e standard, poverissima a livello lessicale e strutturale, una lingua paratattica e sostanzialmente modellata su quella televisiva. Il tutto dovuto anche a un’industria editoriale (comprensibilmente) atterrita dallo spettro della crisi. Col risultato di una produzione finalizzata soprattutto a un consumo facile, riproducibile e seriale, fatta di stereotipi e luoghi comuni e accomunanti. Molto lontana, anche se esposta nello stesso scaffale, da ciò di cui stiamo parlando, la letteratura.

*Scrivere – ne sono convinta anch’io - consiste pure nel tentativo di dar forma al Caos, di far prevalere il Logos, più spesso legato (nella nostra tradizione filosofica) alla sfera dell’apollineo e, dunque, del maschile che a quella del dionisiaco, perciò del femminile. E, d’altro canto, in certo Pirandello la donna artista non può essere, al contempo, madre. Tanto per smentirlo, tu sei un eclettico esempio di artista, scrittrice*

*e madre: peraltro, di un'altra scrittrice, Viola Di Grado. Avverti qualche affinità tra il vostro modo di scrivere?*

Ce lo chiediamo anche noi, incuriosite, anche perché siamo l'unico caso, in Italia, di madre e figlia autrici. C'è un'affinità profonda nell'ossessione amorosa della parola, nell'esercizio della scrittura come opera unica, laboriosa, artigianale. E poi, direi, quella percezione di attraversare un'"epocalisse", una transizione continua nel caos. Con quella voce di Nietzsche, mentre sbirci sull'abisso: "Hai ancora, nel cuore, stelle danzanti?". E allora fai un passo indietro, sulla terraferma. E racconti una storia per non morire. Per avere vite di ricambio. Per me scrivere è questo: spazio vitale abitativo. Insieme galassia e garage. Purezza e domesticume. Preghiera, salmo, ebanisteria.





## *La tentazione del silenzio: i versi di Matteo Veronesi*

È tempo di tacere?

Matteo Veronesi, classe 1975, imolese, torna alla poesia con un delizioso libricino di forma quadrata e pregevole fattura - n. 89 della collana, appunto, «Quadra» del coraggioso editore svizzero alla chiara fonte<sup>180</sup> -, corredato di una suggestiva immagine di copertina in bicromia, firmata da Gian Ruggero Manzoni, dall'eloquente titolo di *Profeta*.

Quella di Chiara e Mauro Valsangiacomo è un'editoria senza scopo di lucro, doppiamente ardua nell'offrire gratuitamente dei PDF di opere edite, sul proprio sito, e nel concedere un notevolissimo spazio alle produzioni poetiche che la maggior parte delle case editrici contemporanee rifugge, nel timore di non incontrare il favore del pubblico e di non rientrare delle spese.

Lo ammetteva lo stesso Veronesi, il 10 gennaio 2011, in un'intervista su «Poesia 2.0»:

Noi scriviamo per i morti, o per i non nati ancora. L'editoria di poesia è, in fondo, un controsenso. La rete è una valida alternativa: restituisce ai versi il loro stato originario ed essenziale di impalpabilità, volatilità, labilità, e insieme di universalità, e in certa misura di anonimato, perché il poeta parla da, e in, un luogo-non-luogo che è terra di nessuno<sup>181</sup>, e di tutti, si fa eco e risonanza di una Parola che lo trascende, e che pure diviene, in lui, come in uno specchio, cosciente di se stessa<sup>182</sup>.

---

<sup>180</sup> Sito web: <http://www.allachiarafonte.com/index1.php?first=1&button=home>.

<sup>181</sup> Non casuale, a nostro avviso, l'allusione a Eliot.

<sup>182</sup> <http://www.poesia2punto0.com/2011/01/10/parola-ai-poeti-matteo-veronesi/>

I suoi versi, a suo dire troppo precocemente pubblicati già nell'adolescenza, sono stati in parte antologizzati in varie raccolte, tra le quali quella edita a Novara nel 2009 da Giancarlo Pontiggia e intitolata *Il miele del silenzio*.

Quello del silenzio è, dunque, tema centrale nella poesia di Veronesi, assieme al motivo della morte.

La nuova silloge fresca di stampa esordisce con una lirica programmatica (la sua natura proemiale è sottolineata dall'uso del corsivo e dall'inserimento di una pagina bianca a seguire) che, nella scelta del pronome iniziale «Noi», ripetuto ben tre volte in 16 versi (vv. 1, 3 e 7)<sup>183</sup>, ribadisce, comunque, la consapevolezza dell'appartenenza a una sorta di stirpe, la «franta semenza / di poeti perduti»<sup>184</sup>; e gioca sulla dialettica «assenza»<sup>185</sup>/presenza, «vuoto»/«pienezza» (v. 11). Il momento presente invita a cantare, in una progressiva apparente apertura, prima per «noi soli» (v. 7) - per i poeti, dunque -, e poi «per pochi» (*ibidem*), forse il circolo degli eletti lettori che apprezzano e prediligono la poesia; ma infine, perentoriamente, «per nessuno» (*ibidem*). Il canto va donato «alle tenebre» (v. 8), come fosse un'offerta votiva, quel canto assimilabile a un bacio che si depone sulle labbra dei morti o dei «non nati ancora»<sup>186</sup> (v. 10): la poesia è come un sacrificio in cui la pienezza di vita dell'uomo-poeta si immola, offrendosi al «vuoto» (v. 11), al limbo di un tempo sospeso tra il non-essere di chi più-non-è e quello di chi non-è-ancora, che raccorda le età estreme della vita umana, che in quel limbo sacro si toccano.

---

<sup>183</sup> Alcune liriche si possono leggere alla URL: <http://poesiaallachiarafonte.ch/89-Matteo-Veronesi-Tempus-tacendi/>

<sup>184</sup> M. VERONESI, *Tempus tacendi*, Lugano, alla chiara fonte, 2017, p. 5, vv. 1-2. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni che seguono.

