

Giuseppe Sergio

# Italiani di scrittori

Sondaggi linguistici  
dal primo Novecento a oggi



## STUDI E RICERCHE

---

### COMITATO DI DIREZIONE

Monica Barsi

Claudia Berra

Fabio Cassia

Francesca Cenerini

Iole Fagnoli

Roberta Lanfredini

Marita Rampazi

Le opere pubblicate nella Collana  
sono sottoposte in forma anonima ad almeno due revisori.

ISSN 1721-3096  
ISBN 978-88-7916-953-0

Copyright © 2020

*LED* Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: <https://www.lededizioni.com>

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

---

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano  
E-mail [segreteria@aidro.org](mailto:segreteria@aidro.org) <<mailto:segreteria@aidro.org>>  
sito web [www.aidro.org](http://www.aidro.org) <<http://www.aidro.org/>>

---

Il volume è pubblicato con il contributo  
del Dipartimento di Scienze della Mediazione linguistica e di Studi interculturali  
dell'Università degli Studi di Milano.

*In copertina*

Fotografia di Antonia Pozzi, custodita presso il Centro Internazionale Insubrico dell'Università degli Studi dell'Insubria, Archivio di Antonia Pozzi (*Album 1937*, foglio 45); sul retro della fotografia, scattata a Pasturo, in Valsassina, si legge:  
«Le rondini, sotto la pioggia, si chiamano per partire».

*Videoimpaginazione:* Paola Mignanego  
*Stampa:* Litogì

# Sommario

Premessa	9
1. «Questo riso che turbina in me»: strategie linguistiche comico-parodiche nei <i>Promessi Sposi</i> di Guido da Verona	15
2. «Palpitante, ridente, nostalgica, appassionata»: la lingua dei diari di Antonia Pozzi	75
3. «Di me, che dirti?»: la lingua delle lettere di Antonia Pozzi	123
4. «Un semplice raccontatore»? Prime ricognizioni sulla lingua di Piero Chiara	171
5. Scrivere <i>In altre parole</i> . Jhumpa Lahiri e la lingua italiana	205
6. Percorsi nella (para)letteratura italiana contemporanea	217
1. Chiara Gamberale e l'amore ai tempi del supermarket	217
2. La ginestra di Magris	226
3. Sul crinale con Ozpetek	232
4. Nel «Grand Hotel» del fotoromanzo	238
5. Sognare e non dormire: il lieto fine rosa	245
6. È un paese per donne. Scrittrici migranti in lingua italiana	251
7. È l'italiano, bellezza!	259
Indice dei nomi	267



*con Bea*

---





# Premessa

Questo volume raccoglie dodici saggi editi fra il 2009 e il 2020, in buona parte occasionati da interventi a convegno e perciò rimasti dispersi in raccolte di atti o riviste. L'ordine di presentazione dei primi cinque saggi riflette *grosso modo* la cronologia degli autori.

Ad aprire il volume (Cap. I) è il divino mondano Guido da Verona (1881-1939), personaggio *entre-deux-siècles* attratto all'Ottocento anche per l'argomento che qui si considera, cioè il suo rifacimento parodico dei *Promessi Sposi* (1930). La parodia – tutt'altro che innocente, e che anzi mise un bersaglio sulla schiena del “bel Guido”, valendogli un'accusa di vilipendio alla religione, alla morale e all'ideologia fascista – viene indagata nella prospettiva degli studi linguistico-retorici sul comico.

I contributi successivi sono dedicati ad Antonia Pozzi (1912-1938), di cui non si indaga la voce lirica, bensì la scrittura privata dei diari (Cap. II) e delle lettere (Cap. III) che ne hanno accompagnato il breve tragitto terreno. Diari e lettere che comunque presentano numerosi punti di contatto con la scrittura poetica, anche considerando quanto questa fosse intrisa di vissuto; non a caso Eugenio Montale prospettò, per la prima raccolta di poesie di Antonia Pozzi, la possibilità di leggerla «come il diario di un'anima».

Si torna sul terreno della narrativa con il Cap. IV dedicato al *conteur* Piero Chiara (1913-1986), i cui romanzi e racconti, pur certamente di amena lettura, a uno sguardo lenticolare risultano tutt'altro che corrivi, come viene dimostrato dallo scandaglio linguistico dei due primi romanzi, *Il piatto piange* (1962) e *La spartizione* (1964).

Portandoci alla stretta contemporaneità, il Cap. V getta un ponte fra i capitoli iniziali e l'ultimo. Dedicato alla prima prova in lingua italiana di Jhumpa Lahiri, scrittrice statunitense di origini bengalesi, il saggio si sofferma sulla corrispondenza di amorosi sensi che avvince la scrittrice alla nostra lingua e sulla fisionomia linguistica del “romanzo” autobiografico *In altre parole* (2015).

Il VI e ultimo capitolo raccoglie alcuni sondaggi ospitati su *Tirature* dal 2014 al 2020. Questi contributi toccano autori contemporanei alquanto dissimili fra loro (Chiara Gamberale, Claudio Magris, Ferzan

Ozpetek) e macrotemi prevalentemente declinati al femminile, quali il fotoromanzo, il lieto fine e le opere di scrittrici straniere che hanno scelto l'italiano come strumento di espressione letteraria; in chiusura si colloca una riflessione su libri e libelli che negli ultimi anni si sono soffermati, per raccontarla o per difenderla, sulla grande bellezza della nostra lingua.

Per non snaturare la fisionomia e l'*intentio* originale dei pezzi proposti per *Tirature*, si è resistito alla tentazione di ampliarli o di corredarli di note, anche solo d'appoggio; ritenendo che potesse essere di una certa utilità, si è però deciso di aggiungere in calce ai singoli saggi un regesto bibliografico dei soli testi citati. Gli altri capitoli del volume hanno invece subito aggiornamenti bibliografici e aggiustamenti sia formali sia più genericamente contestualizzanti, cioè mirati a facilitare la lettura a quanti non conoscessero le opere e gli autori trattati (tali interventi erano superflui nelle sedi originarie). In particolare, gli interventi più massicci hanno riguardato il saggio sulle lettere di Antonia Pozzi, considerato che dall'anno di prima pubblicazione del saggio (2009) è stata data alle stampe un'edizione aggiornata e notevolmente ampliata delle stesse lettere; pur rimanendo sporadici i contributi di taglio linguistico, in questi anni si è inoltre molto arricchita anche la bibliografia secondaria sulla poetessa, "caso culturale" che ha portato alla pubblicazione di numerose sillogi poetiche, anche in traduzione, di biografie e di una saggistica quanto mai varia incentrata sulla sua vicenda poetica e personale.

Molteplici sono le sintonie e le risonanze interne che affiorano da un capitolo all'altro, e specialmente fra i primi: per esempio il baricentro lombardo su cui gravitano da Verona, Pozzi e Chiara; l'essere stati allogati – almeno per qualche tempo o da taluni, più accigliati osservatori – verso la periferia del terreno letterario; la comunanza di alcuni personaggi affacciatisi nelle loro biografie, come Vittorio Sereni, amico fraterno sia di Antonia Pozzi sia, più tardi, di Piero Chiara; oppure ancora l'attrazione e il confronto diretto con Manzoni e d'Annunzio da parte dello stesso Chiara e di Guido da Verona... e si potrebbe continuare, a dimostrazione di quanto fitti possano rivelarsi i fili rossi che legano autrici e autori apparentemente lontani.

Questi capitoli sono accomunati anche dall'approccio di studio, incentrato sui testi e mirato alla loro analisi per livelli linguistico-stilistici, in particolare, ma non esclusivamente, rispetto alla retorica, alla sintassi e al lessico. Partendo da rilievi oggettivi, in ogni caso ben lontani da esaurire la ricchezza dei testi, si è cercato di giungere a considerazioni di più ampia portata, con l'intento di storicizzare, interpretare e meglio

caratterizzare la fisionomia delle opere o degli autori considerati. L'esercizio sui testi ha mostrato come la prova dell'analisi linguistica possa precisare o, in alcuni casi, ribaltare considerazioni impressionistiche, come è per esempio accaduto nel caso di Piero Chiara – autore ritenuto “facile”, anche per via di un giudizio sul contenuto (di intrattenimento) che ha inerzialmente premuto sul giudizio sulla forma –, che alla prova dei fatti linguistici si è rivelato molto distante da un atteggiamento di indifferenza linguistica, come peraltro dimostrano i materiali preparatori delle sue opere, toccate da numerose correzioni e riscritture.

---

Ripubblicare saggi già editi significa anche ripercorrere con la memoria i momenti in cui sono stati scritti, così facendo riaffiorare i ricordi, i luoghi e le persone cui sono legati. E la verità è che non sarei potuto giungere alla pubblicazione di questa raccolta senza l'aiuto di molti: fra questi ringrazio Gabriella Cartago e, a vario titolo, Graziella Bernabò, Claudia Berra, Onorina Dino, Maria Luisa Giordano, Fabio Minazzi, Mauro Novelli, Valeria Passerini, Lorenzo Tomasin, Gianni Turchetta. Naturalmente non posso non portare un saluto colmo di gratitudine e rimpianto a Vittorio Spinazzola.

Il ringraziamento più profondo va come sempre a Silvia Morgana, che in questi anni mi ha soccorso con la sua dottrina e che mi è stata vicina anche nei momenti meno facili.

Milano, giugno 2020

NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

Gli studi qui riuniti sono stati originariamente pubblicati nelle seguenti sedi:

- CAPITOLO I    «*Questo riso che turbina in me*»: strategie linguistiche comico-parodiche nei “*Promessi Sposi*” di Guido da Verona, in *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*, a cura di S. Morgana, G. Sergio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 105-159.
- CAPITOLO II   «*Palpitante, ridente, nostalgica, appassionata*»: la lingua dei diari di Antonia Pozzi, in «*Italiano LinguaDue*», 4 (2012), n. 2, pp. 60-93.
- CAPITOLO III   «*Di me, che dirti?*»: la lingua delle lettere di Antonia Pozzi, in ...*E di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938)*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Milano, Vienneperre, 2009, pp. 289-331.
- CAPITOLO IV   «*Un semplice raccontatore*»? Prime ricognizioni sulla lingua di Piero Chiara, in *Il «mago del lago». Piero Chiara a cent'anni dalla nascita*, Atti del Convegno internazionale (Varese - Luino, 27-28 settembre 2013), a cura di M. Novelli, Luino, Francesco Nastro, 2014, pp. 289-324.
- CAPITOLO V    *Scrivere “In altre parole”*. Jhumpa Lahiri e la lingua italiana, in «*Lingue Culture Mediazioni / Languages Cultures Mediation*», 3 (2016), n. 1, pp. 79-97.
- CAPITOLO VI   *Percorsi nella (para)letteratura italiana contemporanea*
1. *Chiara Gamberale e l'amore ai tempi del supermarket*, in *Tirature '14. Videogiochi e altri racconti*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2014, pp. 98-108.
  2. *La ginestra di Magris*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2015, pp. 36-43.
  3. *Sul crinale con Ozpetek*, in *Tirature '16. Un mondo da tradurre*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 117-124.
  4. *Nel «Grand Hotel» del fotoromanzo*, in *Tirature '17. Da una serie all'altra*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 56-64.

5. *Sognare e non dormire: il lieto fine rosa*, in *Tirature '18. Lieto fine*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018, pp. 15-20.
6. *È un paese per donne. Scrittrici migranti in lingua italiana*, in *Tirature '19. Tuttestorie di donne*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2019, pp. 43-51.
7. *È l'italiano, bellezza!*, in *Tirature '20. I cattivi*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020, pp. 146-152.

#### FONTI LESSICOGRAFICHE \*

- Arr.* C. Arrighi, *Dizionario milanese-italiano col repertorio italiano-milanese*, Milano, Hoepli, 1896 (II ed.).
- Cher.* F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano, Martello, 1968 (ristampa anastatica in unico volume; ed. orig. Milano, Imperial Regia Stamperia, poi Società Tipografica de' Classici Italiani, 1839-1856, 5 voll.).
- DELI* M. Cortelazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a cura di M. Cortelazzo, M.A. Cortelazzo, Bologna, Zanichelli, 1999 (II ed.).
- GDLI* *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, Utet, 1961-2002, 21 voll.
- Gradit* *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, Torino, Utet, 1999-2007, 8 voll.
- Lecch.* A. Biella, V. Favaro Lanzetti, L. Mondini, G. Scotti, *Vocabolario italiano-lecchese, lecchese-italiano*, Oggiono (LC), Cattaneo, 2001 (II ed.).
- Zing.* N. Zingarelli, *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, a cura di M. Cannella, B. Lazzarini, Bologna, Zanichelli, 2020.

---

\* Si riportano le abbreviazioni bibliografiche delle fonti lessicografiche più frequentemente citate; salvo diversa indicazione, tutti i riscontri si intendono effettuati *sub vocem*. Si segnala inoltre che nel corso del volume la barra obliqua indica gli a capo: se semplice in poesia (/), se doppia in prosa (//).



# 1. «Questo riso che turbina in me»: strategie linguistiche comico-parodiche nei *Promessi Sposi* di Guido da Verona [2011]

## 1. COMICO DA MORIRE

Regolarmente affossato dalla critica, all'uscita di ogni suo volume, ma puntualmente premiato dal pubblico con tirature da capogiro<sup>1</sup>, Guido da Verona (1881-1939) ha imperversato nel panorama letterario primo-novecentesco. Pur avendo posseduto «la bella fortuna di un largo pubblico, del più largo pubblico che potesse ambire in Italia uno scrittore»<sup>2</sup>, oggi il suo nome non se lo ricordano in molti e nelle storie letterarie trova spazio, qualora lo trovi, in qualche nota a piè di pagina, più che altro a documentazione e riprova del discutibile gusto estetico dell'epoca che ne aveva consacrato la fortuna editoriale.

Nel «doppio mercato delle lettere» che si era ampiamente sviluppato nel periodo fascista – in cui la letteratura di basso consumo e di al-

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Giocondi, *Lettori in camicia nera. Narrativa di successo nell'Italia fascista*, Messina - Firenze, D'Anna, 1978, p. 56: «egli fu lo scrittore italiano di gran lunga più letto, pur con una certa approssimazione, dal 1914 al 1922; dal 1922 al 1932 circa egli divise questo primato con altri autori, come il Pitigrilli e il Brocchi; dopo il 1932, pur raggiungendo delle tirature che pochi altri narratori potevano vantare, la sua fortuna andò progressivamente diminuendo [...]. In complesso fino al 1943 le sue opere furono tirate in 2 milioni e mezzo-3 milioni di esemplari, dei quali oltre due milioni venduti fino al 1931». Viceversa, gli scrittori più reputati dalla critica togata, come Palazzeschi, Moravia e Bontempelli, si assestavano al di sotto delle centomila copie, con la sola eccezione delle *Sorelle Materassi*, con quasi duecentomila copie vendute (R. Luperini, *Il Novecento*, t. II, Torino, Loescher, 1985, p. 456).

<sup>2</sup> Così il coevo Icilio Bianchi (*Guido da Verona*, Milano, Modernissima, 1919, p. 27), il quale procedeva augurandosi che da Verona «Lasciasse pur gracchiare la critica misonista e o mercenaria» (*ibidem*; cfr. anche ivi, pp. 5-9); il volume di Bianchi compare in una collana dedicata agli «uomini del giorno», inaugurata con un ritratto di Mussolini e continuata con Papini, Giolitti, Turati, Treves ecc.

te tirature (quella appunto di da Verona, ma anche di Pitigrilli, D'Ambrà, Zuccoli) confliggeva con «la circolazione, estremamente ridotta e per lo più a circuito chiuso (di intellettuali per altri intellettuali), delle opere narrative di Gadda, Landolfi, Bilenchi, Vittorini, Bonsanti»<sup>3</sup> – erano i libri di Guido da Verona a «riempire le vetrine dei librai»<sup>4</sup> e a fare la fortuna degli editori, mentre i critici ne scrivevano turandosi il naso e additandone il frusto dannunzianesimo stilistico, i temi dalla presa facile, il trionfo del fiuto commerciale sul fiato narrativo.

Nell'ampia produzione daveroniana occupa un posto centrale il rifacimento parodico dei *Promessi Sposi*, che si rivelerà fondamentale anche nella vicenda esistenziale dello scrittore, in quanto, come suol dirsi, segnò per da Verona l'inizio della fine. Dopo l'incidente dei *Promessi Sposi* la sua vena creativa sembrò infatti esaurita: tra il 1930 (l'anno della pubblicazione della parodia<sup>5</sup>) e il 1939 (l'anno della morte, forse per suicidio) da Verona pubblicò, riciclandole, solo tre giovanili opere di scarso valore e un curioso *Trattato delle possibilità impossibili con l'arte di vincere al giuoco*, che pure reimpiegava alcuni articoli pubblicati in precedenza<sup>6</sup>.

Di certo lo scrittore non immaginava che dare alle stampe i *Promessi Sposi di Alessandro Manzoni e Guido da Verona* gli sarebbe costato così caro. L'opera venne ritirata dal commercio a pochi giorni dall'uscita, perché presentava, sulla copertina e sulla prima pagina interna, il nome e l'effigie di Manzoni accanto a quella di un da Verona beffardamente ritratto insieme a uno dei suoi cani. Apportate le necessarie mende, fu dunque bloccata «la distribuzione anche dell'edizione con frontespizio modificato "sotto comminatoria di sequestro"»<sup>7</sup>, questa volta con l'accusa di vilipendio alla religione, alla morale e all'ideologia fascista. Come se ciò non bastasse, Guido venne aggredito mentre

---

<sup>3</sup> Luperini, *Il Novecento*, p. 456.

<sup>4</sup> Giocondi, *Lettori in camicia nera*, p. 13.

<sup>5</sup> G. da Verona, *I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni e Guido da Verona*, Milano, Unitas, 1930, ma finito di stampare nel dicembre del '29, come si legge nell'ultima pagina del libro. Per questo studio si è fatto riferimento alla seguente edizione: Milano, Otto/Novecento, 2008 (d'ora in poi, PSdV).

<sup>6</sup> I due volumi del *Trattato* vengono pubblicati a Milano, nel 1934, da Edizioni Libere. Su quest'opera, come sugli ultimi romanzi dello scrittore, vd. E. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere. Il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Roma, Aracne, 2009, pp. 607-729.

<sup>7</sup> E. Magri, *Guido da Verona l'ebreo fascista*, Cosenza, Pellegrini, 2005, p. 255. Cfr. ivi, pp. 241-258, per un resoconto dettagliato della vicenda, con documentazione dell'*iter* legale e della recezione da parte della stampa coeva (sostanzialmente avversa al nostro, ma attenta a non creare un "caso").



passaggiava a Milano, in compagnia dell'editore Dall'Oglio, lungo la centralissima Galleria, e i suoi libri bruciati sulla pubblica piazza. Testimonianze d'archivio ci dicono poi che da Verona stesso ingigantì la portata dell'incidente, che pur gli aveva causato un danno economico e d'immagine non indifferente, tanto da precipitarlo in una crisi depressiva da cui probabilmente non si riprese più<sup>8</sup>.

## 2. IL RAPPORTO CON ALESSANDRO MANZONI

Da Verona aveva ribadito in più occasioni le proprie riserve sul Manzoni, del quale considerava sopravvalutata specialmente l'opera poetica. Nella *Lettera d'amore alle sartine d'Italia* polemizzava per esempio sul fatto che «i catechismi in pessimi versi di quel corista da sacristia che fu, come poeta, Alessandro Manzoni» si offrirono «all'adolescenza d'Italia [...] a perpetuità come cibo dello spirito e come perfezioni dell'estro lirico»<sup>9</sup>, mentre viceversa assieme avevano «tutto il vecchiume, il cenciume, il bric-à-brac, la rigatteria / che infestan, purtroppo da secoli, questa povera italica poesia»<sup>10</sup>. Lo sprezzante giudizio sul poeta, reputato idoneo per le scuole e lontano dalla vita, era analogo a quello già espresso da Guido nel *Mio discorso all'Accademia degli Immortali*<sup>11</sup>, dove rinser-

---

<sup>8</sup> Cfr. E. Tiozzo, *Ritratti critici di contemporanei. Guido da Verona*, in «Bel-fagor», LXIV (2009), n. 5, pp. 549-566: 562-563; Id., *Una tragica parodia. Il rifacimento daveroniano de "I Promessi Sposi" di Alessandro Manzoni*, in «Romance Studies», XXII (2004), n. 1, pp. 63-74; M. Brera, *Un dannunzista tra due "Indici". Guido da Verona, il Sant'Uffizio e la censura di regime*, in «Italian Studies», 71 (2016), n. 3, pp. 356-383.

<sup>9</sup> G. da Verona, *Lettera d'amore alle sartine d'Italia*, Milano, Edizioni di «Bottega di poesia», 1924, p. 56. Come si evince dai passi riportati, in quest'opera Guido segnala gli accenti nelle parole proparossitone, oltre che nelle ossitone; su questo originale *pamphlet* in forma di prosimetro vd. M. Novelli, *Le sartine di Guido. Otto lezioni sulla modernità letteraria*, in *Guido da Verona e il suo archivio. Interpretazioni e riletture*, a cura di S. Morgana, G. Sergio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 85-103.

<sup>10</sup> Ivi, all'interno della *Canzone del volante*, pp. 87-91: 89; contestualmente si auspica «che il nostro Parlamento voti d'urgenza una legge / per tassare questi vecchi fanferi, chi li stampa, chi li vende e chi li legge».

<sup>11</sup> L'immaginaria orazione, che offre all'autore lo spunto per un caustico *resumé* sulla letteratura mondiale, è inclusa in G. da Verona, *Il libro del mio sogno errante*, Milano, Baldini & Castoldi, 1919, pp. 351-370. Dietro l'Accademia degli Immortali vi è, malcelata, la fascista Accademia d'Italia.

rava nella categoria dei «provvidi e sapienti cretini» Parini e appunto Manzoni. Sempre quest'ultimo «Fece anche l'autore drammatico ed il salmista dopo avere appioppato al povero Bonaparte quel po' po' di celebre sanguisuga che si chiama "Il 5 Maggio"; poesia dove un Napoleone di cartapesta racconta in pessimi settenarii le sue titubanze spirituali e riepiloga la storia dell'Impero con una visione da balia asciutta»<sup>12</sup>.

Più cauto era il giudizio sul Manzoni prosatore, il cui difetto di «velocità» era imputabile ai tempi in cui viveva, il lento Ottocento. Nella *Lettera d'amore*, non a caso, «la prosa del nostro Manzoni [sic]» viene paragonata alla Spa, «una macchina saggia, prudente, assai ben congegnata, / che non brama di dare nell'occhio né di battere l'altre in volata»<sup>13</sup>. Qualche anno prima, nel pure già citato *Il mio discorso all'Accademia degli Immortali*, era però stato meno tenero nei confronti dei *Promessi Sposi*:

La storia di Renzo e Lucia è priva secondo me di caratteri veramente umani [...]. Non saprei davvero come quella pidocchiosa contadina e quel timido bifolco possano aver dato argomento a così lunghe tiriterie. [...] Mediocre soggetto per cinematografo da provincia, son persuaso che il bianco telone possa mettere molto bene in rilievo tutta la cartapesta, l'armigerìa, la castellanza, il falso Medio Evo con cui l'amabile storia è tessuta. Senza contare che la pruderie manzoniana tolse agli amori del signorotto lombardo anche il sapore di ancillarità che in altre mani avrebbero forse potuto avere. Ma quell'Innominato che finisce in sacristia mi sembra davvero un antropofago da villaggio d'Esposizione, mentre il burlesco don Abbondio ed il noioso Fra Cristoforo han troppi antecessori nella letteratura spagnola e francese perché sia lecito considerarli come due schiette creazioni. Rimane nei *Promessi Sposi* una parte non volgare: – ma questa sarebbe la storia della Monaca di Monza.<sup>14</sup>

Se dunque il rapporto conflittuale con il Manzoni non era mai stato tenuto nascosto, è Guido stesso che nell'*Introduzione ai Promessi*

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 363. Il Napoleone del *Cinque maggio* viene definito «di cartapesta» anche nella *Lettera d'amore*, p. 89, e più oltre, spregiativamente, «attore da cinematografo» (ivi, p. 93).

<sup>13</sup> Ivi, p. 100; l'irriverente licenza poetica, segnalata in modo esplicito da una nota dell'autore, serve a far rimare *destinazione* : *Manzone*; cfr. ancora ivi, pp. 292-293.

<sup>14</sup> Da Verona, *Il mio discorso all'Accademia*, p. 264. Il giudizio sul trattamento dei personaggi rimbalza, ampliato, nell'*Introduzione ai Promessi Sposi* (in PSdV, pp. 19-40: 25-26), dove Guido si impunta particolarmente su quella «piagnucolosa bifolcherella» di Lucia, cioè sul personaggio più gelosamente amato dal Manzoni (G. De Rienzo, *Manzoni contro Manzoni. Il romanzo di Lucia nei "Promessi Sposi"*, in *L'antimanzonismo*, a cura di G. Oliva, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp. 9-16).

*Sposi*, a una decina d'anni di distanza dal passo appena citato, rivaluta senz'altro romanzo, definito «il capolavoro manzoniano» (p. 21), e romanziere, di volta in volta proclamato «il più celebre [...] che mai ebbe l'Italia» (p. 20), «lo scrittore più geniale dell'Ottocento» (p. 29) o «il più gran romanziere del secolo scorso [...], per i suoi tempi, un magnifico romanziere» (p. 27).