<sup>185</sup> Ivi, v. 4.

<sup>186</sup> Raffinatissimo l'accento acuto sulla "o", a disambiguare.

Ma, se il presente («Ora», v. 6) è il momento opportuno per squarciare il silenzio ed esprimersi, il poeta sa che, al contrario, «Non ora» (v. 12) ma in un'altra epoca futura «cadrà il nostro giudizio, indifferente» (v. 16), perché la contemporaneità, con un'interessante sinestesia in *enjambement*, appare sia «sorda» (v. 12) e fredda, impermeabile al poetico, sia «cieca» e offuscata nelle proprie percezioni dal calore di un rogo «solitario» (v. 14). L'era presente sembra incapace di lasciarsi attraversare dal fuoco sacro della poesia, di scaldarsi alla sua fiamma, di discernere chiaramente il messaggio, di respirare lasciando che le facoltà sensoriali si liberino dell'ottundimento che impedisce il sentire e obnubila il vedere. La poesia necessita di orecchie attente al suono e al ritmo, ma anche di un animo disposto a lasciarsi pervadere; e insieme dello sguardo attento e vigile dell'intelligenza (il "vedere" di Edipo), ma anche della capacità di aprirsi all'altro e di accostarsi al suo mondo interiore empaticamente: questo sembrerebbe voler trasmettere la lirica proemiale della silloge, apparentemente cupa ma, a ben vedere, forte della speranza in un domani in cui l'antica sacralità del poetare sarà rinverdata, e del – seppur celato – orgoglio dell'appartenenza alla quasi divina genia dei cantori.

La lunga e consapevole consuetudine con la tradizione della letteratura italiana emerge chiaramente nei versi di Veronesi, che, però, sempre riverberano anche lontani echi della cultura classica di cui è intriso.

Mi pare che la sua visione poetica proceda per contrapposizioni, per icastiche coppie oppostive, il cui contrasto Veronesi ama mitigare e giocare a confondere in un'unità dialettica che rifrange e moltiplica i significati.

La raccolta, nell'apparente casualità delle liriche che si susseguono senza titolo, sembra, invece, percorsa da un filo sottile, che ricorda vagamente il sistema delle *coblas capfinidas* nella frequente ripresa di una parola, di una radice o di un tema appartenente alla poesia precedente in quella immediatamente successiva. Veronesi sembra sfidare il lettore nella comprensione del meccanismo sottile che riconduce a unità l'apparente frammentazione degli squarci di realtà interiore sui quali ogni lirica permette di affacciarsi.

Nella seconda poesia, ad esempio, non è difficile rintracciare, al di là del cambiamento di pronome (ci si rivolge a un "tu", dopo il precedente "Noi"), la medesima parola «bacio», che ricompare al verso 6, e, con la *variatio* del passaggio dall'infinito al sostantivo, il concetto del «dono» (v. 7). Stavolta, però, il dono lo si riceve e non lo si offre, perché a evocarlo è una voce "altra" rispetto a quella del poeta, probabilmente solare voce di donna, che sembra richiamarlo alla suggestione del *carpe diem* («godere di ogni istante», v. 5), alla positività del vivere le gioie semplici del quotidiano, la serenità della natura non matrigna e la sana felicità dei piccoli gesti che possono allietare un rapporto umano. La lirica, però, è decisamente troncata in due dall'avversativa «Ma» (v. 8), che irrompe a introdurre, fra parentesi tonde, il monologo interiore del poeta, pronto a rovesciare la nitidezza della visione aurorale propostagli nella gravosa cupezza dell'immagine del «nero abisso» (p. 9) che si cela dietro l'ingannevole prospettiva indicatagli dalla voce vivace con cui dialoga, voragine oscura rispetto alla quale la terza dimensione, quella della scrittura, appare meno infida nel presentarsi come membrana lattiginosa e non del tutto trasparente, che vela l'orrida *facies* della realtà, ma la lascia

comunque trapelare, attutendone la cupezza dei colori e reprimendone la violenza sanguigna del magmatico fiotto vitale. La vita è orrido abisso, come un magma rovente che «pulsava» (p. 10), e la scrittura – leopardianamente – non può che mistificare la verità, addolcendola e rivestendola – foscolianamente – di un candido e opalescente velame.

Il poeta, protetto dietro al muro delle tonde (come in certo Montale), resta comunque monade, diffidente rispetto alle lusinghe del vivere.

Nei versi che seguono, l'eternità quasi si confonde con l'«istante»<sup>187</sup>, cambia ancora una volta il pronome e l'«io» (che ricorre ai vv. 15, 18 e 24) si mette a nudo rabbiosamente, ripetendo 3 volte la voce verbale «odio» (vv. 1, 27, 31): l'irritazione del poeta colpisce l'«innocenza» (v. 2) della natura, «più vera / e viva di un dipinto» (vv. 6-7), la verginità cristallina del «vivente» (v. 8), che ha la presunzione di ritenersi «più profondo del nulla» (v. 9), che sfida la morte, insieme «incerto / e sapiente» (vv. 13-14, con *enjambement*) come l'antichità e l'aurora. Il poeta confessa di essere riuscito ad apprezzare solo attimi di vita fugace, sguardi, risa, «brevi parole» (v. 16), ammette di non aver amato «la bellezza ma il mio / già vederne il fantasma» (vv. 23-24): di averne venerato – baroccamente – la corruzione, dunque, il «disfacimento» (v. 26) della pienezza. Infine, confessa di odiare l'anelare a una vita ulteriore, il volerne prolungare il senso procreando altre forme di vita, persino i giuramenti degli amanti; e, infine, ammette di provare rabbia perché la sua stessa «parola» (v. 31) continuerà a vivere dopo la sua morte, sebbene senza averne consapevolezza essa stessa. La parola poetica viene, dunque, resa quasi antropomorfa, come in una ballatetta cavalcantiana: si ha la certezza della

---

<sup>187</sup> Ivi, p. 8, v. 4.

sua sopravvivenza all'autore, ma insieme il forte dubbio che possa essere conosciuta e realmente compresa dai posteri («ignota», v. 33).

La quarta lirica sembra riprendere proprio Cavalcanti, nell'apostrofare direttamente la «voce»<sup>188</sup> poetica; ne prefigura sconsolatamente l'esilio in un'età cui essa non appartiene, nella quale non si riconosce, non si adatta («non tua», v. 3), si perde, frastornata dai vari rumori di fondo che le impediscono di esprimersi e la sovrastano. Veronesi sembra sostenere che quella attuale non è un'età nella quale la poesia abbia agio di farsi udire e comprendere.

Poi, si passa ad analizzare la fatica della creazione: i versi racchiudono il «sangue» (v. 4) del poeta, ma dopo che esso ha perso il proprio calore. La concezione sottesa a questa immagine è quella della poesia come contemplazione delle passioni e non come sfogo lirico, come studio attento, come atto del centellinare il vitale per dosarlo e distribuirlo equamente fra le unità ritmiche delle sillabe. La poesia è «cenere» (v. 7) di sogno rappresa: le passioni devono prima sedimentare, sbollire e perdere il loro potere ustionante per potersi depositare nell'architettura misurata dei versi; così, il pensiero deve frenare la propria componente immaginativa e posarsi, interrompere il proprio volo per poter essere trasfuso nella pagina poetica. Ancora una volta, il «Ma» del verso 9 divide la lirica a metà e introduce una speranza: quella che l'incapacità dell'epoca attuale di comprendere la poesia, il suo avvolgerla nel «silenzio» (v. 9) possa essere come un bozzolo che sembra uccidere il bruco ma che è, invece, attesa della variopinta farfalla; dunque, che questa «fine» (v. 15) sia solo il preludio di un nuovo, sebbene «oscuro» (v. 16), «principio» (*ibidem*).

---

<sup>188</sup> Ivi, p. 10, v. 1.

La parola poetica è personificata anche nella quinta lirica: «non nomina il nulla - risuona» (v. 2), «trema» (v. 5), «piange» (v. 7). Sembrerebbe «vuota», «cava e vana» (v. 3), incapace di emettere suono, quale cicala rimasta «guscio» (v. 3). Eppure, con orgoglio, alla fine il poeta si augura, come in una formula magica pronunciata da un essere stregonesco, che la propria parola abbia «pienezza» (v. 11) e «forza» (v. 14), rappresentate, in una *coincidentia oppositorum*, dai propri contrari: il relativismo di Veronesi rovescia il senso delle parole, in una situazione in cui gli estremi si toccano e da un occhio esterno i contrari possono essere percepiti come sovrapponibili. Al punto da augurarsi che il «nero fuoco / del non senso» (vv. 12-13) possa far ardere di vita e di significato il dettato poetico, possa non bruciarlo, bensì, al contrario, alimentarne la fiamma.

La poesia può avere, comunque, una funzione consolatoria: con un'immagine che ricorda la montaliana *Portami il girasole*, si auspica che «ogni dolore crudo»<sup>189</sup> possa levitare, sublimarsi, dissolversi in «persa musica» (v. 9).

L'età attuale appare tristemente età di decadenza: presenta «cieli del pensiero desolati»<sup>190</sup> e risulta assai lontana dalla «sapienza antica» (v. 6), ma il poeta crede comunque nell'utilità del proprio poetare, nella capacità della parola poetica di accendere anche solo «un astro fragile» (v. 3), una fiammella nelle tenebre. Allora, la sua «fatica» (v. 1) non sarà stata vana: la sua speranza è soprattutto riposta nel potere salvifico dello sguardo del lettore, che, come una divinità, può infondere vita al «corpo di inchiostro / e di silenzio» (vv. 12-13) della poesia, conferendo senso e significato anche

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 12, v. 9.

<sup>190</sup> Ivi, p. 13, v. 4.

all'esistenza del cantore stesso, col guardare al suo «sacrificio» (v. 19) empaticamente, avendone – etimologicamente – “compassione”.

In versi struggenti, Veronesi condensa il proprio percorso di poeta e di critico, nel quale le due vocazioni non possono procedere separatamente: critica e poesia si rispecchiano l'una nell'altra. In una disperata apostrofe a un indefinito “voi” – che identificherei sempre col pubblico dei lettori – implora ascolto, ma non disgiunto dalla volontà di comprensione; altrimenti, sembra essere preferibile l'oblio: meglio chiudere pietosamente le palpebre spalancate dei morti. Essere uditi ma non ascoltati con attenzione (Guido Morselli concorderebbe) equivale a non essere più vivi. Commosa anche l'ultima apostrofe a un' indefinita dea (la madre Natura?), cui si chiede perdono per aver “sprecato” le energie vitali donate da genitori di carne e ossa nella pratica della scrittura, che sembra – pirandellianamente – cristallizzare e congelare ogni soffio di vita in una forma che, fissata su carta, perde la dinamicità dell'essere, tradisce il suo fluire.

La morte, infatti, «parla»<sup>191</sup>, pur senza nulla comunicare, attraverso ogni «segno abbandonato», la scrittura essendo una sorta di tomba del libero fluire del canto poetico. Il poeta vive nella propria creazione, ma vi è, al contempo, sepolto: vi è rinchiuso, imbrigliato come fosse oppresso dal lugubre peso di una lapide. Il dilemma ritorna: la vita o la si vive o la si scrive. Scrivere è come spezzare il pane (come non pensare alle briciole di sapienza del *Convivio*? O all'ultima cena, in Luca 22, 19?), «far morire, nel dire, la vita / perché non muoia»<sup>192</sup>, disperdere il pensiero e disperdersi per rinascere in un «nuovo corpo» (v. 19), «per sempre perduto / e per sempre

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 15, v. 6.