Nell'*Introduzione* Guido immagina di recarsi al cimitero per la celebrazione del centenario dell'uscita del *Fermo e Lucia*, festeggiato nel 1923; senonché, altrimenti occupato, vi arriva con sei anni di ritardo, nel 1929. Lì ha comunque la possibilità di dialogare con Manzoni e per sua bocca intessere le sue proprie lodi, in un'autoapologia a tratti (forse volontariamente) comica: il Grande Lombardo vi ammette che Guido «scrive come scriverei forse anch'io, se fossi nato un secolo dopo» (p. 32), si onora «di ricevere la visita del più bizzarro e del più scriteriato ingegno che abbia in Italia, tra la sua produzione punto rimarchevole, il XX secolo» (p. 33) e ammette che da Verona «è un artista profondamente sincero e coscienzioso – uno scrittore di razza, come suol dirsi oggi» (p. 35)<sup>15</sup>.

Offrendo al Manzoni la propria personalissima «corona mortuaria» (p. 19), per l'appunto il rifacimento dei *Promessi Sposi*, da Verona dichiara che il suo solo intendimento è ludico, cioè quello di «far ridere tutti coloro che in Italia si occupano di lettere, ma sopra tutto i più devoti manzoniani» (p. 34). Egli era infatti passato dalla primitiva idea di «rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Bluettes» (p. 30) – quindi di «novecentizzare» il capolavoro manzoniano, «ritoccandolo, alleggerendolo ad uso del bel Novecento» – a quella di «togliere da una vicenda seria una commedia faceta» (p. 35). L'operazione da un lato gli appariva facile e come naturale, «perché la fiaba giocosa era già tracciata [...] nel viluppo del racconto, e visibile con forte rilievo agli occhi d'un umorista»<sup>16</sup>; dall'altro, risultava meno rischiosa, in quanto andava a iscriversi in un genere o sottogenere letterario – quello parodico, ben collaudato e di antica data – che lo avrebbe schermato dal pericolo di ledere opera e autore.

---

<sup>15</sup> L'espedito del dialogo autoapologetico con un *auctor* era già stato sperimentato da Guido da Verona nel prologo del *Cavaliere dello Spirito Santo* (Milano, Baldini & Castoldi, 1917, pp. I-XX), dove immaginava di incontrare Aristofane; per es. *ivi*, p. XV, si fa dire da quest'ultimo: «Io vi conosco, io vi ho letto, io vi trovo molto molto simpatico!».

<sup>16</sup> *Ibidem*. Cfr. anche da Verona, *Il mio discorso all'Accademia*, pp. 263-264: «I *Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni son dunque un capolavoro nel quale il grottesco fondamentale di tutti i capolavori appare più evidente che altrove».

### 3. I RIFERIMENTI AL FASCISMO E A MILANO

Lo avrebbe. Perché così non fu e lo strappo, con la conseguente emorragia di lettori, si rivelò per Guido esiziale. Senza voler qui riaprire la questione relativa ai rapporti dell'autore con il fascismo<sup>17</sup>, l'impressione è che nella riscrittura parodica dei *Promessi Sposi* gli strali più propriamente satirici (cioè aggressivi e critici, culturalmente e politicamente mirati) siano indirizzati alla Chiesa e, al più, all'amministrazione milanese. Non tanto, o solo in seconda istanza, al fascismo.

Al di là di ipotetiche e talora fantasiose supposizioni<sup>18</sup>, i riferimenti al Regime risultano di scarso momento. Nella fattispecie coinvolgono il credo fascista di don Abbondio: è il curato che «aveva tutto il suo piccolo patrimonio investito in Buoni del Tesoro» e che «da probo cittadino [...] si era tosto affrettato a convertirli in Prestito del Littorio» (PSdV, p. 47); che prima accomiata Renzo con il saluto romano (p. 49) e quindi gli insinua una possibile denuncia «a chi di ragione, per certe sue idee non perfettamente conformi» (p. 51). La comicità scaturisce in questi casi dal formalismo e dalla meccanica ottusità con cui don Abbondio ottempera ai suoi doveri di buon fascista<sup>19</sup>.

Se, come è stato suggerito, sarebbe possibile intravedere Benito Mussolini dietro la figura di don Gonzalo<sup>20</sup> – definito, per bocca di fra Cristoforo, «senza dubbio un uomo di gran vaglia, ma [che] non ha saputo stringere abbastanza i ferri addosso ai pescecani e profittatori d'ogni risma, i quali affamano il contado e stremano la città...»

---

<sup>17</sup> In proposito la letteratura su da Verona tende a descriverlo, invero piuttosto inercialmente, come «fascista convinto fin dal primo momento» (T. Achilli, *Le maschere dell'eros*, in *I best seller del ventennio*, a cura di G. De Donato, V. Gazzola Stacchini, Roma, Editori Riuniti, 1991, pp. 3-126: 77). La monografia politicamente più orientata in questo senso è di Antonio Piomalli (*Guido da Verona*, Napoli, Guida, 1975), cui si contrappone quella già citata di Enrico Tiozzo (*Guido da Verona romanziere*), dove invece si sottolinea come, del fascismo, Guido apprezzasse soprattutto il *côté* futurista e quello avventuroso delle origini. Cfr. al proposito anche Tiozzo, *Una tragica parodia*.

<sup>18</sup> Cfr. per es. Piomalli, *Guido da Verona*, p. 155.

<sup>19</sup> Ha particolarmente insistito sul sopravvento della forma sulla sostanza e sul senso del meccanismo quali scaturigini del riso Henri Bergson nel suo classico *Le rire. Essai sur la signification du comique* (Paris, Éditions Alcan, 1924; i tre capitoli di cui si compone erano già stati pubblicati separatamente nel 1900 sulla «Revue de Paris»).

<sup>20</sup> M. Bruschi, *Il riso sgherbo del bel Guido*, in PSdV, pp. 5-16: 16. Ma vd. *infra*, § 6, per la plausibile allusione, sulla base di indizi filologici, all'allora sindaco di Milano Luigi Mangiagalli.

(p. 71)<sup>21</sup> –, gli strali più acuminati sono indirizzati verso le non troppo efficaci leggi moralizzanti del Regime («nella gran vita di quella Milano del Milleseicento [...] il signor don Gonzalo perdeva invano il suo tempo a lanciare editti contro la sfrenatezza dei costumi»: p. 95), mentre è valutata con accenti ironicamente irrisori l'attività della squadra del buon costume, come traspare dai seguenti brani:

«In quel momento incontrarono Carlo Porta, Bruno Frattini e l'on. Lanfranconi, alquanto accaldati perché avevan trascorsa la sera al Palazzo del Ghiaccio. Avevan seco loro un gaio stuolo di minorenni, sfuggite per miracolo alle insidie della Squadra Mobile; di esse la più giovine aveva sette anni e la maggiore ottanta» (PSdV, p. 120); «se uno scandalo scoppiasse a quella tarda ora della notte, vigendo i ferrei decreti del Governatore di Milano contro i buoni costumi, rischiavano di finire tutti in guardina» (p. 123); «– Figliuoli! – gridò Renzo. – La squadra del buon costume mi mena in prigione perché mi ha sorpreso in letto con una donna anziché con un uomo» (p. 126).

Gli accenni alle campagne moralizzanti si fanno palesemente sornioni qualora si passi a illustrarne gli effetti su Milano, città in cui il sacramento del matrimonio ha uno statuto del tutto particolare, visto che i letti matrimoniali sono per solito a tre piazze (p. 124) e che vi si esercita la prostituzione in pieno centro:

Intanto, sotto i portici della Galleria, rincuorate dal ritorno alla luce e dalla cessata concorrenza delle donne oneste, uscivano a battere il tacco le forosette delle ore piccole, che munite di una grandissima borsetta, ove per solito non v'è neanche un ghello, vanno tenacemente alle calcagna di colui che sia disposto a mettervi qualche decina di lire. (PSdV, p. 118)

Per quelle viuzze [che conducevano alla Corsia dei Servi], i marciapiedi angusti erano abbastanza affollati. Alcune donnine, vestite nelle fogge più strane, vi sgambettavano facendo stralucere sotto i lampioni le loro calze di seta artificiale. Porticciuole ambigue si aprivano un po' dappertutto; scalette rivestite di piastrelle, piccoli alberghi dall'aspetto equivoco, ma che promettevano tutto il "confort moderno". (Ivi, p. 261)

---

<sup>21</sup> Piuttosto topici i riferimenti ai magistrati fannulloni («I magistrati, ch'ebbero per primi l'avviso di quel tumulto [presso la casa del Vicario], mentre stavano come al solito giocando al tressette o allo scopone, se pur non stavano in quel mentre consumando fellonia più grande, quali mezzo scamiciati e smutan-dati, quali con l'asso di coppe o il sette di briscola in mano, si precipitaron ai telefoni per radiofonoconsultarvicisi l'un l'altro»: p. 112) e alla politica in generale («Ogni cosa dunque sarebbe andata per il meglio, nonostante i topi, la carestia, la congestione dei senza tetto, l'epidemia di "spagnola", se, a turbare alquanto le faccende, non fosse intervenuta, come ai solito, la politica»: p. 216).

Ed è per l'appunto verso «la opulenta e in altri tempi felicissima capitale della pianura lombarda» (p. 214)<sup>22</sup> che da Verona scocca le frecciate più polemiche, avvelenate come solo possono esserlo quelle di un milanese<sup>23</sup>. In filigrana all'apocalittica descrizione della Milano secentesca – appestata, «invasa da orde di topi famelici, e de' suoi abitatori semideserta» (p. 211) – si scorge quella primo-novecentesca. Una città collusa con la malvivenza:

Renzo doveva stare bene in guardia, poiché, come Tramaglino, aveva su le spalle un mandato di cattura per reati politici, e, come Antonio Rivolta, un procedimento penale per bancarotta fraudolenta. Con queste prerogative, non farà stupore se, alla stazione di Milano, i capi-servizio e gli agenti in borghese gli facevano tanto di cappello. (PSdV, p. 257)

E una città mortalmente annoiata, se, «Nonostante la sua reputazione d'essere una città allegra e piena di divertimenti, Stramilano, poco prima di mezzanotte, gareggiava in brillantismo con Zelobuonpersico»<sup>24</sup>, oltre che in balia di un'edilizia selvaggia, priva di gusto, tanto che i nuovi quartieri danno «l'impressione di trovarsi a Berlino, a Lipsia o a Monaco di Baviera» (p. 245), e predatoria:

Nel quartiere di Porta Comasina stavasi ultimando un edificio di cemento armato, già venduto per appartamenti prima d'essere costruito, e perciò compiuto in 22 giorni; ma non appena vi fu entrata a dimora la portinaia, prima inquilina, lo stabile giudicò il suo peso eccessivo, e risolse di abbattersi fino alle fondamenta. (PSdV, p. 245)

Le allusioni alla Milano anni Venti restano per lo più sottintese, ma talvolta Guido giunge a sottolinearle esplicitamente, quando scrive che «Non era allegro l'aspetto di Milano a quel tempo, come, del resto, non è troppo allegro nemmeno oggi» (p. 211) o nella seguente tirata:

---

<sup>22</sup> Altrove la città di Milano viene definita «dotta e opulenta» (ivi, p. 241) e «ricca e potente» (ivi, p. 281).

<sup>23</sup> Guido Verona (il 'da' lo aggiungerà solo nel 1902, per darsi un'allure più dannunziana) nasce a Saliceto Panaro, presso Modena, «ma la sua patria d'elezione è Milano, la città tentacolare che tutti accoglie e raccoglie» (Bianchi, *Guido da Verona*, p. 11), e che mai abbandonerà, nonostante le sue inclinazioni gallomani e neanche nei momenti più difficili.

<sup>24</sup> *Ibidem*. Cfr. anche ivi, pp. 258-259: «Al rumore dello schiamazzo [*sic*] accorse un vigile notturno, (corpo istituito per far credere che Milano possieda una vita notturna). Questi vigili di fatti passeggiano tutta la notte con un pechinese od un lulù di Pomerania al guinzaglio (perché fanno commercio di cani) e vengono chiamati a prestar servizio di levatrici, in casi d'urgenza». Il cap. XXXIV, alle pp. 257-262, è quello in cui più si addensano i riferimenti negativi alla città, con particolare insistenza sul clima di diffuso sospetto.

La Lombardia, sotto il giogo spagnolo (giogo per modo di dire, perché i governanti si limitavano a fare in ispanolo le fesserie che più tardi vennero fatte in italiano) certo non brillava nelle provvidenze atte a garantire la salute pubblica. Se v'era un giardino, lo estirpavano; se v'era un corso d'acqua, lo ricoprivano<sup>25</sup>; se la vita d'un quartiere scorreva tranquilla, vi entravano ricostruttori e speculatori di terreni a rinnovarlo; e con la polvere delle demolizioni, il puzzo dell'asfalto, il fragore degli autobus e dei trams elettrici, la mancanza assoluta di verde, il rincaro smodato degli affitti per ogni quartierino piccolo e malsano, l'adulterazione di tutte le vivande che servono al consumo giornaliero, la sofisticazione dei vini e di tutte le bevande, la vita nell'ambrosiana metropoli era divenuta un tale inferno, che, per resistere a tanti flagelli, bisognava senza dubbio possedere una salute di ferro. (PSdV, pp. 234-235)

#### 4. IL RAPPORTO CON LA CHIESA

Oltre che nei confronti di singoli personaggi, lo sguardo beffardo dell'autore si appunta, come si diceva, sulle istituzioni ecclesiastiche. Se nell'*Introduzione* ai *Promessi Sposi* Guido prende esplicitamente posizione contro lo strapotere canonizzante della Chiesa, che «paga d'eternità l'arte che divien paladina dell'idea cattolica» (PSdV, p. 28), nel corpo della parodia preferisce gli attacchi indiretti, tanto più insinuanti quanto meglio mimetizzati. Da Verona prende di mira i segni esteriori della fede, come per esempio l'«indispensabile», eccentrica *mise* cardinalizia di Federigo (pp. 163-164, 186), ma tenta l'affondo anche su questioni più sostanziali, quali la pratica delle monacazioni forzate (p. 203) e il divorzio<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Sulla copertura del Naviglio, «misura profilattica [contro la peste] e circolatoria», ma giudicata antigienica, cfr. ancora ivi, p. 258. Nello stesso *incipit* del romanzo, a p. 41, si avverte che se le «due catene non interrotte di monti [...] si fossero avvicinate ancor di più, avrebber costretto il lago di Lecco a trasferirsi altrove; per esempio nel Tavoliere delle Puglie, dove i laghi sono oggetti da collezionista, oppure nelle immediate vicinanze di Milano, dove gli edili, che non fanno complimenti, si sarebbero affrettati a ricoprirlo».

<sup>26</sup> Cfr. ivi, pp. 77-78, le parole di Agnese: «Ma se è vero che laggiù [in America] il matrimonio è presto fatto, più presto ancora è disfatto. Ventiquatt'ore dopo si torna dallo stesso ufficiale, con un altro foglio di bollo; gli si dice: "Noi due non siamo più marito e moglie"; si paga un'altra piccola tassa, l'uffiziale firma, e il matrimonio è bell'e disfatto». L'autore aveva più volte ribadito le sue idee divorziste: cfr. per es. da Verona, *Lettera d'amore*, p. 301: «io, siccome sono divorzista, e sono fieramente contrario alla fede maritale inviolabile, cerco di propugnare questa legge scrivendo nozza al singolare».

Più blasfemi dovevano però essere apparsi i riferimenti e i riusi di materiali liturgici: incontrandosi, l'Innominato e don Rodrigo, «sinistri e terribili uomini», si salutano facendo il segno della croce, recitano il *Pater noster*, l'*Ave Maria* e il *Magnificat*, dopodiché don Rodrigo tranquilla dell'acqua benedetta, «meravigliandosi che in casa d'un così gran signore si servisse del thè talmente allungato, e sopra tutto senza pasticcini» (p. 146; viceversa i «Santissimi Apostoli [...] all'acqua benedetta preferirono sempre il vino sincero e l'acquavite di Piemonte»: *ibidem*). Nella stessa scena, poco dopo, l'Innominato si serve di cerini benedetti per dar fuoco alla miccia di una bomba, che esplodendo fa

volare in aria tante sacre immagini ed una profusione di foglietti sui quali era scritto: "La bestemmia è indizio di animo basso e turpe", "Ama il tuo prossimo come te stesso, e te stesso come la moglie del tuo prossimo", "Non fornicare", "Lavati i piedi due volte all'anno, ma la coscienza tre volte al giorno", "Soccorri i poveri; astienti [*sic*] dal turpiloquio; onora tuo padre e tua madre; non mangiare di grasso il venerdì" ed altri simili versetti, destinati alla purezza del corpo ed alla salute dell'anima. Eseguite queste preliminari formalità, l'Innominato cinse i paramenti sacri, don Rodrigo un lunghissimo camicia, simili a quelli che i chierici e i sagrestani portano nelle processioni; entrambi accesero un grosso cero, e per ben due volte recitarono il Rosario. (PSdV, p. 147)

Solo a questo punto Don Rodrigo può finalmente informare l'Innominato di come si sia «dannatamente invaghito d'una fanciulla montanara che certo aveva in corpo gli spiriti del diavolo» (*ibidem*).

Da Verona non perde occasione per satirizzare sia le istituzioni che i rappresentanti della Chiesa e se, considerato l'ipotesto della parodia, i pretesti non gli mancano, non stupisce che tale *clownerie* risultasse disturbante, tanto più a ridosso del Concordato tra Stato e Chiesa (1929). Su «Critica fascista», nel recensire il «nuovo indefinibile libro del grande Guido. Indefinibile, ma certamente scemo», Cornelio di Marzio poteva così sottolineare la fede ebraica dello scrittore, subito giustificandosi aggiungendo che «non avremmo mai parlato di buddisti e di maomettani se Guido da Verona non si fosse, lui, divertito a mettere stupidamente in ridicolo miracoli e santi, cardinali e preti, dogmi e credenze della religione cristiana. Ossia della nostra religione»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> C. Di Marzio, "I promessi sposi" rifatti da Guido da Verona, in «Critica fascista», VIII, 1 gennaio 1930, n. 1, pp. 15-17: 15. Ma il fastidio per il rifacimento daveroniano doveva piuttosto scaturire dal suo successo argomentativo: «il comico della argomentazione tende a sparire quando quest'ultima è "in azione". Molte storie comiche non lo sono affatto per i protagonisti» (L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del discorso*, Milano,



Il personaggio più calpestato è prevedibilmente don Abbondio, su cui, già disegnato con tratti antieroi da Manzoni, Guido da Verona calca la mano ritraendolo come «l'onesto parroco» (p. 181) che si fa corrompere da don Rodrigo per non celebrare le nozze promesse (pp. 43-44) o sorprendendolo in letture non propriamente canoniche, quali i romanzi di Pitigrilli<sup>28</sup>. Quello daveroniano è inoltre un don Abbondio che non è insensibile alle grazie della procace Lucia (pp. 168-169), che vive *more uxorio* con Perpetua e che, di quest'ultima, smania di ingentilire la figura con un taglio alla maschietta, sennonché «dopo l'ultima enciclica del Papa su le scorrettezze e su le indecenze della moda femminile, egli temeva, per quanto fosse parroco d'idee molto moderne, di tirarsi addosso qualche seria intemerata, per parte di que' vecchi barbagianni ch'erano il Vicario ed il cardinal Federigo» (p. 52); le sue «idee molto moderne» includevano inoltre il diritto dei preti a prender moglie (p. 289).

Certamente meno scontata la parodia, invero per nulla tenera, che investe la figura di Federigo Borromeo, soprattutto se si considerano i toni agiografici e il valore di *exemplum* da cui questa figura era contraddistinta nell'ipotesto manzoniano. Nel presentarci la figura del Borromeo, da Verona ricalca, ribaltandola di significato, la biografia per tappe che ne faceva il Manzoni, il cui scopo era di dimostrare come le eccezionali doti naturali e i privilegi economico-sociali del cardinale venissero attualizzati «nella ricerca e nell'esercizio del meglio»<sup>29</sup>. Si legga viceversa l'*incipit* della digressione targata Guido da Verona:

Federigo Borromeo, nato nel 1564, aveva il naso più lungo e più ridicolo che si fosse mai veduto nella cristianità, dopo quello di Ovidio Nasone, che però era pagano. Federigo fu di quegli uomini, tutt'altro che rari in

---

Feltrinelli, 1977, p. 32; ed. orig. *Le comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université, 1974).

<sup>28</sup> «Questi [...] se ne stava tranquillamente leggendo i *Mammiferi di lusso*, del signor Pitigrilli, romanzo approvato dalla Santa Madre Chiesa» (p. 50; a p. 52 il romanzo viene appunto richiamato come «testo canonico»); «Come al solito egli [cioè Renzo] trovò don Abbondio immerso nella lettura della *Vergine a 18 carati* del signor Pitigrilli, suo romanziere preferito» (p. 284). Il palato del Griso è invece meno guasto, se lo ritroviamo a letto «a leggere *Lo sa il tonno*, di Riccardo Bacchelli, suo autore preferito» (p. 248) e poco dopo, chiamato a rapporto da don Rodrigo, con «sottobraccio un grosso volume del filosofo Bergson, altro suo romanziere preferito» (p. 249).

<sup>29</sup> Cito, qui e oltre, da A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, vol. II, t. II, Milano, Mondadori, 2002, dove si riproduce l'edizione quarantana; la citazione a p. 414. Nel prosieguo del saggio, specialmente per le citazioni, l'opera sarà indicata con la sigla PS.

qualunque tempo, i quali, senz'aver fatto mai nulla di egregio né d'interessante al mondo, riescon ciononostante a divenir famosi tra i contemporanei, maggiormente ancora nella memoria dei posteri. (PSdV, p. 158)

Tra i «suoi miracoli meglio riusciti», si annovera l'aver alzato una mano e, con questo cenno, aver fermato un destriero in corsa (p. 186), con la caustica annotazione che a letto «Lucia Mondella [...] sapeva compier miracoli di gran lunga più stupefacenti che non compisse il cardinal Federigo» (p. 157). Il Borromeo viene quindi descritto come perennemente irresoluto, «bizzarro e disuguale di spirito come son tutti gli uomini di intelletto superiore», taccagno e, «probabilmente per non dar nell'occhio all'agente delle tasse», trasandato nel vestire; se ne smitizza anche la fondazione della Biblioteca Ambrosiana, come semplice conseguenza dell'acquisto di uno «stock di letteratura amena e scientifica, ritenuto per quel tempo invendibile»<sup>30</sup>.

Topica è la collusione tra religiosi ed erotismo. Da Verona ha qui buon gioco nel rimarcare la torbida vicenda della Signora di Monza, difatti tratteggiata come precoce ninfomane e baby-mamma a undici anni, ammaliatrice del vicario che doveva giudicare della sua idoneità alla monacazione<sup>31</sup>, amante dissoluta e invidiata del bell'Egidio<sup>32</sup>, ma anche, all'occorrenza, capace di intrigare Lucia:

D'altronde la Signora spesso la chiamava in un suo parlatorio privato, avvolto di mezze luci, foderato di morbidi cuscini. La tratteneva a lungo, coprendole di lente carezze gli occhi, i capegli, le mani, indugiandosi a lodare e tastare la bellezza delle sue forme, poi facendole certi ambigui discorsi intorno alla non assoluta indispensabilità del sesso forte, e dandole infine da leggere certi libri clandestini d'iniziazione agli amori più perfetti, che lasciavano la bella montanara con gli occhi pieni di sogno e la fantasia fortemente colpita. (PSdV, p. 141)

D'altro canto l'abito, si potrebbe dire con facile gioco di parole, già faceva la monaca: i sopraccigli «rasati alla moda», gli occhi «un po' troppo dipinti», le labbra e le unghie rosse,

---

<sup>30</sup> Al Borromeo sono dedicate, *ivi*, le pp. 158-160, da cui sono tratte le citazioni.

<sup>31</sup> Guido annota maliziosamente che l'accettazione di Gertrude sussegue a una «votazione, cui partecipavan solamente le sorelle, [in cui] si trovaron due palle nere, che mai non si seppe di chi fossero» (*ivi*, p. 99).

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, pp. 99-100. Equipaggiato di cibarie e *champagne*, ogni sera Egidio «saliva, addocchiato invano dalle altre monache, nell'appartamento della Signora di Monza» (p. 100).

la nobiltà e la dolcezza delle sue forme, che, a colpo sicuro, non eran quelle di un corpo intristito dai digiuni della virginal penitenza, davano chiaramente a dividere che questa celebrata Monaca di Monza non si contentava solo di portare cilici e di sgranare paternostri, ma, come quasi tutte le religiose di quel gentilizio convento, aveva, se non un presente grave d'inquietudini, certo un passato burraschevolissimo.