<sup>192</sup> Ivi, p. 16, vv. 13-14.



redento» (vv. 20-21). Fissando su carta le proprie parole, il poeta e lo scrittore si assumono, di volta in volta, la responsabilità di scegliere, fra le infinite possibilità di espressione, una sola combinazione di suoni e di immagini, che resta indelebile e conferisce eternità a quel pensiero nello stesso istante in cui ne stronca il fluire e, dunque, lo uccide. Ecco il paradosso della scrittura, dolorosamente sofferto da Veronesi nel farsi della propria poesia: la capacità di eternare, conferendo al contempo la morte.

I libri – sembra suggerire Veronesi – preesistono alla loro scrittura: alcuni vengono alla luce, altri restano in potenza come «bimbi mai nati»<sup>193</sup>, che opprimono i poeti con i loro sguardi imploranti, quali ansiosi “personaggi in cerca d’autore”.

Il ciclo vitale è scandito dall’alternarsi della vita e della morte, ma «il ritmo è la morte»<sup>194</sup>, il nulla sembra essere sotteso a ogni canto: la musica tende al silenzio ma, al contrario e al contempo, proprio dall’oscurità dell’abisso proviene ogni colore e dal vuoto si materializza l’essere. Anche il poeta è attratto e tentato dal *cupio dissolvi*: come una farfalla vorrebbe librarsi, come un fiore appassito disperdere al vento i propri petali-sogni, ma, seppur nella consapevolezza dell’inutilità del tutto, vorrebbe dissolversi «ebbro anch’io della mia opera vana»<sup>195</sup>. In un’esistenza che appare senza senso, il valore del fare resta: l’uomo è la propria opera, sembra suggerire Veronesi.

In una bella lirica di ascendenza leopardiana, il poeta dipinge il quadro delle proprie notti insonni a distillare «lacrime / di luce»<sup>196</sup> per riversarle in «perle di sillabe» (v. 4) sulla carta, vegliato dallo sguardo

---

<sup>193</sup> Ivi, p. 18, v. 3.

<sup>194</sup> Ivi, p. 19, v. 1.

<sup>195</sup> Ivi, p. 20, v. 9.

<sup>196</sup> Ivi, p. 21, vv. 2-3.

materno della luna e, a propria volta, custode del sonno delle creature notturne.

Ancora, il rimpianto per i sogni svaniti e per i desideri mai appagati somiglia alla malinconia di chi ha sprecato l'occasione di sfiorare con un bacio «le labbra delle ninfe»<sup>197</sup> e si ritrova, poi, a rievocarle nel proprio «paradiso» (v. 9) di memorie, nel quale purtroppo sopravvive solo una pallida ombra di ciò che fu.

La vita, dunque, appare come un rapido volo vorticoso, durante il quale è concesso ai mortali solo di indicare da lontano e, forse, di «sfiorare»<sup>198</sup> il mondo, prima di venir risucchiati nella dimensione tutta spirituale dalla quale – forse - si proviene.

Il vento talora porta al poeta il «profumo del tempo»<sup>199</sup> che ha attraversato e dello spazio che ha percorso e ne offre il ricordo a chi «schiude / le finestre al sorriso / del sole» (vv. 10-12): è come se, in un'immersione panica nel creato (che ricorda vagamente anche il tanto indagato d'Annunzio), chi è ben disposto a questo viaggio possa rivivere tutti i secoli trascorsi in un solo respiro, annusarne gli aromi e inebriarsene; conoscere, immergendosi nel soffio vitale portato dal vento. Il vento stesso fa mormorare anche gli alberi, che sembrano pregare nei loro fruscii: il poeta si domanda se non stiano disperatamente cercando «un'idea pura / quaggiù piovuta, nel buio delle selve»<sup>200</sup>, scambiando il riflesso del fango per il cielo. Forse, nella selva oscura nella quale ci muoviamo, non esiste purezza, ma anche gli squarci di luce sono ingannevoli: come nella caverna platonica, la nostra meschina realtà non può essere che un pallido riverbero

---

<sup>197</sup> Ivi, p. 22, v. 5.

<sup>198</sup> Cfr. p. 23.

<sup>199</sup> Ivi, p. 24, v. 2.

<sup>200</sup> Ivi, p. 25, vv. 8-9.

del mondo ideale che possiamo immaginare solo in sogno, come orfani che tratteggiano mentalmente le linee del viso delle loro madri nello stendere invano le braccia per essere stretti.

Nei volti assorti delle donne che guardano dal finestrino, in treno, Veronesi legge, come in un quadro di Corcos, il senso dell'attesa per l'imminente futuro o il malinconico sapore di un recente passato, di un amore ormai svanito, quasi fosse un fiore lasciato essiccare fra le pagine di un libro: come in Leopardi, dolce è il loro «sospeso languore»<sup>201</sup>. L'immagine del treno rimanda ai commiati dai propri cari sulle banchine, nell'ora della partenza, laddove, con imprescindibile rimando dantesco, «solo un saluto / è salvezza»<sup>202</sup>.

A una vicenda di amore e morte, forse ancora dantesca o petrarchesca, rimanda la lirica nella quale il poeta suggerisce quasi che l'amore cantato nei versi sia più «vivo e vero»<sup>203</sup>, nel ricordo, di quello realmente provato e che la poesia possa abbattere la distanza fra vivi e morti, annullando la *gravitas* della carne e permettendo agli amanti di librarsi, lievi, come fossero «armonia impalpabile» (v. 17) di suoni dolcissimi. Torna la sublimazione della stessa parola poetica in musica.

La parola poetica, infatti, deve saper baciare «le cose e le memorie»<sup>204</sup> con la stessa delicatezza con la quale si sfiorano le labbra di chi si ama: Veronesi afferma di non saper «scrivere», volendo, forse, malinconicamente insinuare il dubbio di non saper amare, ma la *levitas* dei suoi versi viene proiettata in un futuro in cui essi saranno orfani (e sopravvivranno, dunque, al proprio autore), rinnovandosi l'auspicio che

---

<sup>201</sup> Ivi, p. 26, v. 10.