Convorrà dire che nel Milleseicento i costumi in uso tra le spose del Signore non erano quali i profani potrebbero attribuire a donne divise e partite dal mondo; anzi l'abito non impediva che ogni sorta di licenza fosse consumata, dentro e fuori le mura del chiostro; cosicché, se mai fu monasterio dove le dissolutezze del carnale commercio regnassero e primeggiassero su le speculazioni dello spirito, questo, della Monaca di Monza, era, tra i dissoluti conventi dell'epoca, certo dissolutissimo. (PSdV, pp. 94-95)<sup>33</sup>

Nei *Promessi Sposi* di Guido da Verona la via verso la licenziosità delle monache era nella fattispecie spianata da «una innovazione abbastanza ardita», introdotta dal colonnello di Egidio, in base alla quale «le caserme di cavalleria dovessero sorgere in vicinanza dei conventi di monache», così che i militari «prendessero amore alla vita di caserma» e non frequentassero luoghi compromettenti: in questo modo «la migliore armonia regnava tra il potere del brando e il candore del sògolo monastico» (p. 99; e cfr., alle pp. 139-140, l'accentuazione del coinvolgimento erotico di don Rodrigo nell'immaginare Lucia in abiti monastici).

La promiscuità dei religiosi, vagheggiata o appagata, coinvolge anche fra Cristoforo e lo stesso Federigo Borromeo. Fra Cristoforo viene

---

<sup>33</sup> Cfr. inoltre, a proposito del *ménage* conventuale, le parole che l'Innominato rivolge al cardinale Borromeo: «Poi la ragazza [Lucia] è già stata nei monasteri; dunque non è più del tutto un'ingenua» (ivi, p. 165). *L'exkursus* su Gertrude de Leyva occupa le pp. 91-101, cioè, come nell'ipotesto manzoniano, buona parte del cap. IX e l'intero cap. X. Nonostante l'ampio spazio dedicatole, nel passaggio da *Fermo e Lucia* ai *Promessi Sposi* le vicende della sventurata Signora subiscono comunque un drastico ridimensionamento, in coerenza con la ricusazione manzoniana della pedagogia dell'orrore, secondo cui la descrizione della turpitudine porterebbe catarticamente alla scelta del bene. Come osserva Giovanna Rosa (*I venticinque lettori dei Promessi Sposi*, in Ead., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, pp. 79-114: 110), «ciò che matura nel passaggio ai *Promessi Sposi* è la volontà strenua di chiedere la collaborazione del destinatario in nome del buon senso ragionevole, mai dell'eccitamento conturbante». Proprio a quel «buon senso ragionevole» era allergico Guido da Verona (*Introduzione*, p. 26), che non a caso elegge Gertrude a suo personaggio preferito. Cfr. ancora il saggio di Rosa per la considerazione manzoniana del lettore, del quale si mirava a colpire l'interesse e a provocare piacere, mantenendo però netto il discrimine «fra le ragioni dell'interesse e i futili motivi del divertimento» (Rosa, *I venticinque lettori*, p. 94).

dapprima scambiato da don Rodrigo per il protettore di Lucia (p. 74), mentre poi il Griso, *chaffeur* del signorotto, gli propone i suoi servizi «per qualche gitarella galante» (p. 76). Il Borromeo invece viene sospettato da donna Prassede, che se lo vede arrivare a casa, di voler approfittare delle grazie mercenarie di Lucia (p. 184); se l'ipotesi di donna Prassede si rivelerà erronea, qualche pagina più avanti ritroveremo il cardinale a frugare nel seno di Agnese, «sia pure con intendimenti epistolari» e «forte del *licet et exequatur* di San Luca»:

[Federigo] – Orsù, favellate, sbottonatevi.

– Non qui... – gemette Agnese, con il sospiro della gran dama che non vuol comprometersi su la pubblica piazza. Poi disse:

– Frugate nel mio seno... ma che niuno ci ascolti, e niuno ci veda, nemmeno col telescopio!... (PSdV, p. 187)

Il religioso più squallidamente ritratto è però il prete cui Renzo, *en travesti* e in fuga da Milano, domanda la strada per Bergamo e che in risposta cerca di circuirlo: malauguratamente per lui, finirà rotolando in un fosso grazie a «un paio di pedate formidabili» di Renzo (pp. 129-131). Se dapprima, con antifrasi, il prete viene definito «santo uomo di chiesa», «uomo di Dio», «buon curato» e «sant'uomo», a un certo punto da Verona pare perdere ogni remora e in un discorso indiretto libero di Renzo lo apostrofa come «quel prete irretito, quel sudicione, quel fornicatore, quel corruttore di minorenni» (p. 132).

Freddure episodiche e riferimenti negativi al mondo ecclesiastico punteggiano d'altra parte l'intero romanzo. Si considerino per esempio battute come «Parola di galantuomo o parola di prete?» (p. 51: è Renzo che si rivolge a don Abbondio); «Soldato del Papa che non sei altro!» (p. 133: apostrofe di Renzo al proprio cuore); «I preti sono sempre quelli che amano farsi la parte del leone» (p. 162: sono le parole dell'Innominato a Federigo, nel dividersi un sigaro toscano). Non meno irriguardosi, sbrigativi epiteti sono rivolti ai soldati di Cristo: «pretonzoleria» (p. 166), «agglomerato di preti» (p. 178), «un buon diavolone di prete» (p. 253). Pur tenendo conto che la parodia del sacro si estende storicamente *per omnia pocula poculorum*<sup>34</sup>, era insomma quanto bastava per far traboccare un vaso che da Verona, ebreo, andava empando da anni.

---

<sup>34</sup> G. Gorni, S. Longhi, *La parodia*, in *Letteratura italiana Einaudi*, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 459-487, in partic. pp. 477-482.

## 5. EROTISMO E SESSUALIZZAZIONE

Come si è in parte anticipato, a essere illuminato a luci rosse non è il solo ambiente dei religiosi, anche se è su di esso che più si insiste. Tutti i personaggi sono sessuati, ma le atmosfere non risultano mai sensualmente torbide. Si ha viceversa a che fare con una sensualità goliardica, piuttosto topica e spesso fallocentrica: così per la contessa Maffei, che prima di intrattenersi con Renzo all'albergo dei *Promessi Sposi* (!) «ne approfitta per mettergli una mano furtiva là onde tutti i mali provengono, e tutti i beni si sentono, e tutte le berlinghe si spendono» (PSdV, p. 122); così per il sonnolento *motore* dell'Innominato al cospetto di Lucia – che da parte sua ne minimizza le *défaillances*: «Del resto i migliori motori non sono sempre quelli che partono imballati non appena si tocca la messa in marcia» (p. 155) – e che più oltre l'Innominato stesso, in un dialogo col Borromeo, rinomina *archibugio* («L'archibugio non risponde più ai tiri di precisione, ma fa lo stesso: non si è mai avuto maggior desiderio di cogliere nel segno»: p. 164); così per l'*arnese* che don Rodrigo – immobilizzato a letto e infuriato – brandisce in vece della spada, anche se in verità «Le [...] più accurate indagini non son riuscite ad appurare quale arnese fosse» (p. 249). Ed è sempre con lo stesso utensile che il marchese di Cognac Martell, cioè l'erede di don Rodrigo nella fantasia daveroniana, può «immolare» la «vergine Lucy» o almeno illudersi di farlo, «nessuno mai essendo siffattamente il primo, quanto colui che in sì dubbia materia, tale ardisce riputarsi con perfetta buona fede» (p. 295).

Coerentemente con il modello femminile emancipazionista propalato da Guido<sup>35</sup>, i personaggi femminili non rinunciano al sesso. Di certo, lo abbiamo visto, non Lucia e non la Signora di Monza, anzi ascrivibili al tipo di donna in voga nel romanzo trasgressivo di età fascista – praticato, oltre che dal nostro, da Zuccoli, Mariani, Pitigrilli, Corra – nel quale «la donna è cinicamente interessata al proprio io, occupata a coltivare l'esercizio di una sensualità scoperta come l'unica, inalienabile proprietà, a goderne liberamente, nell'euforia di un uso completamente svincolato da fini socialmente imposti, e con la perfidia

---

<sup>35</sup> Esemplare al riguardo G. da Verona, *Cléo robes et manteaux*, Firenze, Bemporad, 1926 (ripubblicato di fresco: Roma, Graaphofeel, 2015<sup>2</sup>). Vd. anche Id., *Colei che non si deve amare*, Milano, Baldini & Castoldi, 1910, e quanto sostiene al proposito Bruno Pischetta in «Prendendo a prestito le penne del pavone». «Colei che non si deve amare» romanzo erotico-sociale, in *Guido da Verona e il suo archivio*, a cura di Morgana, Sergio, pp. 69-84.

reattiva di chi vendica una immemorabile soggezione»<sup>36</sup>. Non rinunciano alle gioie della carne neanche la *maîtresse* donna Prassede e la scaltra Agnese, che per inciso viene ricompensata dall'Innominato «per i minuti servizi che Sua Grazia aveva saputo rendere, a lui e ad altri, durante la permanenza nell'albergo» (p. 229); che l'Agnese daveroniana avesse ancora il suo perché lo testimoniano anche l'incontro molto ravvicinato con il Cardinale Borromeo (pp. 186-187) e l'interesse che è in grado di suscitare in Don Ferrante, il quale «non ristava dal dardeggiare di occhiate assassine or l'astuta Lucia or la procace Agnese, così da far loro intendere che in verità non sapeva con quale delle due i suoi giovanili fuochi sessantenni sarebbero stati più pronti ad accendersi» (p. 185). Chi rimane a bocca asciutta è invece Perpetua, ma non perché non volesse: è difatti invidiosa dell'obolo ricevuto da Agnese (*ibidem*); inoltre, alla vista del bel Renzo, «gonfia esageratamente i due rotondi mantici del suo petto catastrofico» (p. 49) e appare ringalluzzita dall'arrivo dell'orda lanzichenecca, per «la speranza segreta che un de' robusti lanzinecchi [*sic*] s'innamorasse di lei perdutamente, poiché con gli abitanti della valle d'Introbbio, lecchiardi o leccoslovacchi che dir si voglia, aveva dovuto ormai dimettere ogni speranza» (p. 223).

Alcuni episodi risultano, se non *hot*, almeno tiepidi, anche se il riferimento all'ipotesto li rende ancora piuttosto comici: è il caso dell'emancipata Lucia che bacia Renzo alla francese («gli appiccicò le labbra su le labbra, gli fece passare nell'interstizio della bocca la puntina umida della sua dolcissima lingua»: p. 57), o di quest'ultimo che la spia dal buco della serratura mentre si appresta a fare un bagno (p. 91).

Ricorrendo a tale arsenale, da una parte Guido «dà buon gioco a coloro che lo accusano di far della malsana pornografia solo per facilitare lo smercio delle sue opere»<sup>37</sup>, di essere un «affascinatore di semivergini»<sup>38</sup> e di smerciare «romanzatura da coltre, letteratura da conforto intimo, volgare afrodisiaco da facilitare il coito»<sup>39</sup>; d'altra parte va notato che a circolare nei suoi *Promessi Sposi* è un erotismo buffo e a tratti grottesco, per ciò stesso detonato nella sua carica pulsiva. Detonato anche se non annientato, potendosi affermare che l'erotismo così pro-

---

<sup>36</sup> Achilli, *Le maschere dell'eros*, p. 17.

<sup>37</sup> Bianchi, *Guido da Verona*, p. 28; e cfr. *ivi*, pp. 31-34 per le accuse di immoralità mossegli dai coevi, con quanto risponde Guido nelle *Ghirlande a Bluette* (in apertura al *Libro del mio sogno errante*, pp. 1-14: 8-9) e con la rivendicazione della finalità artistica delle scene calde nella *Lettera d'amore*, pp. 277-279.

<sup>38</sup> Così nella descrizione che ne fece l'amico-rivale Carlo Linati negli anni '40; citato da Tiozzo, *Ritratti critici*, p. 550.

<sup>39</sup> Da Verona, *Il mio discorso all'Accademia*, p. 352.

pinato in salsa umoristica "passi" più facilmente e venga come sdoganato<sup>40</sup>. In tal senso emerge una caratteristica dei testi letterari *tout court*, capaci, grazie alla forma e agli artifici linguistici, di veicolare contenuti altrimenti scandalosi o irricevibili: la forma (letteraria), più che rivelare, mirerebbe dunque a nascondere, «a sottrarre qualcosa, qualcosa di socialmente e perciò esteticamente inaccettabile, alla comunicazione»<sup>41</sup>.

## 6. IL FILO ROSSO DELLA COMICITÀ

Come ha rilevato Enrico Tiozzo, una vena umoristica e (auto-)ironica attraversa l'intera opera daveroniana, persino e fin dai primi romanzi di argomento tragico<sup>42</sup>. La prima opera compiutamente caratterizzata sui piani comico e satirico è però *Il cavaliere dello Spirito Santo*, uscito in prima edizione nel 1914, una sorta di *pièce* teatrale alternante monologhi e dialoghi di più di un centinaio di personaggi, in cui

---

<sup>40</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Il sesso allegro*, in *Tirature '96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*, a cura di Id., Milano, Baldini & Castoldi, 1996, pp. 52-61.

<sup>41</sup> F. Orlando, *Saggio introduttivo*, in S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 15-29: 22 (ed. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig - Wien, Franz Deuticke, 1905). Più in generale, nel *Motto di spirito* le tecniche verbali sono ritenute necessarie a realizzare il compromesso che permette di esprimere contenuti altrimenti censurabili.

<sup>42</sup> Tra gli elementi innovativi che più risaltano nelle opere di Guido da Verona vi sono «l'umorismo che spazia dalla sottile ironia al più coraggioso surrealismo» e «il gusto per la parodia di opere famose» (Tiozzo, *Guido da Verona romanziere*, p. 747). Difatti, pur non potendosi certamente parlare di comicità vera e propria, da Verona apre a sguardi divertenti anche nella cosiddetta "pentologia della vita e dell'amore": si può pensare al fondo drammatico del primo romanzo edito, *Immortaliamo la vita* (1904), smosso in alcuni punti dallo «scoppietto di dialoghi spiritosi e veloci» (ivi, p. 87); oppure, nella *Vita comincia domani* (1913), alle scenette e ai dialoghi comici «con cui da Verona riesce a tenere contemporaneamente il romanzo sul piano drammatico e su quello satirico» (ivi, p. 111); oppure ancora al «taglio sempre meno credibile, esagerato e, qualche volta, quasi ridicolo» (ivi, p. 103) che prende il racconto in *Colei che non si deve amare* (1910). Paiono invece involontariamente comici, nel postumo ma probabilmente giovanile *Patire fino alla sete* (Cosenza, Pellegrini, 2004), l'«insistente autoincensamento» e la «continua apologia di sé stesso (sia come uomo che come letterato) che (privi dell'ironia frequente in simili autoritratti daveroniani) superano di gran lunga ogni misura e, purtroppo talora, anche ogni senso del ridicolo» (Tiozzo, *Guido da Verona romanziere*, p. 18, e cfr. anche p. 28).

Gli interventi diretti del Cavaliere [dietro cui si cela da Verona] e gli ironici cori [...] permettono allo scrittore di tracciare una satira molto amara della società in cui vive e di presentare, in modo evidente, la sua posizione di grande scettico, incapace di credere in qualsiasi ideale se non a quello appunto, nobilissimo, del distacco superiore, nei confronti delle contraddizioni e delle storture del mondo, cui si accede con il dono dell'ironia e del riso.<sup>43</sup>

È difatti con sorridente stile umoristico-brillante, non alieno da ascendenze futuriste, che da Verona introduce a un'amara galleria umana, cogliendo l'occasione per esprimere le proprie idee e insieme indirettamente rispondere alla critica. La lucidità dell'esposizione evidenzia il doppio binario tipico di numerose pagine daveroniane, sulle quali si scaglia una luce cinica e impietosa, se si vuole anche masochistica, a svelarne la prevedibile ripetitività.

Se questa consapevolezza critica trova conferma nell'analisi del più noto romanzo dell'autore, *Mimi Bluette fiore del mio giardino* (1916), per la scettica ironia che disvela il manierismo delle descrizioni e delle situazioni<sup>44</sup>, da Verona spalanca le porte della sua officina letteraria con il racconto *La Signora col Neo*<sup>45</sup>. L'originalità e la comicità di questa «Novella a prezzo fisso», come viene definita in esergo, risiedono per l'appunto nella rivelazione dei trucchi del mestiere, degli ingredienti e delle istruzioni per preparare una novella e cioè, fuor di metafora, personaggi, temi e snodi tipici. *La Signora col Neo* risulta dunque una sorta di canovaccio o se si vuole una novella concentrata<sup>46</sup>, nella quale è come se l'autore si guardasse scrivere o riflettesse ad alta voce:

---

<sup>43</sup> Ivi, p. 118.

<sup>44</sup> Lo sguardo obliquo sui temi e sulla struttura del romanzo, come pure lo smaccato plurilinguismo, denunciano l'artificiosità della tecnica e presuppongono la complicità dei lettori: cfr. ivi, in partic. pp. 173, 177-178. Per un profilo linguistico dell'autore, vd. S. Morgana, *Guido, l'«avventuriero nella lingua del sì»*, in *Guido da Verona e il suo archivio*, a cura di Ead., Sergio, pp. 161-184.

<sup>45</sup> Incluso in G. da Verona, *Il libro del mio sogno errante*, Milano, Baldini & Castoldi, 1919; si tratta di una sorta di florilegio-diario di viaggio, in parte in prosa e in parte in poesia, in cui l'autore traccia un consuntivo della sua produzione, insieme replicando ai critici (lo stesso aveva fatto nel *Cavaliere dello Spirito Santo*, ripetendosi poi nella *Lettera d'amore*). *La Signora col Neo*, datata all'aprile del 1915, è alle pp. 191-208.

<sup>46</sup> Come nel *Cavaliere dello Spirito Santo* e come più in generale in tutta la produzione daveroniana (E. Gioanola, *Il dannunzianesimo e la letteratura di consumo: da Guido da Verona a Pitigrilli*, in Aa.Vv., *Letteratura italiana contemporanea*, vol. I, Roma, Lucarini, 1979, pp. 293-306: 300), anche qui alcune pagine sono modellate sullo stampo futurista; cfr. per es. ivi, p. 199: «Luna di miele con nostalgia.



Rimane dunque la Novella per sé stessa, nuda e cruda, ossia la Novella per eccellenza, come appunto sarà questa novella mia.

La quale adesso comincia.

E comincia, come al solito, con una bella descrizione. [...]

Dato così uno schizzo di color locale, bisognerà infine ch'io mi accinga a mettere in scena i protagonisti.

Cosa nella quale si riesce a meraviglia quando sui protagonisti v'è qualcosa da dire. Ma in genere sui protagonisti nulla rimane da dire.<sup>47</sup>

I personaggi principali, «quasi tutti esemplari da clinica o da reclusorio, con cervelli pieni zeppi di genialità incompresa», rispondono a *clichés* consolidati e «hanno la debolezza di parlarsi d'amore con un frasario da melodramma popolare, come talvolta ragionano di cose davvero imbecillissime con uno stile agghindato e cacofonico da prolusione universitaria»<sup>48</sup>; d'altra parte non si fa mistero dell'artificiosa stereotipia di temi e intrecci: c'è l'amore contrastato, e poi la gelosia, il tradimento, il duello, i tentennamenti<sup>49</sup>. E naturalmente c'è la morte, che nella novella in questione risparmia solo la signora col neo.

Dunque da Verona dimostra non solo di saper consapevolmente maneggiare i ferri del mestiere letterario, tanto da azzerare le critiche di quanti lo consideravano un improvvisatore invasato<sup>50</sup>, ma anche di riuscire a prendere le distanze da sé stesso, producendosi in un'autoparodia per certi versi persino caricaturale.

Proprio in grazia di questo rivendicato atteggiamento di distacco, nel succitato *Il mio discorso all'Accademia degli Immortali* l'autore si sente autorizzato a delineare un sintetico quanto caustico profilo storico di tutta la letteratura, a partire dalla Bibbia. Lui, che «sa di tutto nel

---

Nostalgia con luna di miele. Estero. Panorami. Cartoline illustrate, Baedeker. Pericolo di naufragio, per descrivere il mare in tempesta».

<sup>47</sup> Da Verona, *La Signora col Neo*, pp. 192-193.

<sup>48</sup> Ivi, p. 197.

<sup>49</sup> Cfr. ancora ivi, p. 204: «C'era un Ma. Questa particella terribile che fa scrivere tante pagine, che ha saputo costruire da sé sola una poderosa letteratura. Variazioni sul Ma. Ricami d'aria nel vuoto assoluto. Il Ma ermafrodito, pneumatico dell'ideale».

<sup>50</sup> Cfr. anche quanto scrive nella *Storia del mio funerale*, pure inclusa in da Verona, *Il libro del mio sogno errante*, pp. 93-128, a p. 110: «Ho scritto libri e capivo benissimo che il libro, in fondo, è come il teatro dei burattini: qualche pagliaccio di stoppa vi gesticola e vi declama per far ridere o piangere una platea di bambini. Ho creduto nell'arte, ma capivo benissimo che il comporre un'opera d'arte può essere anche un segno d'umiltà. Significa ubbidire agli uomini, scendere fino a rappresentarli, chiudere il proprio sogno infinito nella pesante opaca e dolorosa materia».

mondo sorridere» e che da «umorista può davvero intendere quanto errore vi sia nella bellezza che ogni secolo ammira»<sup>51</sup>, salva significativamente l'Ariosto, «perché certamente fu messer Ludovico un uomo il quale seppe ridere» e il «sozzo Aretino», per via della sua «straordinaria naturalezza verbale»<sup>52</sup>.

Nel tornare sul desolante panorama italiano, nella già citata *Lettera d'amore alle sartine d'Italia*, Guido da Verona ribadisce come nel nostro paese faticchi ad attecchire lo *humour*<sup>53</sup>, viceversa rivendicando ancora una volta per sé stesso il

diritto a sorridere delle ridicolaggini altrui. Nella vita e nell'arte l'*humour* è forse il più difficile fra i commenti alle cose umane. Desidero conservare integro il mio diritto a sorridere di me stesso e degli altri – anzi di me stesso ancor più che degli altri.<sup>54</sup>

Con una buona dose di autoironia, nella *Lettera d'amore* da Verona sale dunque in cattedra e da lì rivolge «parlando e celiando con frivolezza questo *Breviario d'estetica nova*»<sup>55</sup> a un giovane e antiaccademico, quanto retorico, uditorio di sartine.

Sembra scritto per loro il successivo romanzo, *Cléo robes et manteaux* (1926), una spensierata commedia sentimentale, di ispirazione casanoviana, che inclina volentieri alla farsa surreale. Con *Cléo* l'autore si cimenta più da vicino nel genere comico, non a caso presentando molti degli *escamotages* che ritroveremo nella parodia dei *Promessi Sposi*, di qualche anno più tarda. Nonostante la trama molto esile (in sostanza la parabola del protagonista da «perfetto seduttore»<sup>56</sup> a gigolò) e nonostante lo stile lepido e leggero, ricco di dialoghi e spesso aforistico, con *Cléo* da Verona scocca frecciate ideologiche verso alcuni capisaldi della morale catto-fascista, quali la subordinazione della donna, l'imprescindibilità del coniugio quale fondamento della società, il respingimento del divorzio e la proibizione dei rapporti prematrimoniali. Ciò che qui più ci interessa sottolineare, oltre a questi motivi di attrito con il Regime, è però l'ironia di fondo, per cui il lettore è messo continuamente in dubbio se prendere o meno sul serio quanto legge. Il narratore in

---

<sup>51</sup> Da Verona, *Il mio discorso all'Accademia degli Immortali*, pp. 354 e 365.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 361 e 362; viene curiosamente omissso l'amatissimo d'Annunzio.

<sup>53</sup> Da Verona, *Lettera d'amore*, pp. 194-195.

<sup>54</sup> Ivi, p. 51.

<sup>55</sup> Ivi, p. 36. Il riferimento parodico è palesemente all'*Estetica* crociana; una punzecchiatura a Croce e, tanto per gradire, a Gentile, si ritrova anche in da Verona, *Cléo*, pp. 183-184.

<sup>56</sup> Ivi, p. 13.

prima persona – che si definisce «un ironista il quale forse ride per non piangere, e scherza perché nessuno lo commiseri»<sup>57</sup> – indugia per tutto il romanzo in pose vaneggine, talmente recitate da instradare alla parodia del superuomo:

io sono un tipo eloquente, il quale ne sa snocciolare di graziose alle donne che ama. Senza andare troppo in là, oserei dire che sono un uomo fino, colto, spirituale, piacevolissimo, attraente, seducente, leggiadro, procace ed irresistibile.<sup>58</sup>

Come i romanzi della prima fase, anche i tre pubblicati fra *Cléo* e la parodia dei *Promessi Sposi* sono di argomento che, nella varietà dei temi e nonostante le frequenti digressioni, si può genericamente definire tragico, ma nei quali pure la comicità e l'ironia possono fare capolino<sup>59</sup>. Lo scrittore invece non si riprenderà più dall'incidente della parodia (vd. *supra*, § 2). Fors'anche per il concordato del '29 o forse solo perché, «dopo aver scritto quindici romanzi, l'ardente fantasia di Guido si è come svaporata»<sup>60</sup>, negli ultimi, stanchi romanzi – *La canzone di sempre e di mai* (1931), *L'assassinio dell'albero antico* (1931), *La canzone di ieri e di domani* (1932) – l'unica novità appare proprio l'ironia sottotono o del tutto assente<sup>61</sup>, talvolta incline a lodi al fascismo e a improbabili esaltazioni della fede, come nella *Canzone di ieri e di domani*.

---

<sup>57</sup> Ivi, p. 174.

<sup>58</sup> Ivi, p. 6.

<sup>59</sup> Nello sperimentale romanzo-fiume *Mata Hari. La danza davanti alla ghiottina* (6 voll. tra il '26 e il '28) da Verona torna autoironicamente al romanzo d'appendice, con il suo corredo tradizionale di espedienti ed effettacci volti a tenere desta l'attenzione dei lettori: si pensi alla comicità divertita, obliqua che affiora nei sommari, ai dialoghi briosi o agli spunti a vario titolo divertenti. L'«aspetto comico fa capolino quasi continuamente senza tuttavia togliere forza al tema tragico» nel romanzo-pretesto *Aziadèh, la donna pallida* (1927) dove la «comicità [...] si tinge quasi sempre di un tono assurdo, legato strettamente alle storture, alle ubbie e alle manie della società moderna» (Tiozzo, *Guido da Verona romanziere*, p. 493). Infine, prima dell'esplosione comica dei *Promessi Sposi*, da Verona pubblica *Un'avventura d'amore a Téhéran* (1929), anch'esso romanzo sperimentale, che si dilata nelle direzioni del racconto di viaggio e del *pamphlet*, in cui l'autore descrive con divertita ironia gallerie di personaggi appartenenti alla più varia umanità.

<sup>60</sup> Magrì, *Guido da Verona*, p. 229; cfr. anche Piromalli, *Guido da Verona*, pp. 162-174.

<sup>61</sup> Tiozzo, *Guido da Verona romanziere*, pp. 607-729.

7. IL MANOSCRITTO DEI "PROMESSI SPOSI D'ALESSANDRO MANZONI  
E GUIDO DA VERONA"

A prescindere dalle conseguenze sorte con la sua versione dei *Promessi Sposi*, l'ipotesi che la penna dell'autore fosse guidata da intenzioni ludico-parodiche e non propriamente satiriche pare confermata dall'analisi del manoscritto, conservato presso il Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano<sup>62</sup>. Il manoscritto consente di appurare come gli interventi correttori si intensifichino via via e contraddicano la «leggenda» secondo cui da Verona scrivesse *currenti calamo*, in modo quasi irriflesso, senza neanche degnarsi di rileggere<sup>63</sup>. Dalle correzioni, tutte autografe, si evidenziano tre principali tipologie di intervento.

La prima e più significativa è volta all'incremento del gradiente espressivo, nella ricerca del sinonimo più preciso e calzante. Così, per esempio, il generico *disse* è corretto in *rispose* (cc. 50, 82) o in *consigliò* (c. 87), *andava* passa a *s'inoltrava* (c. 154), *preparare* ad *approntare* (c. 281), *venire* ad *ammucchiarsi* (c. 289), *giro* a *sopraluogo* [*sic*] (c. 330), «se preferite» a «se ve ne sentite il coraggio» (c. 366) e via discorrendo. La seconda direzione in cui vanno le correzioni, accostabile ma non sovrapponibile alla precedente, mira all'aumento della temperatura comica. Qualche esempio: l'espressione «brulicame di parroci e di prevosti» è più sinteticamente corretta in *pretonzoleria* (c. 205); prima Perpetua si lamenta che don Abbondio le va «tra i piedi a piangere» e quindi «tra i corbelli» (c. 302); un'apostrofe del Griso a don Rodrigo inizialmente suonava «Che ti pigli un accidente!» e poi «Che ti pigli un canchero!» (c. 333)<sup>64</sup>; la faccia tosta di don Abbondio è detta «da incantatore di serpenti» e quindi «da venditore di tappeti» (c. 341) ecc. Ascrivibile a questa tipologia di correzioni è il ricorso all'ironia, per cui cfr.: «il prete gaglioffo» > «il sant'uomo» (c. 151); «non è più di primo

---

<sup>62</sup> Il manoscritto fa parte dell'Archivio Guido da Verona (d'ora in avanti AGdV) e si trova nella serie *Opere pubblicate*, opera 19, fasc. 68 "I Promessi sposi d'Alessandro Manzoni e Guido da Verona. Romanzo". Esso è composto da 399 carte scritte sul solo fronte; l'ultima presenta l'indicazione cronologica «Agosto 1630 - Agosto 1929 [*sic*]».

<sup>63</sup> Cfr. Tiozzo, *Ritratti critici*, pp. 558-559.

<sup>64</sup> Correzione in senso inverso per la battuta di Agnese alla c. 379 («Che vi pigli un canchero!» > «La smettete o no, brutti mocciosi?»), che doveva forse apparire troppo cruda in riferimento ai destinatari. Un altro paio di controesempi: «È morto senza lasciarmi il becco d'un centesimo» > «È morto senza nominarmi nel testamento» (c. 214); «la sua faccia era tutta solcata di rughe talmente profonde, che le mosche, allorché sul ciglio di quelle rughe ne avevano il capogiro» > «la sua faccia era tutta solcata di rughe e di cicatrici profonde» (c. 178).

pelo» > «non è più del tutto ingenua» (c. 204); «nessun più sapeva con esattezza che fosse avvenuto di Lucia, e con quale dei tre ladroni se ne fosse alfin rimasta» > *sant'uomini* (c. 226).

Ma è la terza tipologia di correzioni che risulta solidale all'*intento* parodica e non satirica che indirizza la riscrittura daveroniana. Tali correzioni, quantitativamente esigue, coinvolgono la censura dei nomi di personalità dell'epoca e dei riferimenti politici espliciti: nel manoscritto si fa riferimento in tre occasioni al senatore Luigi Mangiagalli (due volte alla c. 68 e una alla c. 69), sindaco di Milano dal '22 al '26 e in tutti e tre i casi il nome viene barrato e sostituito con quello di don Gonzalo<sup>65</sup>, dietro il quale forse non si nasconderebbe, come è stato sostenuto, Mussolini (vd. *supra*, § 3). Per quanto riguarda i riferimenti al Regime, viene ad esempio cassata una battuta compromettente di don Abbondio: allorché Renzo gli chiede come giustificare alla sua sposa promessa la delazione delle nozze, il prete in origine risponde candido: «Fascistizzatela, figliuol caro. Fatele portar pazienza», battuta che viene semplificata in: «Fatele prender pazienza, figliuol caro» (c. 44). E poco prima viene cassato un intero sproloquio di don Abbondio, in cui lo strale daveroniano si biforcava anche nella direzione della Chiesa:

Per conto mio sapete bene che coi fascisti sono fascista, coi comunisti comunista, coi popolari popolare, con gli imperialisti imperialista; un povero prete non può far altro che mettersi al servizio di chi lo comanda. (*Ibidem*)

Il fatto che queste ultime eliminazioni e correzioni siano circoscritte alla prima parte del romanzo lascia ipotizzare che forse Guido avesse sì inizialmente intenzione di scrivere un *pamphlet* satirico, ma che presto abbandonò l'idea.

## 8. LE ALTRE PARODIE TRAMANDATE AD APICE

L'archivio dello scrittore conservato presso il Centro Apice rafforza inoltre il filo rosso ironico-umoristico che abbiamo visto legare l'opera daveroniana (cfr. *supra*, § 6). Ad Apice sono infatti tramandati alcuni

---

<sup>65</sup> Cfr. per es. c. 68: «Crede lei, – disse il Podestà rivolto al conte Attilio, – che il senatore Mangiagalli debba rimanere per lungo tempo ancora sindaco di Milano?» > «Crede lei [...] che il nostro don Gonzalo debba rimanere ancora per lungo tempo governatore di Milano?».

manoscritti inediti nei quali da Verona frequenta la parodia di alcuni classici della letteratura. Pur trattandosi per lo più di abbozzi, essi testimoniano di una vocazione dell'autore al *repêchage*, e di come quindi la riscrittura del classico manzoniano non sia un esperimento isolato<sup>66</sup>.

Nella fattispecie, l'archivio ci tramanda *La vita romanziata di Adamo ed Eva*<sup>67</sup>, in francese, nella quale l'autore si cimenta in una parodia modernizzante, ma presto abbandonata, della Genesi; *La Guerra di Francia (De bello gallico)*<sup>68</sup>, sorta di traduzione libera in stile espressivo, che avrebbe forse inaugurato un più ampio progetto di «Classici ridotti al piacere dei moderni da G.d.V.», come si legge sulla prima carta; *La Divina Commedia*, un «Viaggio agli Inferni del signor G.d.V., su le orme spietate del buon padre Dante»<sup>69</sup> che così esordisce:

Il servizio del Touring e dell'Automobile Club d'Italia su le vie che condussero in Val d'Inferno è semplicemente deplorabile. Mancanza assoluta di segnalazioni, di pietre miliari [*sic*], di frecce, di cartelli e d'ogni altra indicazione che possa, nel groviglio delle malagevoli strade, indicare la giusta allo sperduto automobilista.

Ad Apice è conservata anche la riscrittura in stile brillante del *Borghese gentiluomo*<sup>70</sup>, il cui sottotitolo lo preannuncia come un «Divertimento in 5 atti di Molière e Guido da Verona», ma che in realtà si riduce a un canovaccio con la trama dei primi due atti e le due scene iniziali del primo atto. AGdV trasmette infine anche le *Avventure di Pinocchio*

---

<sup>66</sup> Si possono rammentare anche *Le bucoliche di G. da V.* incluse nella *Lettera d'amore*, pp. 283-285, «égloga pazza / che avrà in Italia la grande fortuna / d'essere compresa da ogni ragazza / ma non dai sofi del chiaro di luna», dove alle «impidocchiate contadine autentiche» vengono preferite le «gentili donne un poco eccentriche» (ivi, p. 284).

<sup>67</sup> AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 78, 1 c. r/v.

<sup>68</sup> AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 33, 8 cc. solo r.

<sup>69</sup> Tale il sottotitolo. Vd. AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 58, 1 c. r/v. Nel *Mio discorso all'Accademia*, pp. 359-360, Guido riconosce a Dante l'immortalità poetica, ma non per questo tralascia di dichiararne le pecche: l'enciclopedismo innanzitutto, ma anche certa freddezza derivante dalla costrizione metrica, l'eccessiva contaminazione con la teologia e la politica, il «non saper sorridere delle piccole debolezze umane», anche se «le sferzava e le bollava con un furore d'Apocalissi». Nella *Lettera d'amore*, p. 149, Dante viene inoltre definito «un bilioso assessore municipale, mal stipendiato, mal nutrito, male ricompensato dal bel sesso». Come c'era da aspettarsi, non va meglio al Petrarca, il cui *Canzoniere* è annoverato tra i «flagelli delle itáliche letterre» (ivi, p. 85).

<sup>70</sup> AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 35, 2 cc. r/v, 2 fogli protocollo r/v e 2 foglietti.

novecentista, romanzo per bambini grandi e piccini<sup>71</sup> e l'Ultima favola di Esopo<sup>72</sup>, anche se in quest'ultimo testo, l'unico datato (27 marzo 1915), da Verona non lavora su un palinsesto preesistente, ma inventa *ex novo* una favola che spaccia per esopiana.

## 9. LA PARODIA DI UN CLASSICO

Quella dei *Promessi Sposi* è dunque l'unica riscrittura che Guido da Verona porta a termine. Il cemento è con il classico per eccellenza, per la prosa, della letteratura italiana, e non è certo un caso che la sua grande notorietà abbia autorizzato numerose altre rivisitazioni parodiche. Per tutti questi rimaneggiamenti si tratterebbe, a ben vedere, di scritture non di secondo, ma di terzo grado, poiché, seppur nella finzione narrativa, è già l'ipotesto manzoniano a essere presentato come riammodernamento di un manoscritto secentesco reputato linguisticamente e stilisticamente «rozzo insieme ed affettato» (PS, p. 5); su questa via, enfatizzando l'atteggiamento *lato sensu* ironico del Manzoni, c'è difatti chi si è spinto a parlare della versione daveroniana come di una «parodia di una parodia»<sup>73</sup>.

Nel mirino della parodia rientrano i testi eccezionali e di fama indubitabile<sup>74</sup>, che secondo i casi vengono ridimensionati o canonizzati,

---

<sup>71</sup> AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 82, 16 cc. solo r, 1 c. r/v. Si noti di passaggio che in quest'opera, prendendo spunto dalla parola *vegetalistico*, Guido tira una frecciata alla Crusca, il cui «monumental Vocabolario era fermo da una decina d'anni alla lettera G; e che purtroppo non basterebbe l'intera *sua* vita per vederli giungere alla lettera V» (c. 2). Guido sarà profetico non solo a proposito del *Vocabolario*, arrestatosi nel 1923 alla lettera O, ma anche rispetto alle multe comminate dal Regime per l'impiego di forestierismi: vd. *Lettera d'amore*, p. 228. Sul lumachismo della Crusca cfr. anche *La Signora col Neo*, p. 192, dove però Guido dubitava si sarebbe arrivati alla lettera N, e gli stessi PSdV, p. 102: «[Griso:] – La squinzia le fa sapere... // [Don Rodrigo:] – Ti proibisco d'usare vocaboli non registrati dalla Crusca! // – Con sua licenza, signor don Rodrigo, la Crusca non è ancor arrivata alla lettera Esse. // Don Rodrigo, al colmo dell'irritazione, uscì in una serqua d'impropri linguisticiamente insindacabili contro il suo malcapitato *chauffeur*, trattandolo d'ammazzasedici e stropiaquattordici, di poltrone patentato, di malandrino del volante, ed altre simili escandescenze».

<sup>72</sup> AGdV, serie *Testi letterari*, fasc. 95, 4 fogli protocollo r/v, tranne l'ultima pagina, solo r.

<sup>73</sup> M. Laganà, *Guido da Verona e la parodia de "I promessi sposi"*, in «Illuminazioni», n. 4, aprile-giugno 2008, pp. 3-32: 30.

<sup>74</sup> «La parodia difficilmente va in cerca di opere: il suo senso (o il suo dissenso) nasce dal potersi misurare con l'Opera» (G. Baldissonne, *Il canto della*

con disparate intenzioni: come genere letterario, la parodia va dunque intesa in senso ampio, come riscrittura e recupero tematico e/o espressivo, non necessariamente comico<sup>75</sup>. Il lettore, da parte sua, può giungere a sentirsi privato della fiducia nel testo o essere infastidito dalla rivisitazione parodica. Nel caso dei *Promessi Sposi*, come annotava lo stesso Guido da Verona nell'*Introduzione* al suo rifacimento, l'ipoteso portava già inscritta la sua parodia: «il lato ironico del mio spirito, quel demone che in me sghignazza perfino quando piango, non tralasciava di farmi vedere quanto facile, quasi necessaria, fosse la caricatura di un tal genere di arte» (PSdV, p. 22), con un'affermazione che peraltro comproverebbe l'interpretazione della riscrittura daveroniana come *divertissement* letterario e umoristico.

Ciò non sarà sfuggito a quanti hanno riproposto il capolavoro manzoniano in chiave più o meno umoristica: per i rimaneggiamenti in tal senso si va da quelli più popolari e divulgativi alle versioni d'autore. Tra i primi si pensi alla memorabile versione televisiva che nel 1989 ne fece il trio Lopez-Marchesini-Solenghi<sup>76</sup>, o alle parodie disneiane a fumetti: *I promessi paperi* (1976) e *I promessi topi* (1989)<sup>77</sup>; tra le rivisitazioni d'autore si possono citare la riduzione cinematografica di Giorgio Bassani<sup>78</sup>,

---

distanza, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, pp. 9-34: 10).

<sup>75</sup> Sulle diverse *intentiones* della parodia e sulla conseguente diffrazione di esiti, vd. N. Giannetto, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX (1977), n. 4, pp. 461-481; S. Blazina, *La parodia: fra i testi, il lettore*, in *Lo specchio che deforma*, a cura di Barberi Squarotti, pp. 35-46; a monte, G. Genette, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. orig. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982). Una sintetica disamina delle principali teorizzazioni si trova in D. Sangsue, *La parodia*, a cura di F. Vasarri, Roma, Armando, 2006.

<sup>76</sup> Dà nota delle trasposizioni televisive e cinematografiche G. Tesio, "I Promessi Sposi" tra parodia e rimaneggiamento: i casi di Guido da Verona e Piero Chiara, in *L'antimanzonismo*, a cura di Oliva, pp. 349-360: 350. Fra i contributi sulle diverse trasposizioni mediali del capolavoro manzoniano si può vedere G. Bettetini, A. Grasso, L. Tettamanzi, *Le mille e una volta dei promessi sposi*, Torino, Nuova ERI, 1990.

<sup>77</sup> *I promessi paperi*, in *Grandi parodie Disney*, originariamente nei numeri 1086 e 1087 di *Topolino* (19 e 26 settembre 1976), Milano, Mondadori, 1976; *I promessi topi*, in *Grandi parodie Disney*, originariamente nei numeri 1769, 1770 e 1771 di *Topolino* (22 e 29 ottobre e 5 novembre del 1989), Milano, Mondadori, 1989. A metà strada tra divulgazione *pop* e prova d'autore sta *La storia de I Promessi Sposi* raccontata ai più piccini da Umberto Eco (Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2010).

<sup>78</sup> G. Bassani, *I promessi sposi. Un esperimento*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2007.



la sceneggiatura che ne trasse Piero Chiara (1966)<sup>79</sup> e il precedente che rispetto a quello daveroniano appare più prossimo e anche più significativo: *Gli sposi non promessi* (1895) usciti dalla penna scapigliata di Cletto Arrighi, anche se «La sovversiva ansia d'ammutinamento, presso gli scapigliati, ama il lazzo, liberamente praticato, ma l'obiettivo principe della loro ansia smitizzante tende al grigio o al nero (meno in Faldella e in Dossi), con una febbre e una smania che stentano a tradursi in parodia»<sup>80</sup>.

## 10. LA PARODIA IN AZIONE: ASPETTI STRUTTURALI

È dunque giunto il momento di avvicinare la parodia daveroniana, considerandola innanzitutto in rapporto con l'ipotesto manzoniano. Guido da Verona rispetta gli snodi narrativi e gli ambienti originari, pur piegandoli all'imperativo parodico del ribaltamento o rovesciamento delle situazioni di partenza. Così, per fare un solo esempio, nel capitolo XXVIII Guido ci accompagna nel lebbrosario di Milano, che per l'occasione diventa il *Lazzaretto Palace*, con «Camere ben aerate, servizio inappuntabile, cucina scelta, riscaldamento centrale, bar e salone di lettura aperti a tutte le ore, una orchestrina di tango e di jazz fatta venire espressamente d'oltre Atlantico», insomma un luogo in cui

---

<sup>79</sup> P. Chiara, *I Promessi Sposi di Piero Chiara*, a cura di F. Parazzoli, Milano, Mondadori, 1996. Tesio (*"I Promessi Sposi" tra parodia e rimaneggiamento*, p. 355) sottolinea con puntualità di riscontri come Chiara avesse ben presente il precedente daveroniano, seppur nella diversità delle intenzioni e nella maggior disinvoltura di Guido da Verona: Chiara opera «non già un rovesciamento premeditato o meditato con malizia, ma una sorta di rimaneggiamento liberato da tutte le intenzioni morali e meglio aderente a un sodo realismo di marca lombarda». Sul tema cfr. E. Grampa, *I "Promessi sposi" di Piero Chiara: una parodia del capolavoro manzoniano*, in *Il Rondò. Almanacco di Luino e dintorni per il 2015*, Luino, Francesco Nastro, 2014, pp. 39-52, dove si evidenzia che la maggiore "lombardesità" coinvolge anche aspetti linguistici, come l'onomastica (per es. Renzo diventa, da Tramaglino, Brambilla e l'Azzecagarbugli il dottor Gilardoni; ivi, pp. 42-43) e le battute dei personaggi, improntate alla parlata lombarda (ivi, pp. 49-51). Su Piero Chiara, e sulla relativa bibliografia, si rimanda al capitolo 4 in questo stesso volume, pp. 171-203.

<sup>80</sup> G. Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, p. 9. L'esempio più lampante, in tal senso, è quello di E. Praga, R. Sacchetti, *Memorie del presbitero*, Torino, Einaudi, 1977, ulteriore libera rielaborazione del capolavoro manzoniano, su cui vd. P. Di Blasi, *Parodie scapigliate*, in *Lo specchio che deforma*, a cura di Bàrberi Squarotti, pp. 233-245.

gli avventori «vi si trovavano così bene, da non volerne più uscire che morti» (PSdV, p. 216).

Inalterato è il numero dei capitoli e, nella buona sostanza, l'originario contenuto tematico, anche se in certi casi da Verona trasla alcuni avvenimenti da un capitolo all'altro: per esempio il viaggio di don Abbondio, Perpetua e Agnese verso il castello dell'Innominato e l'accoglienza da parte di quest'ultimo sono collocati da Manzoni nel capitolo XXX, mentre Guido da Verona li anticipa al XXIX.

Dato questo sostanziale rispetto, Guido rimane molto fedele all'ipotesto nelle zone incipitarie dei capitoli, dove di norma si cita letteralmente l'originale, anche se gli basta il minimo appiglio perché prenda una strada tutta sua. Si confrontino le *tranches* d'avvio del capitolo XIII, rispettivamente nella versione originale e in quella daveroniana:

Lo sventurato vicario stava, in quel momento, facendo un chilo agro e stentato d'un desinare biascicato senza appetito, e senza pan fresco; e attendeva, con gran sospensione, come avesse a finire quella burrasca, lontano però dal sospettar che dovesse cader così spaventosamente addosso a lui. (PS, p. 253)

Lo sventurato Vicario stava, in quel momento, facendo un chilo agro e stentato d'un desinare biascicato senza appetito, perché, a dispetto di tutti i buoni consigli che gli davano i medici, e degli annunci che leggeva ogni dì nelle gazzette, costui, caparbio e testardo come sono in genere i vicarii, sebben infermo di stomaco ostinavasi a non prendere il Tot, né, tanto meno, quel meraviglioso rimedio intestinale Murri, detto il Rim. (PSdV, p. 110)

O, analogamente, l'avvio manzoniano del capitolo XIX:

Chi, vedendo in un campo mal coltivato, un'erbaccia, per esempio un bel lapazio, volesse proprio sapere se sia venuto da un seme maturato nel campo stesso, o portatovi dal vento, o lasciatovi cader da un uccello, per quanto ci pensasse, non ne verrebbe mai ad una conclusione. (PS, p. 361)

Che, se in pratica ricompare identico nella versione parodica<sup>81</sup>, viene in quest'ultima protratto con un altro paragone goliardico:

---

<sup>81</sup> L'unico intervento di Guido riguarda l'enclisia, gratuitamente rincarata («portatovi dal vento, o lasciatovi cader da un uccello» > «portatovici dal vento, o lasciatovici cader da un uccello»). L'(ab)uso parossistico di enclitici è stragemma comico ricorrente; qualche esempio *random*: «E da solo menò la sua calvacatura nella stalla, con le sue mani dissellolla e disbrigliolla, indi cacciolla tra due battifianchi ed attaccolla solidamente alla greppia» (PSdV, p. 175); «Tutti gli abitanti eransi incamminatisi con l'intenzione d'incontràverloci» (p. 180); «Gli

Chi, vedendo in un gruppo di fanciulle popolane un tipetto fuori dal comune, per esempio una bella civettuolina, più adorna e più fina delle altre, che avesse l'aria di una vera contessina, volesse proprio sapere se sia venuta proprio da un seme maturato nel giusto letto di sua madre, o portatovici dal vento, o lasciatovici cadere da un uccello di passaggio, per quanto ci indagasse, non ne verrebbe mai a capo di niente. (PSdV, p. 143)

Poiché anche gli *explicit* vengono nella maggioranza dei casi rispettati, la cornice del capitolo rimane inalterata. Ciò che più distingue le due opere, sempre mantenendoci al livello testuale, sono invece i numerosi tagli effettuati da Guido. La sua versione delle vicende di Renzo e Lucia, «per le quali tanto inchiostro fu speso, e tanti imbrogli furono architettati» (p. 295), appare infatti molto più concisa rispetto all'originale manzoniano.

L'autore additava la prolissità e l'inessenzialità di buona parte del romanzo già nell'*Introduzione* alla sua parodia, evidenziando in particolare come Manzoni avesse incuneato nell'intreccio originario (la «brutale verità storica») numerosi passi antologici, di fatto svilendolo di efficacia narrativa:

Mi avvedevo che il romanzo era un po' intessuto con il procedimento dell'antologia e contorto con abilità innegabile nel suo sviluppo, per farvi contenere molta materia per sé stessa indipendente, come la descrizione della peste, che viene dal Boccaccio e da Tucidide senz'attingere la loro involontaria potenza<sup>82</sup>, o come l'episodio magnifico della monaca di Monza, che i pregiudizî del Manzoni hanno in parte sciupato. Esso, di fatti, è infinitamente più bello nella sua brutale verità storica, se anche narrato ai posteri da penne meno geniali ed ortodosse di quella del Manzoni. Pensavo che questo capolavoro ha il torto di scendere fin nei particolari minimi delle cose minime, di frugare troppo addentro nell'inutilità, di non lasciar nulla, proprio nulla, all'immaginazione, al sogno del lettore, il quale, talvolta, sarebbe ansioso di andar avanti un po' più in fretta. [...] Come i più bei quadri dell'Ottocento, questo capolavoro è un po' leccato, un po' manierato, un po' futile, eseguito con il procedimento della miniatura e non della pennellata prepotente; oserei dire, in forma paradossale, che l'assenza di ogni difetto è il difetto che più salta agli occhi. (PSdV, pp. 22-23)

E qualche pagina oltre può aggiungere che molta della zavorra si deve ai «pregiudizi eucaristici» del Manzoni, che lo avevano «costretto

---

pareva [...] di trovàrvicisi, che non sapeva come fossevici recato, perché in chiesa, dopo la cresima e la prima comunione, egli non éravici mai più tornato» (p. 248).