<sup>202</sup> Ivi, p. 27, vv. 11-12.

<sup>203</sup> Ivi, p. 28, v. 12.

<sup>204</sup> Ivi, p. 29, v. 4.

qualcuno possa accarezzarli con uno sguardo intriso di *caritas*. L'opera è il frutto della fatica di una vita e il miglior augurio che ci si possa rivolgere sembra quello di trovare qualcuno cui affidarne la cura per il futuro: il poeta raccomanda se stesso ai posteri, in ciò che ha di più caro, ovvero nel frutto del proprio "fare", ma resta dolorosamente consapevole che «non avranno gli anni né gli uomini / di me rimpianto o cura»<sup>205</sup>.

Si smentisce in parte, però, Veronesi, nella lirica che segue, rilevando quanto a lungo duri «nel cuore il ricordo / di un dolore lontano, l'impronta / profonda di un'assenza / o di un rimorso»<sup>206</sup>: autenticamente pietosa appare, dunque, la consuetudine di vegliare i morti, di cullarli, che ancora caratterizza certi riti orientali cui l'Occidente si è disabituato, desideroso solo (tema notoriamente caro agli storici di «*Les Annales*») di liberarsi del «fiato afoso» (v. 15) della morte e illudendosi di esorcizzarla, lasciando al più presto «orridi e soli i morti / fra le corone e il buio» (vv. 2-3). Persino gli animali dimostrano più compassione, «muto compianto»<sup>207</sup> verso i trapassati, le cui carni talora svaniscono riflesse in un «madido sguardo» (v. 5) di cane.

Il poeta si libera e si riconosce come individuo, rinsalda l'unità del proprio «Io pensiero e parola»<sup>208</sup> solo nell'atto di poetare: in una lirica raffinatissima, cui le consecutive inarcature in legato dell'acasio donano un ritmo frenetico e incalzante, le catene del vivere e il peso di secoli di storia si dileguano nel canto; altrove, in una visione notturna che riecheggia

---

<sup>205</sup> Ivi, pp. 30-31, cit. a p. 31, vv. 23-24.

<sup>206</sup> Ivi, pp. 32-33, cit. a p. 33, vv. 24-27.

<sup>207</sup> Ivi, p. 36, v. 11.

<sup>208</sup> Ivi, pp. 34-35, cit. a p. 35, v. 23.

la cupezza di certa poesia cimiteriale, egli anela a divenire compagno dei propri «fantasmi amati»<sup>209</sup>, che sembrano essere anche fantasmi poetici.

Un ponte fra passato e presente, il parallelo tra la posa statica e la «quiete ebete d'ocra»<sup>210</sup> degli sposi del noto sarcofago etrusco di Villa Giulia e l'atteggiamento dei telespettatori di oggi, imbevuti di vita già vissuta e passivi fruitori del «moto / insensato dei corpi e delle voci» (vv. 3-4): l'alienazione inerte dello spettatore che subisce passivamente il messaggio - ammonisce Veronesi - ha il proprio corrispettivo nella parallela, triste e dilagante indifferenza dell'oggi per lo scempio di una lingua che, pur essendo parlata e scritta, muore ogni giorno, «perduta come il tempo / immemore come il mio silenzio» (vv. 17-18).

Un omaggio a Bologna, forse, i versi dedicati alla contrapposizione fra la voce solare delle ragazze che risuona nelle navate come fosse all'aperto e la cupezza del «cuore oscuro anche a se stesso, chiuso / nella sua tenebra»<sup>211</sup>; un'allusione chiara ai sorprendenti giochi di echi fra «gli archi / acuti di re Enzo»<sup>212</sup> i versi che celebrano la pazienza, la dedizione e l'amore con cui si riportano alla passata vividezza i colori offuscati dal tempo degli antichi affreschi. Anche «il vecchio archivista»<sup>213</sup> viene evocato tramite l'immagine delle volte: il «diluvio di carta stampata» di serriana memoria (cfr. *Le lettere*) forse sommergerà tutto; allora, non resterà, della vita o del suo simulacro, che la testimonianza della parola scritta, dei segni che, però, non parleranno più ai posteri perché saranno per

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 37, v. 1.

<sup>210</sup> Ivi, p. 38, v. 13.

<sup>211</sup> Ivi, p. 40, vv. 9-10.

<sup>212</sup> Ivi, p. 41, vv. 2-3.

<sup>213</sup> Ivi, p. 42, v. 3.

loro troppo lontani: «sarà come il volo millenario / e immoto degli insetti / prigionieri dell'ambra» (vv. 14-16).

La vita è un «sogno fatuo»<sup>214</sup> e la tentazione del dissolvimento, dello sprofondare nel fiume dell'oblio, può cogliere anche il poeta nelle notti insonni, ma al risveglio rimane solo il riverbero di quei pensieri nella «morta poesia» (v. 14) che, comunque, permette a chi scrive di sopravvivere a se stesso.

La lirica conclusiva, riconoscibile sempre dall'uso del corsivo, sottolinea che è giunto il tempo di congedarsi, rievocando, in una carrellata sintetica, gran parte delle immagini che costellano la raccolta. Ancora una definizione della poesia che finisce per privilegiare l'aspetto formale su un contenuto apparentemente divenuto privo di significato o desemantizzato: «*le forme dolci e labili di cui per amore / o sgomento ho vestito questo nulla*»<sup>215</sup>.

Dunque, la poetica di Veronesi, nella variegata molteplicità delle sottili suggestioni letterarie e culturali in senso ampio, appare almeno in parte assimilabile a certi aspetti di quella leopardiana, nel prevalere di un nichilismo che comunque non travolge le forme poetiche e non le svuota di senso, e in linea con quella foscoliana della funzione consolatoria della poesia e della sua capacità di velare la crudezza della nuda realtà, alimentando l'inganno che ci consente di sopravvivere.

Pertanto – sempre con Leopardi –, l'ultimo naufragio del cantore non può che avvenire «*nel buio delle sillabe*»<sup>216</sup>.

---

<sup>214</sup> Ivi, p. 43, v. 9.

<sup>215</sup> Ivi, pp. 44-45, cit. a p. 44, vv. 15-16.

<sup>216</sup> Cfr. v. 26.

## *Nel laboratorio dell'Assente, romanzo di Sandro De Nobile*

*L'Assente*, di Sandro De Nobile, è un romanzo<sup>217</sup> in cui la voce autoriale è franta e fratta, e si riverbera in mille punti di vista diversi: ha la caratteristica molto particolare di sembrare una specie di nave senza nocchiere, che apparentemente solca le acque senza avere una destinazione prefissata, ma di essere, al contrario, un raffinato marchingegno narrativo, in cui l'Autore tradizionale è, allo stesso tempo, "Assente", come recita il titolo, e, invece, indiscutibilmente presente in ogni pagina.

Mi spiego: la quarta di copertina del volume - assai calzante la scelta dell'immagine di copertina, che presenta un Munch del 1890, *Notte a Saint Cloud*, misterioso ed evocativo, in cui una figura col cappello scruta da una finestra le luci delle imbarcazioni e i loro riverberi sull'acqua, alludendo implicitamente al porto, uno dei (riconoscibili) luoghi-chiave della vicenda da ricostruire - è piuttosto esplicita nel palesare qual è il fuoco della narrazione, che s'incentra su una specie di "indagine poliziesca": un'indagine portata avanti non in maniera tradizionale, ossia seguendo le tracce del classico detective che va alla ricerca di una persona scomparsa, ma attraverso i racconti di vari personaggi "apparentemente" secondari, che sono, però, in relazione, in qualche modo, con il fantomatico "Assente" e che lo descrivono, ognuno dalla propria ottica e ognuno facendo riferimento al particolare tipo di rapporto che ha instaurato con lui. Bando, quindi, al tradizionale narratore onnisciente e alle descrizioni-fiume da

---

<sup>217</sup> Chieti, Edizioni Tabula fati, 2017.

romanzo ottocentesco: infatti, questa folta schiera di narratori indirettamente dipinge ed evoca il “personaggio principale”, tramite alcuni tratti caratteriali o alcuni comportamenti spesso irritanti o perlopiù considerati come negativi dalla voce narrante di turno. E, soprattutto, le varie voci che si susseguono sono del tutto ignare della sorte dell’apparente protagonista: pertanto, lo investono anche dei loro dubbi, delle loro ansie, a volte della loro montante preoccupazione. L’Assenza, infatti, nel romanzo di Sandro De Nobile, chiama l’Attesa, con tutte le sue implicazioni e le sue varie declinazioni, non ultima quella della precarietà.

Il tempo è come sospeso. Molti eventi accadono – o non accadono – quasi in presa diretta, mentre i vari personaggi vivono le loro vite frenetiche, immersi nella quotidianità. L’esordio di ogni capitoletto è *in medias res*: non ci sono preamboli, non contestualizzazioni, non descrizioni che accompagnino il lettore. Chi legge viene a contatto con ognuna delle voci senza intermediazione, senza filtro, in maniera a volte violenta: le varie scene sono quasi di taglio cinematografico.

La macchina narrativa si presenta molto raffinata, perché il romanzo di De Nobile racchiude in sé vari generi letterari: si può dire, anzi, che sia la negazione, in un certo senso, dei generi stessi.

Infatti, oltre a certe influenze dello stile cinematografico, prima di tutto è palese l’impianto teatrale del romanzo: nello specifico, si potrebbe parlare di una serie di soliloqui che corrispondono a quasi tutti i capitoli. Ci sono, però, delle eccezioni: la più emblematica, a mio parere, è quella del *Gatto*, almeno per due ragioni. Prima di tutto, perché introduce il punto di vista di un essere animato che, però, non è umano; in secondo luogo,



perché a un tratto gli sfugge un «direte voi»<sup>218</sup> che fa del suo intervento un vero e proprio monologo in presenza di spettatori.

L'importanza di questo “personaggio” apparentemente più che secondario, oltre che nelle sue allusioni all'*explicit* della vicenda, risiede anche nell'incipit del capitoletto a lui dedicato, che mette in scena (lo si capisce dopo) uno specchio. Il gatto, infatti, inizia a parlare davanti a uno specchio, ritenendo – come tutti i gatti, che appaiono molto buffi in quei frangenti – di avere di fronte un rivale, un antagonista, un proprio simile col quale sia possibile in qualche modo interagire. Cosa fanno i gatti in questi casi? Allungano le zampette e iniziano a toccare lo specchio, si avvicinano alla zampa riflessa e provano a colpirla ripetutamente, rimanendo disorientati dal contatto inatteso con una superficie liscia e dura, respingente, che non ha nulla di morbido né trasmette alcun calore. Di solito, ci si intestardiscono e perseverano per un po', come alla ricerca di un varco per arrivare finalmente a toccare il loro simile, a instaurare un rapporto concreto, tangibile, anche aggressivo con lui, ma autentico. Dopo poco, però, ne escono disorientati e hanno tutta l'aria di aver capito che dietro quell'effigie che replica i loro stessi gesti si annida un mistero, «che non so se risolverò mai», ammette il Gatto stesso.

Questo capitoletto arriva verso la chiusura del romanzo e sembra marginale rispetto a quelli precedenti, trovandosi in una posizione ibrida, in prossimità del finale ma seguito da altri due capitoletti, dedicati al *Brigadiere* e alla *Maestra*, nonché dall'*Avvertenza* e dall'inattesa pagina conclusiva sull'*Autore*, che curiosamente (e, forse, non intenzionalmente) lo risucchia all'interno della narrazione come depositario della Verità. A

---

<sup>218</sup> Ivi, p. 79, come le citazioni che seguono.

ben vedere, però, si tratta dell'ultimo soliloquio-monologo, quindi dell'ultima voce che davvero prende la parola nel romanzo, perché i due capitoli che seguono presentano scritture di servizio: un verbale di una deposizione orale legato strettamente al presente, e una dichiarazione rilasciata in fede da un'insegnante che è, invece, contestualizzabile nel passato e che, in fondo, suggerisce una chiave possibile di interpretazione dei fatti, alla luce di episodi legati all'infanzia degli attori principali.