<sup>82</sup> Sulla topicità della materia, cfr. anche PSdV, pp. 231-232.

a produrvi qua e là dei guasti, e mettervi a profusione toppe e zeppe, sproloqui e pistolotti, de' quali era certo meglio far a meno» (p. 29).

La prolissità del romanzo è resa tanto più evidente dall'esilità della trama, «essendo chiaro che noi dobbiamo il più bel romanzo del Millesecento [*sic*] al semplice e casual fatto della [...] procrastinata nubi- lità» di Lucia (p. 278). Infatti in caso contrario, se cioè don Abbondio avesse senz'altro ottemperato ai suoi doveri sacerdotali, «noi non sapremmo tutte le cose belle, variate e strane che sapute avemmo»<sup>83</sup>. E nonostante il bailamme susseguito al rinvio delle nozze, la storia si conclude poi in modo del tutto prevedibile: «Ahimè! ... le più belle storie del mondo, per belle e variate che siano, finiscono sempre con un matrimonio» (p. 287).

Ironiche prese di posizione verso «il bulino dell'artefice paziente» (p. 24) punteggiano il corpo del romanzo: da Verona può additare lacune del manoscritto, ma schernirsi dal colmarle per non mancare di riverenza (p. 185), oppure limitare la descrizione della peste al «milanese, ché, altrimenti, questo romanzetto de' *Promessi Sposi*, anziché in un sol volume, dovrebb'essere in ventiquattro» (p. 231); può dichiarare di non voler commettere «abuso di discrezione [...] contro la pazienza del lettore» e quindi di risparmiargli esemplificazioni ridondanti o informazioni secondarie (p. 234). Si leggano i due seguenti *excerpta*, nei quali il compendio viene metalinguisticamente scoperto:

Però non sgomentatevi; com'è nostro dovere allorché si tratta del protagonista, noi ci guarderemo bene dal fornire troppi ragguagli sul suo tenor di vita e su gli affari del suo banco di cambio; ci limiteremo a dire che Renzo prese anche lui la peste; si curò da sé, con un rimedio molto efficace che si vendeva in tutte le farmacie, e, dopo circa tre mesi o giù di lì, si trovò pronto a poterla prendere di nuovo. (PSdV, p. 251)

Qui converrebbe che noi dessimo una descrizione minuta del ristorante nel quale entrò Renzo: la sua altitudine sul livello del mare, la strada nella quale si trovava, con la storia della strada medesima, poi accennassimo alla disposizione de' suoi tavolini, al numero delle posate e dei bicchieri ch'esso possedeva, tracciando uno schizzo degli avventori che

---

<sup>83</sup> *Ibidem*. Questa esilità non è peraltro sfuggita alla critica: per esempio Umberto Eco ritiene «Lo schema dell'opera [...] di una semplicità disarmante», tanto da dover essere «nel corso del romanzo mascherata e coperta» (U. Eco, *My Exagmination Round his Factification for Incamination to Reduplication with Ridecolation of a Portrait of the Artist as Manzoni*, in Id., *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 109-125: 112 e 115). Eco si conferma poi in questa opinione nella *Storia de I Promessi Sposi*, p. 97, definendola apparentemente «una storia da niente, di due fidanzati che fanno fatica a sposarsi, ma poi se la cavano».

solevan bazzicarvi, dando un elenco dei quadri e degli specchi appesi ai muri, e riproducendo per intero la lista delle vivande che il cuoco aveva preparate quel giorno. Ma, per la fretta che abbiamo di condurre il nostro lettore alla fine del presente capitolo, nel quale diremo alcune cose di somma importanza, ci scusiamo della omissione che in tempi normali non avremmo commessa, e prendiamo licenza di avvertire che il nostro buon Renzo, quella mattina, fece una grande scorpacciata di uccelletti con polenta. Poi corse in ufficio, vi raccolse alcuni ordini, e diede una capatina in Borsa. (Ivi, p. 275)

Gli interventi diretti di tal fatta, in cui un narratore onnisciente prende per mano il lettore e lo orienta nel romanzo, non sono isolati<sup>84</sup>, permettendo di estendere anche alla parodia dei *Promessi Sposi* quanto notato da Paolo Orvieto a proposito dell'opera daveroniana in generale, cioè una «continua ingerenza intrusiva, narcisistica e pletorica dell'io narrante [...], in senso dannunziano»<sup>85</sup>. Ritroviamo così don Abbondio che, «ben intendendo che la predica del Cardinale si sarebbe prolungata oltre la fine del capitolo» XXV (p. 190), per ingannare il tempo si mette a gonfiare uno pneumatico della sua bicicletta, finché, passati nel frattempo nel successivo capitolo XXVI,

senza più forze per maneggiare la pompa, il collo insaccato fra le spalle, il viso gocciolante sudore, se ne stava devotamente in attesa che il fiume dell'eloquenza cardinalizia venisse infine ad interrompersi per mancanza di fiato. Ciò avvenne, quando già don Abbondio russava beatamente, con il capo recline su le ginocchia di Agnese, addormentata pur lei – e non sapremmo dire quanto a lungo durò il loro sonno, perché il Manoscritto, che pur non manca di riferire tutti i discorsi de' suoi personaggi con precisione stenografica, e di registrare le loro mosse ogni volta che cambiano sedia o si soffiano il naso, pure, in talune cose d'una certa importanza, presenta lacune che non sapremmo se attribuire a riserbo dell'autore o a distrazione dell'amanuense –.

Tuttavia il Manoscritto ci avverte che questo non fu il solo abboccamento di que' due personaggi, né Lucia il solo argomento de' loro discorsi; ma che l'estensore s'è ristretto a questo per non andar lontano dal soggetto principale del racconto. Noi gliene rendiamo grazie, pur sperando che i successivi abboccamenti siano stati raccolti in un volume a parte. (PSdV, pp. 191-192)

---

<sup>84</sup> Cfr. alla stessa stregua p. 192: «Madre [Agnese] e figlia furon concordi nell'ammettere che, fra tutti i personaggi del romanzo, questi [l'Innominato] era senza dubbio il meno tirato e il più pulito».

<sup>85</sup> P. Orvieto, *Il romanzo erotico-trasgressivo tra le due guerre: il primo decennio (1919-1929)*. *Guido da Verona, Luciano Zuccoli, Pitigrilli (e altri)*, in «Studi di italiani», VIII (1996), n. 2, pp. 43-83: 46.

Se poi da Verona ricalca l'originario *incipit* del capitolo XXVII – dove Manzoni avverte di dover tornare, per maggiore intelligenza della storia, sulla guerra di successione al ducato di Mantova e per il possesso del Monferrato –, lo fa modificando per un significativo tratto l'*excusatio* manzoniana, che diventa, da «sicché non abbiām mai potuto darne più che un cenno alla sfuggita» (PS, p. 509), «sicché non abbiām mai potuto dedicarvi neanche un centinaio di pagine» (PSdV, p. 196)<sup>86</sup>. E nel prosieguo del capitolo da Verona accentua quindi la torsione ironica, già del Manzoni, nella descrizione della biblioteca di don Ferrante intercalando all'ipotesto, riportato fedelmente, beffarde parentetiche:

Da questo, il Manoscritto passa poi alle lettere amene; ma, appunto perché amene, noi cominciamo a dubitare se veramente il lettore abbia una gran voglia d'andar avanti con lui in questa rassegna (ma le pare! ... non sia così modesto! continui pure, la prego! ...), anzi a temere di non aver già buscato il titolo di copiator servile per noi (oh, ma cosa dice! ...) e quello di seccatore, da suddividersi con l'Anonimo sullodato, (che barba! ...), per averlo bonariamente seguito sin qui, in cosa estranea al racconto principale, per sfoggiar dottrina, e far vedere che non era indietro del suo secolo.

Però, lasciando scritto quel ch'è scritto, per non perder la nostra fatica, ometteremo il rimanente (ah, che peccato! ...) e provvederemo a rimetterci in istrada: tanto più che n'abbiamo un bel pezzo da percorrere, senza incontrare alcun de' nostri personaggi (ne sia lodato il cielo!), e uno più lungo ancora prima di trovar quelli, ai fatti dei quali certamente il lettore s'interessa di più (ma lei scherza! ...), se a qualche cosa s'interessa in tutto questo, (creda, signor Anonimo: a niente; proprio a niente! ...). [...]

Ora, perché i fatti privati che ci rimangon da raccontare (ahimè!) riescan chiari, dobbiamo assolutamente premettere un racconto alla meglio di quei pubblici, prendendola anche un po' di lontano... (se proprio non può farne a meno, ci fidiamo alla sua discrezione: faccia lei!). (PSdV, pp. 206-207)

---

<sup>86</sup> Neanche a dirlo, la ricostruzione storica di Guido è a dir poco confusa (eccone l'avvio: «Abbiamo già detto che alla morte di Tarquinio Prisco, il fu Carlo Gonzaga, erede in linea direttissima di Vercingetorige e di Pipino il Breve, era entrato in possesso di Mantova», p. 196), ma può venir chiosata con ironica noncuranza: «Dopo questa sommaria, sebben circostanziata sintesi storica, nella quale, in difetto d'altri meriti, la chiarezza dell'esposto, la ricchezza e la precisione dei particolari varranno ad illuminare anche i più digiuni di politica estera su la estrema delicatezza di quel grande momento storico, noi crediamo di poter deporre la nostra Waterman, che per un istante si atteggiò a voler rivaleggiare con quella dei grandi storici» (p. 200).

Altrove Guido chiede tendenziosamente venia per aver dimenticato di menzionare personaggi secondari, come la mercantessa milanese che riaccompagna Lucia al paesello: «omissione senza dubbio assai grave», benché, non avendo la mercantessa mai spiccicato parola, probabilmente «tutto si sarebbe svolto in ugual modo, anche s'ella non avesse creduto di dover disturbarci, venendo appositamente da Milano» (p. 290). Ma non c'è comunque da temere, perché l'agile penna Waterman usata dallo scrittore conserva nel suo serbatoio episodi, «personaggi e personaggi illustri» che può far riemergere all'occorrenza (pp. 196-197).

Di particolare causticità risulta la riscrittura dell'*Addio monti* del capitolo VIII, irriverentemente snellita e, nella chiusa, contaminata dall'*Otello* operistico versione Arrigo Boito (cfr. atto II, scena V: «Ora e per sempre addio sante memorie, / addio, sublimi incanti del pensiero! / Addio schiere fulgenti, addio vittorie, / dardi volanti e volanti corsier!»):

Addio monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi... eccetera; torrenti de' quali... eccetera, ville sparse e biancheggianti sul pendio, come branchi... eccetera; addio casa natia, dove, sedendo, con un pensiero... eccetera; addio, casa ancora straniera, sogguardata non senza rossore; addio, chiesa dove l'animo tornò tante volte sereno, addio, per sempre addio, sante memorie, e volanti corsier!... (PSdV, p. 89)

L'improbabile, coltissimo monologo interiore di Lucia viene ripreso anche nel capitolo XXXIII, questa volta nelle mutate vesti di «una canzone involontaria» dal «ritmo indisciplinato e maliardo», che sgorga dal cuore di Renzo allorché, di ritorno al paesello, dal treno scorge i monti natii:

Buon giorno, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; molto più elevati delle Fiat, che hanno chiuso a 486, e delle Comit, offerte a 1322!... Buon giorno torrenti de' quali nessuno, ahimè! pensa alla copertura, ville sparse e biancheggianti sul pendio dell'ipoteca inevitabile; buon giorno, vecchio albero di fico, del quale, se anche più non fóssevici, a me non importerebbe un fico!... (PSdV, p. 252)

E il passo si ripresenta ancora poche pagine oltre, quando Renzo giunge finalmente alla propria casa e la trova abitata da un inquilino abusivo, che scopre essere un suo vecchio amico:

Tutt'e due ad una voce, parlando simultaneamente, nelle braccia l'un dell'altro, si fecero il racconto della lor vita, risalendo ai giorni dell'infanzia. Frattanto la luna saliva, con gobba a levante, sovra i monti sor-

genti dall'acque, sopra le bianche cime ineguali ed elevate al cielo, in quel ciel di Leccobardia così bello quando è bello, così splendido, così in pace. (PSdV, p. 256)

Si può anzi notare come la sequenza paia essersi fissata nell'orecchio di Guido, che riecheggia ossessiva nella sua opera<sup>87</sup>. Per esempio nella *Lettera d'amore alle sartine d'Italia*, difendendosi per aver erroneamente attribuito il *Carme Secolare* a Virgilio e non a Orazio:

Addio monti sorgenti dall'acque, addio sogni di gloria, cime inuguali, elevate al cielo, speranze d'immortalità sepolte sotto l'enorme centipede granchio, addio Virgilio, Orazio, Tito Livio Cianchettini! ... addio critici letterari delle centomila gazzette d'Italia – addio, per sempre addio, san-te memorie! ... (*Lettera d'amore*, p. 305)

E ancor prima in *Cléo robes et manteaux*, dove il protagonista si autocommiserà nel ricordo dei giorni di celibato, quando ancora poteva godersi l'ora dell'aperitivo:

Addio begli aperitivi! dolci aperitivi, amari-Langostoura aperitivi! ... addio, per sempre addio, pettegolezzi su lo scanno del *bar*, faccia mattutina un poco trita e pesta e ritinta di Miranda Cantasirena, addio quote litigiose del *bookmaker* John Silingo, addio, per sempre addio, a tutto quello che fu la mia vita di una volta, vita può darsi un po' bislacca, ma così piena di meravigliose cretinerie! ... (*Cléo*, p. 215)

## 11. PER AMOR DI SINTESI

Tornando ai nostri *Promessi Sposi*, la scure dell'autore si abbatte senza troppi complimenti su interi episodi narrativi, su digressioni considerate superflue, su personaggi minori. Subiscono un taglio netto anche le descrizioni dei protagonisti, che diventano comiche sia perché palesano l'atteggiamento sbrigativamente *snoob* del narratore, sia perché,

---

<sup>87</sup> Sembra un chiodo fisso anche l'incipitario «quel ramo del lago di Como», ripreso alle pp. 87 e 282 e, con *variatio*, a p. 177: «il Barbarossa [...] prese invece il battello per quell'altro ramo del lago di Lecco che volge a mezzogiorno fra due catene non interrotte, eccetera – e fece sosta in Como». Nella *Lettera d'amore*, p. 293, il passo è preso a prototipo di certa narrativa ormai superata: «Certo la sua [di Ugo Ojetti] maniera di narrare e di far vivere personaggi è ormai lontana le mille miglia – che Dio sia lodato! – da quel ramo del lago di Lecco [sic] che volge a mezzogiorno, fra due catene non interrotte di monti, etc.».



appiattendo i personaggi su pochi tratti, li rendono simili a marionette, a tipi<sup>88</sup>.

Prendendo esemplificativamente il personaggio di Lucia, da Verona, invece che darne un ritratto completo, nel corso del romanzo vi aggiunge via via delle pennellate attraverso epiteti e appellativi. Si trova così che «Lucy, ovvero Lucette, ovvero Lucia» (PSdV, p. 281) viene definita di volta in volta come «la bella Lucia» (p. 52), «la forosetta» (p. 139), «una pulzella così poco assennata» (p. 178), «quel bel tocco di ragazza» (p. 179), «questa popola» (p. 189, nelle parole di Federigo), «La deliziosa Lucette» (p. 272), «la indiavolata Lucy» (p. 281) ecc., fino all'impiego di epiteti ad alto potenziale ironico se si considera la gamba facile che nella parodia daveroniana contraddistingue la «gentilissima Lucy Mondella» (p. 292): «un angiole di purezza» dall'«animo [...] di verginella ignara e tremebonda» (p. 251), «dolce Lucy» (p. 294), «la vergine Lucy, della nobil casata dei Mondella, stirpe tagliarda e montagnarda» (p. 295).

Ma ce n'è naturalmente per tutti, e se Agnese è in un'occasione menzionata quale «madre della futura diva di Hollywood» (p. 195), anche nel suo caso da Verona utilizza definizioni compendiose per farne risaltare l'opportunità – «la scaltra Agnese» (p. 55) «sol d'aspetto era una semplice donna» (p. 77) –, le velleità di promozione sociale – «Sua Altezza Serenissima Agnès Mondell de Maggianico» (p. 276), «benché zotica, benché incolta, era tutta in ammirazione di questa sua elegante e galante figliuola» (p. 55) – e l'indole di intrigante: sono difatti ironici gli appellativi di «devota Agnese» (pp. 55 e 58), «pia donna» (p. 57), «santa donna» (p. 273) o «venerabil donna» (p. 278) che Guido da Verona le affibbia nel corso del romanzo.

Il più bistrattato è però probabilmente Renzo, dai modi poco urbani («quel baggiano d'un suo promesso»: p. 141; «bifolco filatore di seta»: p. 147) e per di più bersagliato da un destino flagellifero («quello spiantato»: p. 85; «disgraziato Renzo», «infelice Renzo»: p. 92; «quello scampaforche»: p. 195), anche se per lo meno qualificato da una certa prestanza fisica («il bellimbusto»: p. 50) e da una bontà di fondo («il buon semplicione»: p. 49; «Il buon leccoburghese»: p. 106), prestanza e bontà che però non possono bastare alla concreta Lucy:

Certo si è ch'ella si sentiva pochissimo attratta verso quel sempliciotto d'un filator di seta, scarso nel borsellino e poco sapiente negli usi del bel

---

<sup>88</sup> Per simili casi Freud (*Il motto di spirito*, p. 104) parla di «figurazione "mediante un particolare piccolo" o "minimo", la quale risponde al compito di esprimere completamente tutto un carattere attraverso un minuscolo dettaglio».

vivere. Fra i due, non v'era alcun dubbio, ella preferiva il brizzolato ma elegante don Rodrigo. (PSdV, p. 141)

Di tono analogo le parole con cui la Lucia daveroniana oppone resistenza a don Abbondio che va a prelevarla dalla casa dell'Innominato, dove veniva servita e riverita:

Divenir magari la sposa di quel tonto e povero in canna d'un filatore di seta, che non conosceva neanche due parole di francese e non avrebbe mai saputo apprendere neanche i più rudimentali passi del *charleston*?... Se lo togliessero ben bene di mente: questo mai e poi mai! (PSDV, p. 170)

Se la definizione fa di per sé stessa parte dell'arsenale comico, poiché nei sistemi naturali non si dà equivalenza tra *definiens* e *definiendum* e dunque l'atto del definire risulta sempre parziale<sup>89</sup>, in tutti questi casi ridiamo per la patente parzialità e superficialità delle definizioni, tanto più impietose quanto più sbrigative.

## 12. IN CASO CONTRARIO: AGGIUNTE E SPIEGAZIONI

In alcune altre occasioni, minoritarie nell'economia del romanzo, la parodia si avvantaggia di aggiunte da parte dello scrittore. Si tratta nella fattispecie di digressioni erotiche, come quella che nel capitolo XV vede protagonisti Renzo e la «contessona» Maffei (p. 125), o di divagazioni superflue, superfluamente comiche, come nel caso del discorso del neo-convertito Innominato ai suoi «bravi e servitori (era tutt'uno)» nel capitolo XXIV (pp. 173-176), oppure ancora della lunga digressione in apertura del capitolo XIII: qui l'«infermità di stomaco» del Vicario è lo spunto per decantare pubblicitariamente le proprietà digestive del *Tot* (carbone vivo ingerendo il quale si «può fare economia per tutta la durata dell'inverno di metterlo nella stufa»: p. 110) e di «quel meraviglioso rimedio intestinale Murri, detto il Rim», che

non ha bisogno di presentazioni. Tutti sanno che il professor Murri è il padre della figlia omonima, sorella del fratello omonimo, i quali, chiamati d'urgenza, insieme col professor Secchi, al letto di morte del conte Bonmartini, si bene col curaro lo curarono, che non fu possibile, nono-

---

<sup>89</sup> Cfr. C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 221-226 (ed. orig. *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958); Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, pp. 165-168.

stante il Rim, scamparlo da inevitabil morte. Questo Rim è infatti un composto di curaro, stricnina, belladonna, acido prussico, vetriolo, ed altri ingredienti assai benefici per la digestione, sicché, chiunque il prenda, può essere sicuro del fatto suo. (*Ibidem*)<sup>90</sup>

Le aggiunte possono anche essere di minore estensione e concretarsi in parentetiche in cui Guido da Verona limita o precisa la portata di alcune dizioni. Ciò si verifica per don Abbondio definito «vaso d'argilla (senza imballaggio)» (p. 22; o «vaso di terracotta (senza imballaggio)»: p. 44), per i «venticinque (milioni di) lettori» (pp. 44, 200) che leggeranno la sua parodia dei *Promessi Sposi*, o per numerose altre precisazioni comiche: padre Cristoforo è assorbito dal «suo ufizio (di Borsa)» (p. 75); una prostituta adesca Renzo e «perdutamente gli si mette al braccio, per condurlo a visitare l'Esposizione delle (sue) Arti Plastiche e Decorative, aperta il giorno e la notte nei boschetti del Parco di Monza» (p. 93); i milanesi sono «nominati in tutto il mondo», sì, «per la bontà (del loro panettone)» (p. 106), mentre si mantiene il riserbo sull'identità dell'Innominato «per non far torto al nostro Manoscritto, ed anche un poco per timore di rappresaglie da parte del temutissimo signore (benché taluni assicurino ch'egli sia morto già da secoli)» (p. 144) ecc.

Anche le spiegazioni sono spesso superflualmente comiche, in stile *non sense*:

l'Innominato [...] prese fra due dita della man sinistra, indice, medio e pòllice (il che vuol dire che le due dita erano bensì tre) ed aggiuntovici ancor l'anulare, con l'ausilio del mignolo – (il che vuol dire che le due dita erano bensì cinque) – preso adunque con tutta la mano un largo ciuffo del crine che nasceva tra le due orecchie del suo focoso destriero, senza insaponarlo, tutto accuratamente lo recise [...]. (PSdV, p. 174)

– Andate ad aspettarmi nella sala grande – ordinò loro dall'alto della sua cavalcatura (su la quale si sarebbe ancor trovato, se già non ne fusse pria disceso); e dall'alto della sua cavalcatura (su la quale più non egli era) li stava a veder partire. [...] Da ultimo alzò la mano, come per mantener quel silenzio, poi sollevò la testa, che passava tutte quelle dalla brigata (anche per la buona ragione che gli altri erano seduti ed egli solo in piedi), e disse: [...]. (Ivi, p. 175)

---

<sup>90</sup> Cfr. un ulteriore esempio di riecheggiamento pubblicitario: «c'era l'imancabile negozio della Fiat, che prometteva, oltre gli altri vantaggi, l'immunità contro la peste a chi si rendesse acquirente d'una 509 a rate. "Volete un mezzo sicuro per sfuggire alla peste? Comprate una 509, guida interna. Due berlinghe subito; il resto a cura degli eredi. Per chi desideri vetture più potenti, abbiamo altri modelli nell'interno"» (p. 258).

In questi casi le aggiunte, sia che limitino la portata di alcune affermazioni, sia che le precisino, dichiarano uno scrupolo superfluo e perciò comico. Alla stessa stregua, la discrepanza tra lo sforzo e il (modesto) risultato sortito caratterizza le indagini che Guido dichiara di aver fatto condurre, a proprie spese, pur di chiarire e meglio spiegare alcuni punti lasciati in ombra dal manoscritto.

Il motivo delle indagini investigative ricorre più volte nella parodia. Esse possono giungere a esiti piuttosto scontati, come accade per lo svelamento delle identità di don Martino de Leyva, nascosto dietro i «tre prudenti asterischi del Manoscritto» (p. 95), o di Gian Paolo Osio, Egidio nella *fictio* romanzesca (p. 99). E se «dopo alquante indagini» si riesce ad appurare che la parola *turcimanno* significa 'segretario' (p. 202), in altre occasioni le investigazioni portano a informazioni non verificabili – per esempio il contenuto del sogno dell'apestato don Rodrigo, le cui indagini «risultaron molto costose, ma, non badando a spese, noi le abbiamo condotte a buon fine» (p. 248) – e più spesso erronee (vd. anche *infra*, § 17): si pensi al «nome d'un certo G.B. Piatti, che nessuno sapeva per lo passato chi fosse né perché lo avessero monumentato, mentre ora le nostre indagini ci hanno permesso di scoprire ch'egli era il dentista di Filippo II» (p. 107); o alla notizia che a dare i natali a Federigo Borromeo fosse, delle isole Borromeo, l'Isola Bella, «della quale divenne cardinale non appena fu tolto da balia» (p. 158) ecc. Infine, altre volte le indagini, per quanto scrupolose, non riescono a chiarire aspetti del tutto inessenziali, come per esempio la «qualità» della «sigaretta dello Stato» fumata da un nervoso don Rodrigo (p. 102).

### 13. IL COMICO DI CARATTERE

Per capire più da vicino in che modo muova al riso la riscrittura da veroniana dobbiamo considerarne la natura di palinsesto, che stuzzica costantemente il lettore e lo costringe a tenere presente l'opera originale, quella appunto parodiata, con conseguente effetto dissonante e stranianti. Naturalmente, come è valido per ogni parodia, la fruizione può avvenire a prescindere dall'ipotesto: i *Promessi Sposi* di Guido sono dunque godibili anche per chi ignori quelli di don Lisander, senonché il riferimento all'ipotesto rende la lettura più sfaccettata.

È infatti solo avendo presente l'originale manzoniano che farà sorridere imbattersi in un Padre Cristoforo che fa il pugile o ritrovare Federigo Borromeo al tavolino di un bar, intento a studiare la Cabala per

ricavarne un terno, mentre arriva Agnese alla guida di una pariglia di cavalli... In questi casi il riso è provocato dal comico della dissonanza, dal contrasto tra situazioni di per sé non comiche o ridicole (piano del palinsesto daveroniano) e la personalità dei personaggi coinvolti (piano dell'ipotesto manzoniano).

Oltre al rapporto con il palinsesto, vanno poi distinti il comico di carattere e delle situazioni da un lato e, dall'altro, il comico del discorso vero e proprio. Per quanto riguarda il comico di carattere e delle situazioni, nella ricerca parossistica del graffio al lettore, Guido non si risparmia nel proporci un campionario molto vasto di colpi ed effetti di serie zeta. Possiamo per esempio ricordare don Abbondio che si soffia fragorosamente e ripetutamente il nasone greco (pp. 42-45); Perpetua che origlia «armata di bernasco e di piumino scacciapolvere» (p. 51) e che alla notizia della morte di Rodolfo Valentino, «una notte, come una sonnambula, sale fino in cima al Resegone, e si butta a capofitto» (p. 254); Gertrude dotata di tale temperamento monacale che a sei anni è amante del suo balio e che «Dai sei ai dieci anni [...] corrompe tutti i valletti e gli scudieri che affollano la casa del principe; non parliamo degli amici di famiglia, e persino de' bottegai circostanti, poiché Gertrude ne fa strage» (p. 96); Lucia che, a colloquio con l'Innominato, in un accesso di pudicizia si solleva la gonna per nascondere il viso fino a scoprire «le sue cosce rotonde e alabastrine, che avrebber fatto mille volte invidia a tutte le religiose dei monasteri d'Italia», con la vecchia alle spalle dell'Innominato che la incita a «tirlarla ancora più in su, e di giuocare il tutto per tutto» (p. 155); donna Prassede, «che nonostante la molta cipria lasciava trasparire su le gote assai carnose qualche filo di barba» (p. 265) e che, *maitresse* d'alto bordo, piange a dirotto («le lacrime scorrevano sul pavimento»: p. 285) per la dipartita dal suo bordello di Lucia, ovvero la più promettente tra le sue «colombelle» (p. 265), o «pensionanti» (p. 266) o «allieve» (p. 273).

In molta dell'esemplificazione citata, che si potrebbe facilmente moltiplicare<sup>91</sup>, si fa aggio sulla figura dell'iperbole. La via dell'eccesso

---

<sup>91</sup> Per es. cfr. ancora p. 92: «Ma di acqua poteva scenderne quanta il ciel volesse, Renzo non si svegliava. E nemmeno quando la vasca fu piena, quando la stanza fu piena, quando mezzo albergo fu inondato, Renzo non si svegliava. Fu allora che, messa in acqua una scialuppa, e risalite le scale a forza di remi, il direttore del *Monza Palace* venne a pregarlo di chiudere il rubinetto». O p. 209: «Il Governatore andò su tutte le furie; mise fuori una serqua di tali bestemmie, che, per essere state pronunziate in lingua spagnola, noi crediamo opportuno di non riferire. Bestemmio per quattordici giorni di séguito, poi, il 7 dicembre, mise fuori una grida, con la quale fissò il prezzo del farmaco topicida a lire

può spingersi fino all'assurdo surrealista, o meglio, come forse avrebbe preferito Guido, all'«assurdo realista», se ebbe a dichiarare che «l'essere assurdo è la più bella cosa che si possa fare nella vita. Anzi, è rassomigliare alla vita»<sup>92</sup>. Monza può in questo modo venir descritta come una savana in cui scorrazzano in libertà branchi di elefanti selvaggi, con la proboscide coperta da cappelli di paglia (p. 91); il primogenito di Martino de Leyva, abbandonato in fasce nel canale Redefossi, ne esce e domanda a un vigile il recapito del padre (p. 97); l'Innominato si liscia «con ogni cura i lucenti e foltissimi capelli che non aveva più» (p. 154)<sup>93</sup>; la *miss* incontrata da don Abbondio all'*Innominato Belvedere Kulm* (cioè la declinazione daveroniana del castello del neoconvertito Innominato) fa il bagno in un bicchiere d'acqua, usando uno spazzolino da denti per lavarsi (p. 226).

E sono coperti dall'assurdo non solo i personaggi, ma lo stesso autore, che in questo modo impersona «the self-confessed idiot», «the goat», alla maniera di Mark Twain<sup>94</sup>. Per esempio, nel capitolo XXIV da Verona spiega senza batter ciglio che la costruzione del Duomo di Milano si deve all'iniziativa della regina Teodolinda, che ebbe l'idea di farlo iniziare

---

dodici il moggio [...] e a chi non volesse pagare intimò la perdita della cittadinanza e una multa equivalente al quadrato della distanza, in lire, fra Marte e Saturno».

<sup>92</sup> Da Verona, *La Signora col Neo*, p. 198.

<sup>93</sup> Cfr. analogamente: Renzo «si mise a contemplare la statua di don Filippo II, statua che non v'era più. Grande statua, con quel viso serio, burbero, accipigliato, e non dico abbastanza, che anche dal marmo imponeva un non so che di rispetto, e con quel braccio teso pareva che fosse lì per dire: – Ora vengo io, marmaglia! // Peccato che una sì bella statua, capace di dire col braccio teso di simili parole, non vi fosse più. [...] Circa centosettant'anni dopo che non v'era più, le fu cambiata la testa, le fu levato di mano lo scettro, sostituito a questo un pugnale» (PSdV, p. 107); la surreale descrizione della statua si protrae fino a p. 109, dove da Verona motiva lapidariamente la lunga digressione: «vogliamo noi dire che Milano, fin dal 1600, è sempre stata celebre per li suoi belli e variati monumenti».

<sup>94</sup> Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, p. 14. Si consideri in aggiunta che «i narratori interni», quale per l'appunto da Verona nella nostra parodia, «tendono spesso a produrre effetti comici, intimamente correlati con l'inadeguatezza fragrante delle loro auto-interpretazioni, in tutta una gamma di sfumature che arriva fino all'inattendibilità vera e propria»: G. Turchetta, *L'ambigua "serenità del brutto". Appunti per una tipologia del racconto comico*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio "Il Vittoriale degli Italiani", MOD - Società italiana per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), a cura di N. Merola, G. Rosa, Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 101-136: 118.

dall'alto, cioè dalla Madonnina. Di secolo in secolo, anziché dal basso in alto, si procedette a costruire dall'alto in basso, cosicché ora soltanto se ne stanno ultimando le fondamenta. È un pregiudizio quello d'incominciare gli edifici dal pian sotterra, perché i migliori architetti, dovendo fare una chiesa, hanno sempre incominciato a mettere prima le campane, poi la parte superiore della torre campanaria, poi le volte delle navate, e infine, come cosa del tutto accessoria, i sotterranei e le fondamenta. A conti fatti, la spesa è la stessa. (PSdV, pp. 259-260)

La riprova (il fatto che i costi di costruzione siano gli stessi, che si parta dal basso o dall'alto) è del tutto accessoria e serve apparentemente a garantire della veridicità dell'enunciato, mentre la stupidità dell'argomentazione scaturisce e insieme si riflette sulla stupidità di chi l'ha enunciata <sup>95</sup>.

#### 14. IL COMICO DELLE LINGUE

Spesso il comico di carattere fa aggio sul comico delle lingue. I personaggi più caratterizzati in questo senso sono senz'altro Perpetua e Lucia. Perpetua, «ch'essendo della valle d'Introbbio [in Brianza] aveva l'abitudine di parlar toscano» (PSdV, p. 45), si esprime in chicchere scimmiottando il vernacolo fiorentino; ecco il primo dialogo fra «la tenebrosa fantesca» (*ibidem*) e don Abbondio, che rientra a casa dopo l'incontro con i bravi e la chiama a gran voce:

– Iché ci piglia! Eccomi costassù, pe' servilla! [...] Misericordia! che faccia istralunata e bistorta ci hai! – esclamò la serva dagli occhi fatali, non appena ebbe scorto il suo padrone.

– Ti proibisco di darmi del tu in pubblico! – tuonò don Abbondio, benché non si notassero, tra i presenti, che un gallo di montagna, impagliato, e un ritratto di Papa Borgia ritagliato dall'«Illustrazione Italiana».

– E lei avrà mò' la faccia tosta di sostenermi che non la ci ha proprio nulla? Nespole! per chi la mi prende, signor curato mio? – incalzava Perpetua col suo purissimo favellar toscano, risciacquato nell'Arno della valle d'Introbbio.

– Ohimè! taci, Perpetua! ... – gemette don Abbondio. – Ho una fame che non ci vedo, una sete che scoppio, e, per colmo di jettatura, ho incontrato poco fa...

– Due bravi.

– Come. L'hai già saputo?

---

<sup>95</sup> Cfr. Freud, *Il motto di spirito*, p. 82.

- Eh, la bella scoperta! Lo sa tutto il paese.
- Ma che fiabe le son mo' queste? – saltò su don Abbondio, scivolando egli pure nel favellar toscano.
- Fiabe o non fiabe, lei è un baggiano!
- Figlia d'un porcospino! del baggiano a me?! ...
- Ripeto: lei è un baggiano, pronto sempre a calar le brache... per trecento miserabilissime lire...
- Cribbio!
- Conveniva esigerne di più. (*Ibidem*)

La maliosa Lucia è invece spinta dal suo superficiale e interessato bovarismo a preferire quella che ritiene la lingua della *sociabilité* per eccellenza, il francese. Per questo ai bravacci che vogliono rapirla basta una battuta (questa: «Ecco una elegante *mademoiselle* che c'insegnerà la strada per andare a Parigi»: p. 149) perché l'intrigante si sdilinquisca e si fidi senza remore:

- Ah, mon Dieu! ...<sup>96</sup> – rispose Lucia – si pour aller à Paris vous prenez par là, jamais vous n'y arriverez, mes chers messieurs!
- Vrai? – fece uno dei due, che doveva essere il Nibbio. – Poi la guardò meglio e soggiunse: – Oh, la délicieuse petite fille! ...
- On fait ce qu'on peut, même à Monza... – rispose Lucia con incantevole modestia.
- Mais alors, la belle demoiselle! ... – interruppe l'altro, *l'homme à l'Hispano*. – Montez donc un instant dans notre auto, pour nous montrer le bon chemin. Nous allons vous reconduire ensuite.
- Mais avec plaisir! – rispose Lucia, saltando prestamente su l'auto. (PSdV, pp. 149-150)

E quando l'auto Hispano arriva al capolinea – cioè non a Parigi, bensì al castello dell'Innominato –, Lucia trasale ed è costretta al *code switching* per relazionarsi con l'anziana servitrice:

- [Lucia:] – Voilà le château de Versailles...  
Siccome la vecchia donna che si faceva premurosamente allo sportello non sapeva intendere il francese, Lucia, con qualche sforzo, tornò gradatamente al linguaggio natò.  
– Où sommes-nous? ... dove siamo noi, di grazia, buona donna?  
– In casa d'un gran signore... d'un grande, grandissimo signore, madamigè...

---

<sup>96</sup> Cfr. anche le righe finali: «Quanto a Lucia, [...] quando le domandavano se avesse trovata la felicità vicino al suo Renzo, ella rispondeva con un sospiro: – Ah, mon Dieu! ... // Siccome, tra i suoi conoscenti, non v'era nessuno che intendesse le lingue forestiere, Lucia, sempre arrendevole di carattere, si dava a spiegare quel che aveva inteso dire con quella frase in purissimo *argot*» (p. 297).



– Ça se voit au premier coup d’œil – disse, più fra sé che alla donna, Lucia. Poi soggiunse: – Ma i signori dell’Hispano dove sono iti?  
– Ita? che vuol dire iti? – mormorava la vecchia.  
– Iti vuol dire andati – spiegò Lucia. – Andati o iti in italiano <sup>97</sup>: allés in francese, gone in inglese, gegangen in tedesco.  
– Mannaggia, che dama di mondo! – esclamò la vecchia donna; e con premura almeno raddoppiata si fece ad accompagnarla nel suo appartamento. (PSdV, p. 152)

Il francese è inoltre la lingua che Lucia lamenta essere sconosciuta a Renzo (vd. *supra*, § 11) e a cui viceversa ricorre quando deve interloquire con personaggi di rango, come il cardinale Borromeo:

Il Cardinale entrò, fece un inchino alle due donne, poi, rivolto a Lucia, le chiese dove si trovasse ora il suo promesso sposo.  
– A Bergame, Monseigneur – mormorò Lucia. – Chez son cousin Bortolle.  
– Ah, le cochon! – fece il Cardinale. (PSdV, p. 172)

Quando poi don Abbondio, Perpetua e Agnese arrivano all’*Innominato Belvedere Kulm*, il padrone di casa, «assai fisionomista, comprende trattarsi di forestieri d’alto bordo, e subito dirige loro la parola in un francese ultraparigino [...]. Ma fosse colpa della sua pronunzia o dell’agitazione in cui erano i tre fuggiaschi, nessuno mostrò di comprenderlo; perciò l’Innominato si mise a parlar tedesco, poi inglese, ed infine scappò fuori con un “Porco sciampino!”, che fu compreso a meraviglia dai tre forestieri» (PSdV, p. 225). Nella medesima situazione, allorché si trova a dover declinare le proprie generalità, sono le aspirazioni urbane di Agnese a farle estrarre un «biglietto da visita intestato ad “*Agnès Mondella – Veuve de S. A. S. le prince Mondell de Maggiano*”», mentre il curato, da parte sua, aveva completato una scheda di riconoscimento, per sé e per Perpetua, scrivendo «“*Don Abbondio et Mme*”, che fece arricciare il naso al titolare dell’albergo» (*ibidem*).

Si ricorre al comico delle lingue anche in altri luoghi del romanzo, nella fattispecie attraverso errori nella traduzione o nell’attribuzione delle lingue. Perciò la prostituta monzese che «parlando in fiammingo» avvicina Renzo, lo fa con la battuta «– Chillu sta uno quaglione ca me fa mmorì o’ core tanto sta nu bellu ciccirillu!» (p. 93); e se Agnese

---

<sup>97</sup> Sulla presa in giro dell’italiano culto, cfr. dal cap. XII: «Che diavolo era mai accaduto? Renzo non poteva capacitarvene. Allora tese l’orecchio; la gente diceva: // – Io vo; tu, vai? ... vengo ... andiamo ... se noi andassimo ... se coloro fossero iti ... se eglino venissero seco noi ... i’ tu pure ... veniss’io ... veniss’ella – e così via di séguito» (p. 106).

redarguisce, sempre «in linguaggio fiammingo», alcuni monelli («– La smettete o no, brutti mocciosi?»: p. 281), è ancora il napoletano l'improbabile lingua di scambio fra il generale Radetzsky e l'imperatore Francesco Giuseppe I, a cui il primo telegrafava tutte le settimane che «"Silvio Pellico sta nu bono guaglione"» (p. 121).

A colorare la prosa – oltre al francese, al "fiammingo" e al napoletano – cooperano anche lo spagnolo e il latino. Ispanico è l'idioma in cui davvero inspiegabilmente si esprime lo spagnolo Ferrer, che accerchiato dalla folla agitata,

fuori di sé, diceva tra sé: "*Por mi vida, que de gente!*".

Questa frase, che a prima vista sembra in dialetto veneziano, era detta invece in puro spagnolo. Nessuno ha mai compreso perché don Antonio Ferrer parlasse spagnolo. Forse perché era spagnolo? Questa non è una buona ragione. Bonaparte era italiano e parlava francese. Vittorio Emanuele II era italiano e parlava piemontese. Quasi tutti i nostri scrittori sono italiani, e non sanno neanche una parola d'italiano. (PSdV, pp. 115-116)

Sempre in spagnolo, con inserti maccheronici, prosegue il dialogo con il «vetturino» barra «brumista» Pedro («– Adelante, Pedro, si puedes. // – Osterias! non puedo! [...] Sacramientos: hijos de perros! lavativos del otro mundo!»: p. 116, e via dicendo), cui si deve anche la battuta «– Ox! Ox! Guardaos! – che in spagnolo vuol dire: "Ehi! Ehi! attenti alle ossa!"; in turco vuol dire la stessa cosa, ma detta in turco; e in jugoslavo non si sa quel che voglia dire, perché nel Seicento non esisteva la Jugoslavia» (*ibidem*).

Altrettanto disinvolto è il trattamento riservato al latino. Nell'appena citata scena dei moti per il pane,

il popolo gridava a squarciagola:

– Panem et circenses!

E il Gran Cancelliere rispondeva con voce tonante:

– Circenses prohibere oportet! – il che vuol dire, sempre in fiammingo: è opportuno chiudere i *tabarins*. (PSdV, p. 105)

Se in questo caso si tratta di una traduzione libera, è invece erranea quella che Guido domanda e ottiene da un suo nipote, studente ginnasiale:

Il libretto si intitola: *Josephi Ripamonti canonici scalensis chronistae urbis mediolani. De peste quae fuit anno 1630. Libri V. Mediolani, 1640, apud Malatestas.*

Il nostro nipote ha così tradotto: *Peppino Ripamonti, abitante in via Canonica, corista della Scala, conosciuto "urbi et orbi" per tutta Milano.*

*Della peste che ci fu a Milano nel 1630, e che faceva venire il mal di testa.*  
(PSdV, pp. 231-232)

I significanti prendono il sopravvento sui significati, l'apparenza sulla sostanza. È lo stesso meccanismo in atto nei seguenti casi, che si potrebbero definire di "trascinamento" o "slittamento":

Più tardi si seppe che questa conversa [...] era fuggita con il suo giovine turco, e, per compiere il suo dovere di conversa, si era convertita all'islamismo. (PSdV, pp. 100-101)

Allo spuntar del giorno [...] i due sposi novelli [cioè Renzo e la contessa Maffei!] [...] vider ritto appiè del letto un uomo vestito di nero, con due armati, uno di qua, uno di là del capezzale, ovverossia de' capezzoli della contessa Maffei. (Ivi, p. 124)

Federigo Borromeo, nato nel 1564, aveva il naso più lungo e più ridicolo che si fosse mai veduto nella cristianità, dopo quello di Ovidio Nasone, che però era pagano. (Ivi, p. 158)

Là almeno, egli [don Rodrigo] pensava, avrebbe avuto con chi sfogarsi e preparare le sue vendette, cioè il conte-zio, la contessa-zia, il contonnono, la contessa-nonna, e quella buona lana di suo cugino Attilio. (Ivi, p. 179)

Particolarmente sfruttata, in questo stesso ambito, anche la presa alla lettera di idiomatismi e modi di dire, stratagemma che testimonia la viva sensibilità linguistica dell'autore. Se ne veda un esempio prelevato dall'episodio dell'incontro tra Renzo e Bortolo, nel capitolo XVII:

I due cugini [...] fanno l'atto di corrersi incontro e di buttarsi le braccia al collo. Ma, per far più presto ancora, si staccano addirittura le braccia, e se le buttano al collo scambievolmente. Poi ognuno riprende le proprie, e si mettono a ragionar dei fatti loro. (PSdV, p. 137)

Non meno paradossale la reazione di don Rodrigo nel venire a conoscenza degli abboccamenti fra l'Innominato e il Cardinale:

se ne stette rintanato nel suo pallazzotto [*sic*], solo co' suoi bravi, a rodersi le unghie per ben due giorni. Ma poiché le sue sole unghie non bastavano per una rosicchiatura protratta così a lungo, il secondo giorno egli si accinse a rodere quelle de' suoi bravi, e quando nessuno nel castello ebbe più unghie, il signor don Rodrigo decise anch'egli di partir per Milano. [...] Quando già la Chrysler stava per giungere nei pressi della Santa [cioè la Monaca di Monza], don Rodrigo rammentossi ch'egli erasi dimenticato d'impartire un certo ordine ad altri suoi bravi ch'erano rimasti colassù nel Castello. Senza por tempo frammezzo, diede ordine

al Griso di far marcia indietro. Questi interpretò l'ordine alla lettera, e rifece tutta la strada a marcia indietro, dalla Santa fino al castello del signor don Rodrigo. (PSdV, p. 179)

L'esemplificazione al riguardo, gustosa, potrebbe moltiplicarsi facilmente. Si può almeno rammentare l'indiretto libero di Lucia, la quale, abbandonando i «monti sorgenti dall'acque ed elevati al cielo», prefigura sé stessa come «donna di strada, ovverossia di lunga strada, sempre su e giù per gli ascensori dei grandi alberghi, sempre dentro e fuori dalle stanze (altrui) di tutti i caravanserragli» (p. 89); l'appestato «conte Attilio, portato via dalla Spagnola [...] – cioè scappato da Milano in automobile con una spagnola che danzava negli spettacoli *Zabum* –» (p. 274) o Renzo che può infine «andare da don Abbondio, a prendere i concerti per lo sposalizio. A dirigere la musica dei cori sarebbe forse venuto il maestro Mascagni» (pp. 283-284) ecc.

## 15. IL COMICO DEL DISCORSO

Rispetto al comico del discorso, il primo dato da rilevare riguarda la portata delle strategie con cui Guido muove al riso, effuse a tappeto. L'autore non concede tregue e sono davvero poche le zone in cui la narrazione procede placida, senza esondare nello sforzo di strappare una risata o un sorriso. Dal punto di vista qualitativo si evidenzia una tastiera molto ampia e variegata, ma ciò nonostante alcune tecniche vengono innegabilmente preferite.

Insieme a un'ironia diffusa<sup>98</sup> e accanto agli stratagemmi cui abbiamo accennato *supra*, ne ritroviamo altri statisticamente meno rilevanti, ma che, di concerto, collaborano all'ottenimento di un continuo fluire comico. Restrungendo al minimo l'esemplificazione, questo arsenale è costituito dalle metafore inusuali («la luna, che durante le ore buie si era data alla latitanza, compariva ora in un canto, con quella faccia tramortita e pesta delle donne che hanno passata l'intera notte nelle braccia del loro amante»: PSdV, p. 135), dagli ossimori audaci («don

---

<sup>98</sup> Un solo esempio, quasi a caso: «Se fosse stato un maschio, [gli sposi non più promessi] gli avrebbero dato nome Giuseppe; ma era una bambina, e la chiamarono Maria. In verità sudarono molte camice [*sic*] a scoprire per lei questo nome abbastanza raro, del quale, dopo accurate indagini, trovammo due soli precedenti: Maria Korda e Mary Pickford. Poiché in inglese Mary vuol dire, press' a poco, Maria» (PSdV, p. 296).

Rodrigo [...] abitava, lassù nei dintorni, un castello antico di recente costruito»: p. 47; «gli uomini del Griso, da buoni malandrini, stavano coraggiosamente per darsela a gambe»: p. 86), dall'accumulo di elementi disomogenei («Lucia pensò in cuor suo, sbirciando Renzo, ai vantaggi d'essere la castellana di quel maniero, e del cuore, nonché della borsa, del signor don Rodrigo»: p. 89) e dalle estensioni analogiche, come la seguente:

Don Rodrigo [...] dette in uno scroscio diretto di lacrime, pensando che i Romani erano riusciti al ratto delle Sabine, mentre il Griso, sciupando invano alcune latte di benzina, tornava in "garage" con le pive nel sacco. Da ciò don Rodrigo fu tratto a concludere che i leccurdi, leccofanti, o leccobalesi che dir si voglia, erano un popolo di stirpe alquanto inferiore a quella degli antichi Romani. (PSdV, pp. 102-103)

Di particolare efficacia i paragoni svilenti. La gamma tipologica è ampia<sup>99</sup>, andando da quelli più prosaici, anche se non privi di effettuale comicità – si pensi ad Azzecagarbugli, che a sentir nominare don Rodrigo «diede un sobbalzo su la poltrona, come se gli avessero fatto scoppiare un petardo nella ciambella su cui era seduto» (p. 59) – a quelli strampalati, nel relazionare referenti eterogenei: «Il lago era tranquillo ed inoffensivo come un ringiovanito di Voronoff. La luna aveva un colore di anice al seltz, mancia compresa» (p. 88). In altri casi si paragonano esseri animati con elementi meccanici: così il bassotto di fra Cristoforo è «lungo e sgangherato come un trenino a vapore» (p. 62) e gli occhi della Signora di Monza sembrano «azionati da un motorino invisibile, come quelli dei fantocci viventi che in certe vetrine danno al pubblico esibizione dei miracoli d'una crema per la barba» (p. 94), mentre gli occhi dell'Innominato «luccicavano come due fari Zeiss» (p. 148). Insistite, infine, le metafore animali, per le quali si producono solo alcuni esempi: «il pusillanime don Rodrigo [...] strilla come un aquilotto» (p. 75) e il capitano di giustizia soffia come un mantice (p. 106); i denti dell'Innominato sono simili a quelli del giaguaro (p. 148); don Abbondio è introdotto al cospetto del Cardinale «e sudato e rosso e lucido come un bel maialetto d'India» (p. 166) e si dispera «piangendo come un vitello» per l'arrivo dei lanzichenecchi (p. 223); Lucia guarda il prestante Renzo e fa «una smorfia da scimmietta capricciosa» (p. 270) ecc. Peraltro può verificarsi anche l'opposto, e cioè che gli animali somiglino agli umani, come per esempio le «trotelle»

---

<sup>99</sup> Cfr. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, pp. 191-194.

dell'Adda che «se ne andavano scodinzolando come altrettante commesse di studio per le chiare acque di quel fiume» (p. 135).