Cosa, dunque, rappresenta il Gatto? E soprattutto cosa, lo specchio? Ritengo che il Gatto sia il latore di un messaggio, all'interno del libro, e che quella dello specchio sia una delle metafore portanti della narrazione: se vogliamo, l'immagine iniziale dell'animale intento a colpire il se stesso riflesso in uno specchio e a pensare, poi, che il «gatto imitatore», come lo definisce, sia più felice di lui perché si trova fuori ed è libero, e può esprimersi in tutta la sua animalità senza vincoli, è metafora della solitudine dell'individuo, della sostanziale incomunicabilità tra esseri umani, della nostra autoreferenzialità che ci porta a pensare di essere sempre al centro dell'universo e a vedere gli altri come “imitatori” di noi stessi. Il gesto del gatto che allunga la zampa e insiste sulla parete asettica, liscia, dura dello specchio è, infatti, tristemente emblematico della difficoltà di comunicazione profonda tra esseri umani: in questo romanzo coesistono tanti punti di vista, ma perlopiù le voci leggono i fatti e interpretano gli avvenimenti in una chiave molto personale e molto poco aperta alla reale comunicazione, alla reale comprensione dell'altro. Dalla ricostruzione finale, a mosaico, dell'immagine dell'oggetto delle narrazioni (quindi, un emblematico caso di rovesciamento in cui il protagonista, il soggetto, diventa oggetto di narrazione e oggetto passivo di sguardo, come

nel capitolo dedicato all'*Infermiera*) non emerge un quadro realistico della personalità dell'*Assente*; il suo carattere resta sfuggente, inafferrabile: ma, forse, non perché lo sia davvero – perché, invece, sembra avere una personalità piuttosto lineare, e in fondo coerente, come emerge da alcuni tratti comuni alle varie indirette descrizioni offerte dalle voci narranti. L'*Assente* è inafferrabile – sembra suggerire l'Autore – perché ogni voce che lo “descrive”, che vi allude, che ne parla è quasi più intenta ad ascoltare se stessa che a entrare davvero in relazione con lui.

Il paradosso geniale è che, forse, l'unico caso in cui si sfonda veramente la parete ideale del teatro, quella dell'incomunicabilità, quella dello specchio che rimanda solo immagini di se stessi è proprio la circostanza dolorosa legata alla testimonianza della maestra, in cui un bambino, conducendo il gioco «di infilare rapidamente e ripetutamente la punta della matita nello spazio vuoto tra le falangi della mano di un compagno, distesa sul banco, per saggiarne il coraggio, oltre che la fiducia»<sup>219</sup>, si deconcentra e lo trafigge nella carne viva, provocando la copiosa uscita di sangue. Il gesto non volontario, l'errore imprevedibile, a quanto pare, avranno terribili conseguenze, ma non si può non pensare al movimento della zampetta del gatto, che sbatte contro lo specchio e così si illude e pensa di star comunicando con un proprio simile-doppio.

I due bambini, in quella circostanza appena descritta, stavano giocando e, come specifica la maestra, stavano conducendo un gioco molto serio, che tirava in ballo il coraggio di chi si affida nelle mani dell'altro e la responsabilità di chi conduce la sfida, contando sulla fiducia del compagno. La punta della matita che penetra nella carne e ne fa uscire sangue copioso

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 89.

potrebbe, forse, rappresentare un maldestro e tragico momento in cui vi è comunicazione profonda fra due esseri umani, sebbene sia sanguinosa e dolorosa anche per chi ferisce, e non solo per chi è ferito. Ho trovato, dunque, il corpo a corpo reale e figurato fra i due personaggi appena evocati uno dei rapporti umani più autentici di tutta la narrazione: esso suggerisce che il confronto profondo, diretto, è sempre doloroso e può far sanguinare. Ma sono solo certi incontri della nostra vita che lasciano una traccia indelebile in ognuno di noi: non importa quanto durino nel tempo o quanto assidua sia la frequentazione.

*L'Assente* ha, però, a mio parere, un'altra caratteristica che, forse, supera in importanza tutte le altre: si configura, di fatto, anche come un romanzo-saggio, stile Morselli, con a tratti delle incursioni in temi scottanti di attualità del giornalismo d'inchiesta: questo riaffiorare a tratti della contemporaneità più problematica costituisce un altro valore aggiunto della narrazione, che si avvicina pure a caratteristiche del romanzo-inchiesta o comunque della letteratura di denuncia.

È, forse, in questi squarci improvvisi che il lettore sorprende il riaffiorare della più autentica voce autoriale, la quale fa da *trait d'union* tra le altre voci sparse, grazie a questi affondi nella dolorosa realtà contemporanea che accomuna tutti gli attori della messa in scena. Ad esempio:

I giovani, ci andassero loro in piazza, a manifestare, a prendersi un malanno, io ci sono già andato, e non è servito a niente, soltanto a sostituire chi c'era prima con chi c'è adesso, il magna magna, tanto per usare un termine populista, s'è solo affinato [...] (*L'Amico*, p. 12)

[...] io sono disoccupato, al verde, ed ho trentacinque anni, una laurea che non serve a niente, poca voglia di tutto ed esperienza zero, in qualsiasi campo [...] (*L'Amico*, p. 13)

E tutto solo perché non sa usare il computer, nel 2011, un geometra, mentre tanti giovani laureati stanno a spasso.

Mah...