Notevole è anche il ricorso al turpiloquio e alle imprecazioni: sotto questo riguardo tutti i personaggi fanno uso di un linguaggio piuttosto colorito. Per alcuni di loro risulta mimeticamente motivato, come nel caso dell'impetuoso Renzo e della perpetua Perpetua, dalle note acidule già nell'ipotesto manzoniano. Il primo rivolge epiteti poco eleganti a don Abbondio («Porco d'un prete!»: p. 50; «Diavolo d'un prevosto!»: p. 51) e dà del *poltrone* a don Rodrigo, il quale da parte sua gli risponde per le rime: «Asino riunto, pidocchio rincivilito! Oserete voi ripeterlo quando saremo in campo chiuso?» (p. 268); sempre Renzo, travestito da donna per sfuggire alla polizia, si querela di averne «fin sopra i bergamicoli di portar sottana» (p. 137). Fa riferimento alla stessa area anatomica dei *bergamicoli* Perpetua che così sbrotta verso don Abbondio: «– Che diamine, reverendo! La mi si tolga un po' di tra i perpendicoli! [...] Potrebbe anche dare una mano, in questi momenti, invece di venirmi tra i corbelli a piangere e a impicciare!» (p. 223). Perpetua che in verità non è mai molto tenera con don Abbondio, affibbiandogli appellativi come *baggiano* (p. 45) e *gran minchione* (p. 46).

Per altri personaggi l'effetto di dissonanza è assicurato. Restando nell'ambito semantico dell'ultimo appellativo citato, si può ricordare il dialogo tra l'Innominato e Federigo nel capitolo XXIII:

[Innominato:] – [...] Incomincio dunque a diventar vecchio e, non so come, da qualche tempo, sto per commettere la corbelleria più grossa di tutta la mia vita: pentirmi dei miei peccati.

[Federigo:] – È la Provvidenza che t'illumina.

– No: è la Provvidenza che mi rimminchionisce. Siamo franchi, siamo precisi; nella vita bisogna scegliere fra due strade: o non commettere il male, o non pentirsene. Tu sei un sant'uomo; tutti lo dicono, io voglio crederlo: cerca dunque di non infinocchiarmi anche tu. (PSdV, p. 163)

Sortiscono lo stesso effetto stridente la Signora di Monza che si figura fra Cristoforo come un *vecchio rammollito* (p. 94); l'Innominato e la sua anziana *factotum* che si danno rispettivamente della *spifferona* e della *vecchia zimarra* (p. 154); Federigo Borromeo che si spazientisce per la cocciutaggine del solito don Abbondio, rivolgendogli un «– Sacco rotto! [...] Siete stato così babbeo da credere alle minacce di un cotale signor don Rodrigo [...]?» (p. 189); fino a *quella spitinfia* di Lucia, come viene apostrofata da don Abbondio a colloquio con Federigo (p. 167), anche se, subito redarguito dal cardinale, il curato deve correggersi: «Volevo dire quella madonnina infilzata!» (*ibidem*). Ed è

proprio a Lucia che Guido da Verona delega perfidamente<sup>100</sup> l'espresione più bassa di tutto il romanzo:

- Ah sì? E come? Non si va dunque a Parigi? Quei due signori mi avrebbero ingannata?... Quand'è così, non ci capisco più un Cristo!
- Mannaggia, che donna di mondo! – ripetè la vecchia, e si accinse a preparare il tavolino per il thè. (PSdV, p. 153)

#### 16. STRATEGIE DELLA PROFANAZIONE: (CRIPTO)CITAZIONI E ANACRONISMI

Lucia e l'accenno alla «madonnina infalzata» permettono di evidenziare un altro carattere della parodia daveroniana, cioè lo spostamento di battute, diciamo pure la loro intercambiabilità, da un personaggio all'altro. Nell'originale manzoniano l'appellativo di *madonnina infalzata* non è difatti pronunciato da don Abbondio, comparando bensì nell'indiretto libero di una stizzita Perpetua, dopo che aveva compreso di essere «stata infinocchiata da Agnese» (PS, p. 221). Alla stessa stregua la celebre sentenza «Così è fatto questo guazzabuglio del cuore umano» passa, da commento del Manzoni per la «tenerezza in gran parte sincera» del padre di Gertrude (ivi, p. 206), a battuta del vicario delle monache per l'accettazione della stessa Gertrude, dopo che quest'ultima gli aveva confessato la sua speranza che, una volta monacata, il vicario potesse farle qualche visitina (PSdV, p. 99) ecc.

Il prelievo e il libero riuso possono attuarsi anche a partire da altre opere, per lo più molto orecchiate. I riferimenti sono i più svariati. Ci imbattiamo così in (cripto)citazioni di opere liriche, come il *Boccaccio*

---

<sup>100</sup> Cfr. De Rienzo, *Manzoni contro Manzoni*, pp. 8-9: «Manzoni è geloso di Lucia. [...] O si entra in questo clima di privilegio, o lo si profana con accanimento. Ed è ciò che fece negli anni Trenta Guido da Verona, che aprì la strada ad altre letture dissacranti, sempre insolenti con Lucia: ora "insipida contadinotta dabbene" per Anna Banti, ora "leziosa e cocciuta" per Moravia, ora dotata di "un infallibile spray di noia" per Arbasino». Si fa burla di Lucia anche Umberto Eco – nella cervellotica disamina *My exagmination round his factification*, p. 120 – argomentando che il motivo dominante dell'*Addio monti* sia la forma fallica del monte. Cfr. anche la descrizione di Lucia fornita da Eco nella *Storia de I Promessi Sposi*, p. 62: «Quella ragazza, che talora ci è parsa un'acqua cheta, una santarellina, una contadinotta tutta casa e chiesa, magari belloccia ma certo un po' imbranata, doveva invece possedere un gran fascino, fatto d'innocenza, dolcezza e soavità (e forse vera bellezza)»; che la sua timidezza potesse portare a ritenerla una «santarellina incapace di grandi passioni», è ribadito ivi, p. 85.

di Franz von Suppé («il padre [Cristoforo] canticchiava con voce alterata, leggermente brillo: – Oh Beatrice, il cuor<sup>101</sup> mi dice...»: PSdV, p. 88) e *La forza del destino* di Giuseppe Verdi: «Qual era stata la mano provvida, che [...] fece scattare il bottone automatico del portello [...]? Chi non vede in questo atto provvido “la Forza del Destino” (che però è in tre atti<sup>102</sup>) non è un amatore di musica, e non conosce di quali divine avvertenze, di quali sublimi risorse può disporre la potenza dell’amor ricambiato» (p. 264).

Ci sono poi riferimenti anche a classici della poesia, come al *Parlamento* del Carducci:

Su la circostanza della sua [di Federico Barbarossa] dimora in Como non può sussistere dubbio alcuno, poiché lo stesso Carducci, che ogni anno vi passava per andare a Madesimo, ci racconta di avervelo incontrato, e lo afferma in guisa che non può lasciar campo a veruna incertezza con quel suo famoso endecasillabo:

*Sta Federigo imperatore in Como.* (PSdV, p. 177)

O alla *Commedia* dantesca, citata come *auctoritas* per un’invettiva del tutto gratuita – e perciò ancora una volta comica – contro Bergamo, anche se nell’originale il bersaglio di Dante era in realtà Pisa (cfr. *Inf.* XXXIII, vv. 79-80):

Provava bensì una certa ripugnanza a metter fuori quella parola “Bergamo”, come se avesse un non so che di sospetto, di sfacciato, di gozzuto, di riprovevole, di osceno, imperocché gli sovvenne che già da’ suoi tempi Dante aveva creduto opportuno di mettere ognuno su l’avviso con la sua celebre invettiva:

*Abi Bergamo, vituperio delle genti  
del bel paese là dove il sì suona....* (PSdV, p. 129)

Ancora Bergamo è tirata in ballo dal prete che vuole irretire il fuggitivo Renzo e che rivisita una canzone popolare di Arnaldo Fusinato (cfr. *L’ultima ora di Venezia*, vv. 21-24: «Il morbo infuria, / Il pan ci manca / Sul Ponte sventola / Bandiera bianca!»):

*Bergamo è lungi,  
a mano manca:  
sul ponte sventola  
bandiera bianca.* (PSdV, p. 130)

---

<sup>101</sup> L’originale presenta monotonogo: *cor*. Analogo intervento per una citazione dall’Achillini (p. 218), dove *fochi* passa a *fuochi*. Idiosincrasia verso il fiorentinismo?

<sup>102</sup> In verità quattro.



Il discorso sulle (cripto)citazioni decontestualizzate, che potrebbe prolungarsi<sup>103</sup>, presenta aree di intersezione con la tipologia degli errori (cfr. *infra*, § 17) e con quello che Sanguineti ha giudicato il meccanismo primario in atto nel rifacimento daveroniano, cioè l'«anacronismo profanatorio»<sup>104</sup>. Sarebbe infatti stata la novecentizzazione, più che «la sessualizzazione dell'asessuato romanzo», ad aver gravato sulla censura dell'opera<sup>105</sup>.

Ci si è più volte imbattuti, nel presente saggio, in citazioni di situazioni e referenti novecenteschi, che vanno dalle ronde della squadra del buoncostume ai piani urbanistici meneghini, dagli spostamenti in auto dei bravi alla menzione pubblicitaria di digestivi moderni come il *Tot* e il *Rim* o dell'automobile *Fiat 509* ecc. In simile crogiolo le coordinate temporali degli eventi divengono dunque irrilevanti: nel rifacimento daveroniano non esiste la linearità, bensì l'accumulo giustappositivo, il *patchwork*. Non può allora stupire che, seppur le vicende degli sposi promessi si svolgano in gran parte negli anni 1628 e 1629, nel capitolo XXVII un surreale intervento di regia sposti l'azione a tre secoli dopo:

Fino all'autunno del seguente anno 1929 rimasero tutti, chi per volontà, chi per forza, nello stato a un di presso in cui gli abbiám lasciati; cioè rimasero per tre secoli senza che loro accadesse cosa degna di esser riferita. (PSdV, p. 207)

---

<sup>103</sup> Lo stratagemma era operante anche in *Cléo*, dove il recupero coinvolgeva proprio i *Promessi Sposi*: cfr. «- "Dante Alighieri? ... Chi era costui? ..." // Questa frase dei *Promessi Sposi* mi martellava con insistenza nella memoria» (ivi, p. 208); «- "Dante Alighieri? ... Chi era costui? ..." // Questa frase dei *Promessi Sposi* equivaleva per me ad avere in mano cinque, essere in dubbio se chiedere carta, e avendola chiesta ricevere un altro cinque» (ivi, p. 213) e ancora poco dopo, *ibidem*: «Finalmente avveniva che Dante Alighieri (chi era costui?) incontrava la Titina».

<sup>104</sup> E. Sanguineti, *Manzonismo sottoletterario*, in Id., *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 17-20: 19. Da Verona giocava con il comico dell'anacronismo già nel *Cavaliere dello Spirito Santo*: vd. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere*, p. 119.

<sup>105</sup> Cfr. anche Piromalli, *Guido da Verona*, p. 156: «Il rimaneggiamento ha, quindi, due piani: quello dell'anacronismo volutamente profanatorio della religione, della morale, della letteratura e dello stile del romanzo manzoniano e quello che si riferisce alle prepotenze e al costume del fascismo. Questo secondo piano è consentito dalla tecnica dell'anacronismo del primo, si serve del preconstituito tono profanatorio offerto dalla novecentizzazione della trama manzoniana per fare rientrare nella programmatica giocosità temi, episodi della vita italiana – e soprattutto milanese – ormai dominata dal fascismo». Cfr. anche *supra*, § 3.

Per poi tornare, qualche capitolo più in là e invero poco coerentemente (ma ormai chi ci bada più?), al Seicento, secolo in cui era comunque possibile prendere un taxi e alto era il numero dei morti per investimento da camion e automobili (pp. 237 e 238).

## 17. IL COMICO DEL SIGNIFICANTE

Se l'impressione è dunque quella che Guido stesso si sia lasciato travolgere dal «riso turbinante» di cui parla nella *Lettera d'amore alle sartine d'Italia*, è possibile individuare due grandi binari su cui prevalentemente viene convogliato l'umorismo daveroniano: essi riguardano il comico del significante e l'infrazione dei legami logici e di successione.

Per quanto riguarda la manipolazione del significante, si può esemplarmente pensare alla varietà di esiti con cui viene volta a volta denominato l'abitante di Lecco, in molteplici occorrenze: *leccobardo*, *leccchigliano*, *leccardo*, *leccovinzio*, *leccofante*, *leccurdo*, *leccobalese*, *leccoburghese*, *leccovingio*, *leccodopolitano*, *leccovingioto*, *leccoriotto*, *leccchiriotto*, *lecchigero*, *leccoslovacchio*, *leccobardo*, *lecconese*, *leccomanno*, *leccomiridita*, *leccofante*, *leccóbrogio*, *leccomanciuorio*, *leccomitano*, *leccoslavo*, *leccchigliardo*, *leccheronzolese* e *leccbino*, oltre al termine proprio *leccese* (PSdV, *passim*). Lo stesso trattamento viene riservato al circondario di Lecco (*leccoburghese*, *leccoburgo*, *Leccobardìa*) e, anche se con minore insistenza, all'abitante del *milanesasco*, detto *milanovingio* e *milanesardo*, del *bergaminese* (*bergamino*, *bergamese*, *bergamoto*, *bergamigiano*), di Casale (*casalese*, *casalgoto*, *casalpuusterlenghese*, *casalmicciolese*, *casalernitano*, *casalmamalucco*) e di Monza (*monzese*, *monzino*, *monzasco*, *monzigiano*). In tutti i casi la ripetizione dell'*escamotage* comico è talmente insistita che da un certo punto il riso pare scaturire per inerzia o per estenuazione, come avviene nei tormentoni <sup>106</sup>.

La torsione ludica del mezzo linguistico si esplica anche in quasi impercettibili variazioni di espressioni consolidate, per cui ad esempio Lucia, colta in *déshabillé* da don Abbondio, può così schermirsi: «Non stia a guardare come son svestita... vede bene che non mi aspettavo

---

<sup>106</sup> Lo sfruttamento della sinonimia non riguarda solo i nomi inventati dall'autore: cfr. «manichini, o manette, o polsiere che dir si voglia» (p. 127); «zoppia, zoppaggine o zoppicatura che dir si voglia» (p. 183); «pompare, pompatura o pompaggine che dir si voglia» (p. 191), «influenza, febbre spagnola o peste che dir si voglia» (p. 238), «Lucy, Lucette o Lucia» (che ricorre identico alle pp. 271 e 272), «Lucy, ovvero Lucette, ovvero Lucia» (p. 281).

all'onore d'una sua visita» (p. 169); oppure più oltre la stessa Lucia, nel ricevere Renzo nella casa, o per dir meglio nel casino, di donna Prassede, a giustificazione del suo mutato *status* professionale, gli fa notare che «non è più quella d'una volta. Voi mi trovate ora sotto questi panni... o meglio, senza questi panni» (p. 271).

Da parte loro, i personaggi non si peritano di piegare le parole e le definizioni ai propri scopi. Nel capitolo XXVI Lucia rivela alla madre del suo voto alla Madonna di rimanere vergine, fino ai quarant'anni beninteso, se potrà realizzare il suo sogno di diventare una diva del cinematografo. All'obiezione di Agnese per cui «È molto comodo fare il voto di restar vergini, quando, grazie al cielo, non lo si è più» (p. 194), Lucia può rispondere:

– Non facciamo questioni di parole, per amor di Dio! Nel linguaggio corrente si usano chiamar vergini tutte le ragazze che non hanno marito. Io dunque ho promesso alla Madonna di non prender marito fino ai quarant'anni se il mio sogno, per il quale ardo e tremo, potrà essere esaudito. (*Ibidem*)

In questo caso muovono al riso l'espedito del compromesso così scoperto, attraverso il quale Lucia tenta di annebbiare l'incompatibilità delle sue affermazioni<sup>107</sup>, e l'ingenuità tanto sua, che sembra difatti in buona fede nel sostenere ciò che sostiene, quanto della madre, che abbozza senza opporre obiezioni («– Comprendo – fece Agnese»: *ibidem*). Poiché la stupidità passa facilmente dalle affermazioni a coloro che le hanno emesse, il lettore può sentirsi superiore e riderne<sup>108</sup>.

Sono pure frequenti le riformulazioni e le riflessioni metalinguistiche di Guido, che in più occasioni si ferma a spiegare al lettore – a modo suo, naturalmente – il significato di parole e locuzioni, talvolta facendo emergere la convenzionalità o l'irrazionalità della lingua. È il caso di «una conversa [...] trovata murata viva, il che vuol dire murata morta, nel fondo di un pozzo» (p. 100) o di Renzo che «fa per precipitarsi all'uscita, che in lombardo si dice sortita, e in fiorentino ingresso» e che «tenta di farsi largo a forza di gomiti, nella speranza di riuscir finalmente a entrare dalla sortita, ovvero sia ad uscire dall'ingresso» (p. 105). Può anche succedere che la spiegazione sia intenzionalmente, magistralmente erranea, come avviene nel seguente esempio, cavato

---

<sup>107</sup> Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, pp. 146-148; Lucia in particolare ricorre a «specificazioni destinate a delimitare i campi» e che dovrebbero metterla al riparo dal ridicolo, se le sue non fossero specificazioni solo apparenti.

<sup>108</sup> Freud, *Il motto di spirito*, pp. 217-218.

dal capitolo XXXVII, in cui Guido si esibisce in un piccolo capolavoro di etimologia popolare:

Renzo trasse fuori il suo albero ginecologico (che i mal parlanti chiamano genealogico) e dimostrò con prove irrefutabili che un suo antenato, Laurentius Tramagninus, per avere rimesso un ferro al cavallo del grande Goffredo di Buglione, fu da lui creato maniscalco, cioè marescalco; prese con lui parte alla liberazione del Santo Sepolcro, e al ritorno, più non sapendo che fare, fondò le colonne di San Lorenzo, dalle quali discesero i Colonna e altre nobili famiglie. (PSdV, p. 277)<sup>109</sup>

L'aspetto più divertente è che Guido proferisce tali spiegazioni con la massima serietà, immedesimandosi con i suoi parodiati e regredendo al loro livello (vd. *supra*, § 13). Nella logica daveroniana la *ratificazione* della Manciuiria diventa naturalmente «il diritto di pagarla a rate» (p. 197); la biblioteca di don Ferrante è detta possedere i «celebri ottantadue libri *De subtilitate*, ossia dell'arte di far dimagrire [*sic*] le donne, trattato che il Cardano, membro onorario dei maggiori *Instituts de Beauté*, aveva scritto, contro la teoria semplicista e antimassaggista de' peripatetici» (p. 204); la cosiddetta influenza spagnola è «dovuta [...] alla presenza degli Spagnoli nelle cose e nel governo della città, ché, se fòsservici stati gli austriaci, l'avrebber detta raffreddore austriaco, e, se i francesi, mal francese» (p. 280); nel capitolo conclusivo il «marchese di \*\*\*», in visita al paesello, si scopre essere il marchese di Cognac Martell, poiché le tre stellette «che certo facevano parte delle sue armerie, figurano anche nell'etichetta di un celeberrimo cognac francese, il cognac Martell» (p. 290).

Gli errori puntellano d'altra parte l'intero romanzo, declinati secondo diverse tipologie. Si incontrano false attribuzioni di citazioni famose, come per esempio l'esortazione «Soldati: quaranta secoli ci contemplano dall'alto di quelle Piramidi!», che da Verona tiene a specificare come vada riconosciuta al Griso e non a Menenio Agrippa (p. 86; mentre in realtà sarebbe stata pronunciata da Napoleone in Egitto). Ci sono poi attribuzioni di libri a dir poco strampalate (esemplare la rassegna della biblioteca di don Ferrante alle pp. 204-206) e grossolane storpiature: per esempio, Cesare Beccaria è ritenuto istitutore della pena di morte (p. 119), mentre Pietro Verri, non contraddetto, colloca

---

<sup>109</sup> Cfr. già da Verona, *Lettera d'amore*, p. 238: «i poeti moderni, che pure hanno un cervello vasto come quello di Giove Uránio, pássano il tempo a scovare l'etimologia della parola "pipita" (– la quale, secondo le mie ricerche, dovrebbe derivare da *Pep*, ch'era un quarto fratello sconosciuto di Sem, Cam e Jafet –)».

Lecco in Tripolitania (p. 120). D'altronde non ci si sarebbe aspettati, per le coordinate spaziali, una maggior coerenza rispetto alle temporali (vd. *supra*, § 16).

Nel quadro di una complessiva perdita di valore della parola, di una sua inutilità di fondo, della possibilità di affermare tutto e il contrario di tutto vanno le affermazioni generali susseguite da restrizioni che in sostanza le annullano. Per questa via, Federigo Borromeo può dirsi «in tutto liberale, fuorché nello spendere» (p. 159) o che lo zelo di donna Prassede «poteva esercitarsi liberamente in casa [sua]: lì ogni persona era soggetta in tutto e per tutto alla sua autorità, fuorché don Ferrante e le altre persone che vi abitavano» (p. 204).

Un'area di intersezione tra i due macroinsiemi che abbiamo individuato, cioè il comico del significante e il comico dei legami logici, o forse meglio dei mancati legami logici, è rappresentata da un gruppo coeso in cui viene ribaltato, sull'asse temporale, il normale rapporto tra un dato referente e la sua denominazione. Seguendo questa logica ribaltata, Guido introduce «il conte Pietro Verri, quegli che scoperse il nome da dare alla strada omonima» (p. 119) e analogamente «[i]l medico Alessandro Tadino, che a quei tempi stava appunto costruendosi la strada omonima» (p. 213), mentre la «via Alessandro Manzoni [...] fu costruita e dedicata al grande romanziere circa tre secoli prima ch'egli scrivesse i suoi celeberrimi *Promessi Sposi*» (p. 258). E se Federigo Borromeo «era nato, da quello che abbiamo potuto sapere, alle isole Borromee, che si trovano nel Lago Maggiore, davanti a Stresa, quasi dirimpetto all'Hotel des Iles Borromées, dal quale, tanto lui come le isole, presero il nome» (p. 158), da parte sua Silvio Pellico «sperava tutti i giorni che gli Austriaci venissero ad arrestarlo, per potere finalmente scrivere il suo famoso libro *Le mie prigionie*» (p. 121).

## 18. L'INFRAZIONE DEI LEGAMI LOGICI

Per quanto riguarda più nello specifico i legami di successione più logici e naturali, nel rifacimento daveroniano essi vengono molto spesso a cadere; il riso scaturisce dall'allusione al loro uso abituale<sup>110</sup>. I periodi ipotetici possono presentare apodosi spiazzanti rispetto alla protasi («Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto. E si capisce, in fondo. Se sapesse anche l'avvenire, il cuore sarebbe una

---

<sup>110</sup> Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, p. 201.

Madame de Thèbes»: PSdV, p. 88) e i legami consecutivi farsi – per usare un eufemismo – poco ortodossi, come nei seguenti casi: «Tra queste montagne se ne trova una, che per la forma del suo cocuzzolo, a tutto somigliante fuorché a una sega, viene appunto chiamato il Resegone» (p. 41); «Ma quella sera, la corrente essendo venuta meno per tutto il lago di Lecco, non funzionava nemmeno la lampadina tascabile» (p. 46).

Le spiegazioni causali scolorano nell'assoluta *doxa*: il cuoco Grignapoco è «nato a Bergamo, adorno per ciò del suo rispettabile gozzo» (p. 86); nella casa di Lucia, messa a soquadro dai bravi, «le tracce dell'invasione apparivano a occhio nudo, non per lo sconquasso de' mobili, ch'eran tutti in bell'ordine, ma dalle impronte digitali lasciate sul pavimento dalle scarpe dei malandrini» (p. 87); il Cardinale Arcivescovo acconsente a monacare Gertrude «poiché, disse, una fanciulla di carattere così espansivo e di nervi tanto sensibili non poteva esser che monaca» (p. 96) ecc. Anche quando sono solo ipotizzate, le cause risultano inverosimili rispetto alla situazione effettiva che tentano di spiegare; il capitolo IV si apre per esempio con l'idillica descrizione della dipartita di fra Cristoforo da Pescarenico:

La scena era lieta, ma la gente appariva piuttosto di umore oscuro, forse perché, la sterlina essendo salita d'un quarto di punto, quei lavoratori dei campi, quasi tutti ribassisti, vedevano i titoli di Borsa ascendere in proporzione. (PSdV, p. 61)

L'ipotesi, pur rivelandosi infondata, ha lo scopo comico (e argomentativo) di aumentare il sentimento di presenza di una data interpretazione; così, quando Lucia temporeggia nel rivelare alla madre che «non può più esser moglie di quel poverino», Agnese si produce in una serie di ipotesi che la dicono lunga sia sulla madre sia sulla figlia:

- Come? Come? Non puoi più? E chi te lo impedisce di grazia? Forse le quattro marachelle che hai commesse? Il buon Renzo è uomo di troppo spirito per fare attenzione a simili inezie!
- Non è questo, mamma... – sospirò Lucia, con un tono pieno di reticenze.
- O forse, ormai che bazzichi per le case dei signori, non vuoi più saperne di sposare un uomo della tua terra e della tua condizione... Capisco! capisco! – fece Agnese con accorgimento: – vuoi tirare il colpo a un nobile che frequenta i salotti della signora donna Prassede, la quale ti tien bordone, con la scusa di far del bene.
- Non è questo, mammina... – ripeté Lucia, con un tono di voce ancor più velato e misterioso.
- Saresti per caso incinta?... – suppose la madre, a corto d'argomenti.