In ogni caso l'Italia è questa, una terra in cui se hai idea di dar via un terreno lo Stato le tasse le vuole prima, come ho dovuto pagarle io, in anticipo rispetto alla vendita. (*L'Alienante*, p. 57)

[...] ma se ne sentono tante, in giro, di pedofili, assassini, bruti, e poi tutti a dire che sono i genitori, il problema, che lasciano troppo soli i figli, e li sballottano di qua e di là [...] (*L'Infermiera*, p. 61)

Ma se qui si chiude solo!!

Fabbriche, uffici, ora pure gli ospedali, e le scuole, ché bisogna tagliare, risparmiare, e dei servizi non gliene frega niente a nessuno, di quelli che comandano [...] (*L'Infermiera*, p. 62)

I titololetti stessi dei capitoli danno l'idea che in questo romanzo non sia tanto importante per l'autore la caratterizzazione dei vari personaggi: *L'Amico*, *L'Amante*, *Il Vecchio*, *Il Ladro*, *Il Nemico* etc. rimandano, più che a delle individualità, a dei tipi umani, e soprattutto a dei ruoli, in un gioco pirandelliano in cui ognuno indossa una maschera per non mettere a nudo davvero la propria interiorità. La vita è, gaddianamente, una matassa confusa, di cui non si trova il bandolo, un gomito senza capo: se ne possono solo sondare singoli aspetti, arrivando a ricomporre uno specchio fatto di frammenti rotti incollati sommariamente, che riverberano la luce in direzioni diverse e rimandano un'immagine che non può essere coerente, del reale.

Lo sguardo ironico e a tratti dissacrante, "pungente", di Sandro De Nobile mette insieme tipi umani, animali come il gatto, oggetti inanimati come *La Borsa* e persino *Dio*, che diviene una voce fra tante: più simile alle divinità dell'Olimpo o al Dio vendicativo della Bibbia che a quello misericordioso del Vangelo, nella sua esplicita e pesante accusa di superbia rivolta alla propria creatura.

Dal punto di vista lessicale il romanzo è assai interessante: la lingua è perlopiù molto sciolta, comunicativa, diretta, in perfetto stile cinematografico o teatrale, appunto, ma a tratti affiorano termini desueti, espressioni che appaiono quasi fuori contesto, spie lessicali del complesso background culturale dell'autore e soprattutto della sua volontà di spiazzare il lettore, di disorientarlo, di interrompere il flusso delle parole della quotidianità contemporanea, a volte piatta, con termini e locuzioni che rimandano alla sfera letteraria o al lessico più tradizionale o dal sapore arcaico come «vieppiù»<sup>220</sup>, «a ogni piè sospinto»<sup>221</sup> *etc.*

Numerose sono anche le allusioni più o meno velate alla letteratura: all'Ungaretti di «lasciatemi qui, come una cosa posata in un angolo e dimenticata, qui, tra le quattro capriole di fumo del focolare della modernità»<sup>222</sup>, che forse sfocia anche in Palazzeschi e in certe immagini futuriste, oltre che nella poesia di Nelo Risi (per ammissione stessa dell'autore). Ai versi di *Prima colazione* di Prevert<sup>223</sup>, emblematici dell'incomunicabilità e della glaciale freddezza in un rapporto di coppia; alla Ginzburg<sup>224</sup>, a Salgari<sup>225</sup>, Rousseau<sup>226</sup>, Gadda, Alceo, Shakespeare<sup>227</sup>, Sorel, Manzoni *etc.*

Un capitolo ha una tonalità a sé, molto diversa da tutti gli altri: la particolare “discesa agli inferi” dell'ingresso nella bottega del *Libraio* rappresenta, a mio avviso, l'episodio più onirico e poetico di tutto il romanzo. La serenità olimpica del protagonista, che non parla ma viene

---

<sup>220</sup> Ivi, p. 11.

<sup>221</sup> Ivi, p. 81.

<sup>222</sup> Ivi, pp. 12-13.

<sup>223</sup> Cfr. p. 52.

<sup>224</sup> Cfr. p. 53.

<sup>225</sup> Cfr. p. 67.

<sup>226</sup> Cfr. p. 70, come per Gadda e Alceo.

<sup>227</sup> Cfr. p. 71, come per Sorel.

descritto da una voce fuori campo, ricorda quasi quella di certe divinità del mito. Egli non ha bisogno di proteggere il proprio negozio dall'assalto dei ladri, perché sa che ogni cuore impuro non può portar via nulla dalla sua bottega: considera i libri pura materializzazione di sogni e desideri.

La letteratura e la lettura, quindi, affiorano da questo romanzo, apparentemente tutto immerso nella contemporaneità e intriso delle sue dolorose e laceranti contraddizioni, come via di fuga dal reale, come magia, dantesco «incantamento»<sup>228</sup>, in un Sistema in cui tutto sembra muoversi per impulso dell'interesse e solo il mondo ideale dei libri appare procedere perseguendo altri fini<sup>229</sup>.

---

<sup>228</sup> Ivi, p. 70.

<sup>229</sup> Il testo è una rielaborazione della *Presentazione* del romanzo presso la libreria Coreander di Roma, giovedì 15 febbraio 2018.

COMITATO EDITORIALE DIACRITICA EDIZIONI

Anna Oppido

Maria Panetta

Sebastiano Triulzi



«OFELIA»

Collana di critica letteraria e comparatistica

1. Maria PANETTA, *Croce fra critica e filologia*, 2018
2. Sebastiano TRIULZI, *Paure, oggetti magici e gesti d'amore. Percorsi critici da Herta Müller a Ogawa Yoko*, 2018
3. Sebastiano TRIULZI, *Tra parentesi. Note di letteratura comparata*, 2018
4. Sebastiano TRIULZI, *Note nel frastuono del presente: Pasolini, Landolfi, Manganelli, Pavese*, 2018
5. Maria PANETTA, *Curvarsi sui fantasmi di ieri: la letteratura come laboratorio*, 2018

ISBN 978-88-31913-065

Opera diffusa in modalità *open access*.