– Che Dio me ne scampi e liberi! – esclamò Lucia, scuotendo i suoi corti e ben ondulati capelli. (PSdV, p. 193)

Guido da Verona l'aveva già detto che «Nella vita c'è una sola grande logica [...]: quella di non averne alcuna»<sup>111</sup> e nella parodia dei *Promessi Sposi* ne dà saggio numerose volte, quando, date certe situazioni e premesse, ricava reazioni e conseguenze che non ci si aspetterebbe<sup>112</sup>. Il riso pare proprio derivare dalla solidarietà inaspettata tra premesse e improbabili conseguenze: il salto logico produce infatti, in termini freudiani, un risparmio di dispendio psichico e dunque piacere<sup>113</sup>. Così don Abbondio, «pentito e contrito», a colloquio con il Cardinale si inginocchia «nella polvere come a segno di vera umiltà», ma, presago dell'interminabile tiritera, per ottimizzare il suo tempo prende la pompa della bicicletta e incomincia «rassegnatamente a gonfiare un pneumatico» (p. 191).

Le reazioni dei personaggi sono per solito volte al ridimensionamento, a significare la loro svagata attitudine nei confronti dei casi della vita, la cui importanza è sempre relativa. Quando per esempio Renzo comunica a Lucia che il matrimonio è rimandato, e chissà a quando, la reazione della giovane è compassata, come distratta:

Lucia senza troppo scomporsi rispose: – Vuol dire che sarò per un'altra volta.

[Renzo] – Ma come? Ora che t'ho bell'è fatto i regali di nozze, ho rimesso in ordine l'appartamento e t'ho provveduto alla *Rinascente* un corredo che mi costa un occhio della testa, è così che te la prendi calma, quando pareva suonato finalmente il giorno di mettere le nostre cose a posto?

– Lo sai tu quanti sono gli impedimenti dirimenti? – domandò Lucia, traendo dalla borsetta uno specchietto a mano per darsi un po' di rosso alle labbra.

– Io no; e tu?

– Io nemmeno – rispose Lucia. – C'è chi dice che sian undici o dodici... ma coi tempi che corrono, chi bada ancora a tali inezie? (PSdV, p. 53)<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> Da Verona, *Il mio discorso all'Accademia*, p. 355.

<sup>112</sup> È in fondo uno degli stratagemmi tipici della satira «l'inversione incondizionata dei termini», per cui ad esempio un medico è detto dispensatore di morte (J.L. Borges, *L'Arte di ingiuriare*, in Id., *Tutte le opere*, vol. I, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1984, pp. 609-615: 611; cfr. anche Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, p. 160).

<sup>113</sup> Freud, *Il motto di spirito*, pp. 216-217.

<sup>114</sup> Neanche Agnese sembra particolarmente afflitta per il rinvio delle nozze: «La figlia la lasciò con Renzo, tornò alle donne radunate nella corte, e presa un'aria di circostanza, dichiarò a voce alta: – Il signor curato ha un febbrone, per

Il cedevole *empressement* di Lucia per il suo sposo promesso è d'altronde motivo ricorrente, e persistente: quando ancora oltre, nel capitolo XXIV, «Per ultimo, e come cosa di nessun conto, Agnese domanda alla figlia» della sorte di Renzo fuggiasco da Milano, Lucia può risponderle clinicamente che «– È scampato alla forza, mamma! Pare che disgraziatamente sia riuscito a mettersi in salvo» (pp. 171-172).

Se non c'è accordo sui valori, come si vede sono relative anche le loro gerarchie, delle quali, volentieri capovolte, si denuncia la precarietà. Perciò, i crocchi che nel capitolo XXXI si inferociscono contro gli untori

Sarebbero certo andati a ridurre in cenere il Consolato del signor Poincaré, se, strada facendo, non si fossero accorti che stava per concludersi, all'Arena, l'arrivo del Giro d'Italia. Prima lo sport, poi gli untori; a far giustizia penserebbero un'altra volta. (PSdV, p. 239)

I dialoghi si configurano spesso come scambi di battute tra sordi che proseguono ognuno sul proprio binario, solo tangenzialmente incrociando l'altrui. Nessuno sembra infatti curarsi del reale stato dei fatti e ognuno argomenta secondo il proprio comodo e interesse. Nel capitolo VII, di ritorno dall'infruttuosa ambasciata al palazzotto, fra Cristoforo ribalta il fallimento e chiosa l'operazione con un reiterato «Trionfo completo!», spiegando che «don Rodrigo si dichiara dispostissimo a prendere Lucia sotto la sua protezione» (p. 79); da parte sua, Renzo si preoccupa di salvaguardare una rispettabilità di facciata e i suoi diritti di promesso sposo («– Non potrò mai comprendere [...] perché quell'imbecille si rivolga a tutti, fuorché al fidanzato»: *ibidem*), mentre Lucia e Agnese giustificano interessatamente don Rodrigo:

– Cáspita! che signore per bene! – osservò Agnese. [...]  
– Il signor don Rodrigo è veramente un uomo troppo delicato – lo scusò Lucia. (*Ibidem*)

Di particolare rilevanza statistica anche lo sfruttamento – stravolto, *ça va sans dire* – del legame mezzo-fine. Campionessa dell'hegeliano delirio della virtù, e già bersaglio della scrittura ironico-perplessa del Manzoni<sup>115</sup>, è donna Prassede, la "santa di mestiere":

---

oggi non si fa più nulla. // Sottolineò questa dichiarazione con una impercettibile alzatina di spalle, poi salì al pian di sopra, per mettersi un abito da passeggio» (pp. 53-54).

<sup>115</sup> Cfr. G. Guglielmi, *L'ironia*, in *Letteratura italiana Einaudi*, vol. V: *Le questioni*, pp. 493-512: 494-496.



Chiunque vedess'ella afflitto anche da un picciol male, donna Prassede si figgeva sùbito in capo di rimediare a' suoi guai e di fargli del bene a tutti i costi. Vedeva per esempio donna Prassede un povero cane zoppo d'un piede, per essere andato in gioventù sotto un veicolo? Donna Prassede, riflettendo che aveva una zampa men lunga dell'altre, e stimando ciò essere causa della zoppia, zoppaggine o zoppicatura che dir si voglia, dava immediatamente ordine che gli fossero accorciate le tre altre a parità di quella rattrappita. (PSdV, p. 183)

Il comico nasce dal ribaltamento della gerarchia tra il mezzo, che dovrebbe essere funzionale al fine e dunque di minor valore, e il fine stesso, che così passa in secondo piano. Il gioco daveronianiano su questo legame di successione è piuttosto insistente<sup>116</sup> e può chiamare in causa mezzi sia inadeguati rispetto ai fini, per cui ad esempio Renzo, diretto a Bergamo, nell'attraversare un bosco combatte i pensieri spaventevoli recitando «l'uffizio dei morti» (p. 132); sia sproporzionati rispetto ai fini da raggiungere: nel frangente appena ricordato, Renzo vorrebbe donchisciottesicamente prendere a revolverate «le foglie secche e scricchiolanti che calpestava coi piedi [...]. Perfino la brezza notturna, che si sentiva scorrere tra i panni e le carni, gli era talmente antipatica, da desiderare con tutte le sue forze di propinarle un'iniezione di stricnina» (p. 133).

## 19. QUESTIONE DI DOSI

In conclusione, quindi, se da un lato il ribaltamento o l'affievolimento dei legami logici e di successione suggerisce una perdita di fiducia nella razionalità o quantomeno la relativizzazione degli ordini prestabiliti e un'insofferenza verso gli *ipse dixit*, d'altro lato il comico del significato corrode la fiducia nella parola, mostrando come il suo impiego sia spesso convenzionale o comunque non univoco. In entrambi i casi da Verona si pone alla sorgente primigenia del comico, mostrando che il supposto fondamento naturale o ontologico che diamo agli eventi e alla

---

<sup>116</sup> Cfr. anche p. 113: «Purtroppo l'acqua mancava, come in verità manca quasi sempre nelle città che hanno un perfetto servizio d'acqua potabile. Ora, non diremo che sia impossibile, ma certo è abbastanza difficile spegnere un incendio quando manchi l'acqua. Siccome d'altronde questo era un incendio più figurato che reale, il comandante dei pompieri ebbe un'idea genialissima; e visto che non c'era l'acqua per spegnere l'incendio, come altresì non v'era incendio che necessitasse d'acqua, pensò di appiccarne uno».

loro valutazione è frutto della ragione umana e che dunque «I legami che connettono alle cose valori, classi, qualità, sono un prodotto del nostro agire collettivo»<sup>117</sup>. In entrambi i casi viene a insinuarsi una crepa in un progetto ordinato di mondo e di società.

Ed è proprio quello che sembra fare Guido da Verona con la sua parodia dei *Promessi Sposi*: smuovere le acque racchiate del *totem* manzoniano, insinuando il gene dell'entropia e dell'edonismo nella sua ordinata e finalistica macchina romanzesca. Non è un caso che questo edonismo di fondo venga ribadito da Guido nelle ultime righe del romanzo, allorché si trova a riassumere il «sugo di tutta la storia» nell'affermazione di Lucia per cui «Il mio Renzo non è certo uno stinco di santo; ma chi mi dice che un altro non sarebbe stato ancor peggio? E perché lamentarsi? perché arrabbiarsi? ... la vita è breve» (PSdV, p. 297), e d'altra parte recitava «*Non arrabbiarti... / la vita è breve...*» persino «una canzonetta venuta di moda con la peste» (p. 257).

Il mallo ideologico, se presente, è diluito e come intrinseco al *divertissement*, alla parodia che è parsa prima di tutto un gioco letterario basato sulla pirotecnicità verbale. Che poi, nel maneggiare questi fuochi d'artificio ci sia metaforicamente scappato il morto, questa, come si dice, è un'altra storia. Forse Guido da Verona avrebbe dovuto ricordare ciò che scriveva nel '26, solo pochi anni prima della parodia manzoniana, e cioè che «lo spirito, come tutti i veleni, va somministrato a piccole dosi»<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> F. Brioschi, *La mappa dell'impero*, Milano, Net, 2006, p. 116.

<sup>118</sup> Da Verona, *Cléo*, p. 10.

2.

## «Palpitante, ridente, nostalgica, appassionata»: la lingua dei diari di Antonia Pozzi

[2012]

1. – Il *corpus* delle scritture private di Antonia Pozzi (1912-1938) risulta fondamentalmente bipartito in diaristiche ed epistolari; un posto tutto sommato marginale, anche se non privo di interesse, lo occupano le postille vergate in margine a testi di studio o di piacere e le note, talvolta dedicatorie, di cui la poetessa usava corredare foto e cartoline. Lo stato degli studi pozziani ha raggiunto negli ultimi decenni, a partire dagli anni Ottanta, risultati più che soddisfacenti, risarcendo abbondantemente l'iniziale disattenzione nei confronti dell'opera di Antonia Pozzi: si può infatti dire che la bibliografia critica sia arrivata a coprire ogni manifestazione del suo breve tragitto terreno, valorizzandone giustamente l'opera poetica e fotografica, ma anche squadernandone appunti universitari, prove di traduzione e abbozzi di romanzo<sup>1</sup>.

In questa sede si presenta un contributo allo studio linguistico dei diari, che può considerarsi complementare rispetto a quello dedicato alle lettere<sup>2</sup>. Rientrando nel più vasto e difficilmente demarcabile metagenere autobiografico, i diari condividono con le lettere un'ampia area di intersezione: per entrambi il centro della rappresentazione è infatti occupato dall'io di un autore-narratore-protagonista che continuamente vi si declina e autorappresenta, nel tempo e nello spazio. Oltre che da un punto di vista coscienziale, i due generi sono avvicinati dalla preminente funzione comunicativa, ma mentre la lettera implica un dialogo con altri, seppur *in absentia*, il diario instaura un dialogo con sé stessi, tipicamente *pro futura memoria* di emozioni del

---

<sup>1</sup> Per una rassegna critica complessiva si rimanda alla collettanea *...E di cantare non può più finire... Antonia Pozzi (1912-1938)*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, S. Morgana, G. Scaramuzza, Milano, Vienneperre, 2009. Alla poetessa e fotografa è dedicato il sito monografico [www.antoniapozzi.it](http://www.antoniapozzi.it), costantemente aggiornato anche nella sezione bibliografica, che può considerarsi esaustiva.

<sup>2</sup> Vd., in questa stessa raccolta, il cap. III, pp. 123-170.

presente o del passato prossimo. Il diverso indirizzamento – agli altri e a sé, con le relative conseguenze sui piani della sincerità e dell’accuratezza logico-espressiva – è ciò che invece più allontana la scrittura diaristica da quella epistolare, anche se i due generi tornano a ravvicinarsi sul piano più strettamente linguistico per la condivisione di una cornice personale deittica inchiodata ai tre capisaldi dell’*ego* dello scrivente, del suo *hic* e del suo *nunc* (vd. *infra*, § 3). In linea generalissima ne consegue un uso privilegiato della prima persona singolare, la precisazione delle coordinate spazio-temporali (attraverso indici deittici e specifiche del luogo e della data di stesura) e una testualità intermittente che frammenta l’epistolario in lettere e il diario in pagine a cadenza calendaria.

Tale frammentarietà ostacola la percezione e la fruizione dei diari come opere a tutti gli effetti, dotate di un’alfa e di un’omega: difatti non sarebbero

des “œuvres” à proprement parler: elles n’ont ni le caractère d’achèvement, ni les vicissitudes que supposent la publication, la diffusion, l’entrée dans le circuit commercial. Même si le correspondances et les journaux intimes sont finalement publiés, ils restent marqués par cette liberté, cette absence de forme qu’ils doivent à leur origine même.<sup>3</sup>

È sempre il *nunc* a contrassegnare il diario, peraltro come le lettere, all’interno del metagenere autobiografico, in considerazione dello scarto minimo fra il tempo della scrittura e quello degli eventi raccontati e per la periodicità, più o meno regolare, dello scrivere. È quest’ultima l’unica «clausola apparentemente lieve, ma temibile» cui, secondo Maurice Blanchot, sottostà il diario: esso

deve rispettare il calendario. Questo è il suo patto. Il calendario è il suo demone, l’ispiratore, il compositore, il provocatore e il guardiano. Scrivere un diario intimo, è mettersi temporaneamente sotto la protezione dei giorni comuni, mettere la scrittura sotto questa protezione, e anche proteggersi dalla scrittura, assoggettandola ad una regolarità felice che ci si impegna a rispettare. Quello che si scrive si radica allora, lo si voglia o no, nel giornaliero e nella prospettiva che il giornaliero delimita.<sup>4</sup>

L’iscrizione calendaria, nota appunto in letteratura come *loi de Blanchot*, delimita temporalmente gli eventi narrabili e al contempo funge

---

<sup>3</sup> B. Didier, *Le journal intime*, Paris, PUF, 2002, p. 190 (I ed.: Paris, PUF, 1976).

<sup>4</sup> M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, p. 187 (ed. orig. *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1949).

da garanzia di verità contro eventuali sconfinamenti che possono derivare da una rielaborazione più approfonditamente pensosa, fino ad arrivare alla menzogna.

2. – I diari di Antonia Pozzi rientrano nell'ambito delle scritture private e non semplicemente autobiografiche, poiché – con la sola, parziale eccezione del *Quaderno* (vd. *infra*, § 3.1) – nulla fa ritenere che Antonia pensasse a un destinatario altro da sé. Se però, per un verso, la lettura dei suoi diari assomiglia a quella che oggi chiameremmo un'infrazione della *privacy*<sup>5</sup>, per altro verso di autobiografismo può dirsi quasi interamente intrisa l'opera poetica di Antonia Pozzi. Non a caso Montale presentava la possibilità di leggere la raccolta *Parole*, oltre che «come un libro di poesia», anche «come il diario di un'anima», considerando «la non-poesia, l'eloquenza» della raccolta «come la ineliminabile, necessaria matrice di un'arte» che non ha potuto svilupparsi compiutamente a causa della morte prematura di Antonia Pozzi<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Analogamente a quanto già avviene per le lettere, indirizzate dalla poetessa ai famigliari, agli amici, agli amori (cfr., nel succitato saggio sulla lingua delle lettere, le pp. 124-127). A dispetto della segretezza che in teoria dovrebbero contraddistinguerli, sono molti i diari pubblicati: per il dominio italiano si possono ricordare, tra i più noti, quelli di Alfieri, Tommaseo, Pavese, Alvaro, Montale. Significativa è anche la letteratura critica, anche se soprattutto di ambito francese, anglosassone e russo, mentre da noi rimane ancora poco frequentata, forse a indiretta testimonianza del discredito del diario quale opera letteraria. Cfr. comunque *Journal intime* e *letteratura moderna*, Atti di Seminario (Trento, marzo - maggio 1988), a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989; *Scritture di desiderio e di ricordo. Autobiografie, diari, memorie tra Settecento e Novecento*, a cura di M.L. Betri, D. Maldini Chiarito, Milano, FrancoAngeli, 2002; *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di A. Dolfi, N. Turi, R. Sacchetti, Pisa, ETS, 2008; C. Capello, *Il Sé e l'Altro nella scrittura autobiografica. Contributi per una formazione all'ascolto: diari, epistolari, autobiografie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; in prospettiva di genere si veda invece *Scritture di donne. La memoria restituita*, Atti del Convegno (Roma, 23-24 marzo 2004), a cura di M. Caffiero, M.I. Venzo, Roma, Viella, 2007; *Diari italiani del Novecento*, a cura di A. Castronuovo, Ravenna, Longo, 2014 (numero monografico del «Lettore di Provincia», a. XLIV, gennaio/giugno 2014, fasc. 142).

<sup>6</sup> E. Montale, *Parole di poeti*, in «Il Mondo», 1 dicembre 1945, p. 6; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 634-639; le citazioni a p. 636. Cfr. anche, di analogo tenore, le considerazioni di Stefano Raimondi, «Dio maledica la primavera». Antonia Pozzi e l'inadeguatezza delle parole, in ... *E di cantare*, a cura di Bernabò, Dino, Morgana, Scaramuzza, pp. 159-177; ivi Gabriella Bernabò (*Una donna e una poesia in anticipo sui tempi*, pp. 581-593) evidenzia invece gli aspetti tematici più

Nonostante la frequentazione di «sottogeneri assai diversi, dalla lirica-frammento alla poesia-raccontino, dal compianto al ritratto, dalla rievocazione onirica all'autoanalisi in versi»<sup>7</sup>, che poteva autorizzare a definire Antonia «un alveare di direzioni poetiche»<sup>8</sup>, in *Parole* lo spessore autobiografico risulta particolarmente vistoso e talvolta perfino ingenuo, con l'eccezione della «produzione tarda in cui risuona l'eco espressionista [...] con riferimenti alla putrefazione, alla corruzione, alla morte, e un'attenzione per la dimensione sociale rimasta fino ad allora piuttosto periferica nell'orizzonte dei suoi interessi»<sup>9</sup>. Soprattutto nelle prime prove, invece, l'immediata trasposizione poetica di sentimenti e fatti della giornata comporta un'inadeguata rielaborazione sui piani contenutistico e formale. Il *labor*, anche qualora vi si ottemperi, viene mimetizzato nell'urgere della relazione, come ad esempio avviene per gli endecasillabi sciolti della giovanile *Amore di lontananza*:

Ricordo che, quand'ero nella casa  
della mia mamma, in mezzo alla pianura,  
avevo una finestra che guardava  
sui prati; in fondo, l'argine boscoso  
nascondeva il Ticino e, ancor più in fondo,  
c'era una striscia scura di colline.  
Io allora non avevo visto il mare  
che una sol volta, ma ne conservavo  
un'aspra nostalgia da innamorata.  
Verso sera fissavo l'orizzonte;  
socchiudevo un po' gli occhi; accarezzavo  
i contorni e i colori delle ciglia:  
e la striscia dei colli si spianava,

---

originali della Pozzi. Per una sintetica ed equilibrata ricognizione linguistica e metrico-stilistica sul canzoniere pozziano, vd. G. Strazzeri, *La conquista di un'identità tecnica nella poesia di Antonia Pozzi*, in «Acme», XLIX (1994), pp. 67-77. La prima pubblicazione delle poesie di Antonia Pozzi risale all'anno successivo al suicidio, quando i genitori ne diffusero una selezione, per i tipi di Mondadori, in edizione privata (*Parole*, 1939); di qualche anno successiva la prima vera e propria edizione (A. Pozzi, *Parole. Diario di poesia 1930-1938*, Milano, Mondadori, 1943), cui fa riferimento la recensione di Montale.

<sup>7</sup> C. Milanini, *Tempo e spazio nella poesia di Antonia Pozzi*, in ... *E di cantare*, a cura di Bernabò, Dino, Morgana, Scaramuzza, pp. 115-131: 119. Il contributo si può leggere anche in Id., *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*, a cura di M. Marazzi, Milano, LED, 2014, pp. 179-192.

<sup>8</sup> L. Anceschi, *Prefazione*, in *Linea lombarda. Sei poeti*, a cura di Id., Varese, Magenta, 1952, pp. 5-26: 17.

<sup>9</sup> O. Spano, *La fucina di una poetessa. I "Diari" di Antonia Pozzi*, in *Memorie, autobiografie e diari*, a cura di Dolfi, Turi, Sacchetti, pp. 309-317: 314.

tremula, azzurra: a me pareva il mare  
e mi piaceva più del mare vero.

Milano, 24 aprile 1929<sup>10</sup>

La spontaneità di una poesia poco sedimentata che nasce e si nutre della realtà di fatti vissuti o di emozioni provate – lo «scoglio» in cui cioè imbatte tanta poesia femminile<sup>11</sup>, fino a potersi crociantamente interrogare sulla sua stessa possibilità di esistere – avvicina le *Parole* pozziane alla forma diaristica e al contempo le spinge verso una zona limitrofa del dominio letterario tradizionalmente e gerarchicamente inteso, da cui, come abbiamo accennato, il diario è stato a lungo escluso:

L'essenza della letteratura nel senso stretto, soprattutto della *poiesis*, della poesia, esclude il diario, perché nella letteratura l'importante non è il fatto notato, ma l'atto e la maniera di notarlo, e nella poesia la realtà dei fatti descritti viene perfino sospesa, la effettività della cosa riferita viene negata e presentata come immaginaria o illusoria. Già Aristotele ha osservato che la poesia non presenta quello che è (i fatti), ma quello che può o deve essere, e il lettore di opere poetiche accetta i fatti descritti non come veri, ma come verosimili. Leggendo, entra in un universo speciale, in cui non basta più la effettività delle cose, ma dove le cose devono essere giustificate per un senso, un significato, un valore che assumono in un ordine o organismo significativo o estetivo.<sup>12</sup>

Se quella di Antonia Pozzi non è *in toto* poesia d'occasione, ma anzi sa levarsi, è altrettanto innegabile la profonda convergenza con le scritture private, poiché entrambe fioriscono in quel triangolo che ha

---

<sup>10</sup> La poesia è citata dalla raccolta di scritti, in versi e in prosa, *Poesia che mi guardi*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, Bologna, Sossella, 2010, p. 42. Sulla prima produzione poetica della Pozzi, nella quale è già possibile individuare una «ricerca attenta della parola pregnante, rispondente nel modo più consono possibile al pensiero, all'emozione, alla sensazione che essa intende fermare sulla carta», vd. O. Dino, *Introduzione*, in A. Pozzi, *Poesia, mi confesso con te. Ultime poesie inedite (1929-1933)*, Milano, Viennepierre, 2004, pp. 9-22 (la citazione alle pp. 10-11).

<sup>11</sup> Montale, *Parola di poeti*, p. 635.

<sup>12</sup> W. Krömer, *La relazione problematica fra diario e letteratura e la trasformazione del diario in opera artistica da parte di Goethe e di Gide*, in *Le forme del diario*, a cura di G. Folena, numero monografico dei «Quaderni di Retorica e di Poetica», Padova, Liviana, 1985, pp. 67-71: 67-68. La poesia autobiografica vanta d'altronde una tradizione secolare, inaugurata, in Italia, dai *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «Petrarca [...] non ci ha lasciato un diario, anche se la disposizione diaristica ha in lui il primo campione moderno e anche se i *Fragmenta* si configurano come una sorta di diario trascendentale» (G. Folena, *Premessa*, ivi, pp. 5-10: 6).

per vertici l'ego, l'hic e il nunc. Da ciò derivano inevitabili interrelazioni fra poesie e diari, di cui danno prova, a partire dal '33, singoli rimandi intertestuali. Essi sono spiegabili con la circolazione degli stessi temi e dunque delle stesse parole all'interno delle varie declinazioni della scrittura pozziana e non tanto, o solo episodicamente, col fatto che Antonia usasse coscientemente il diario come quaderno di lavoro in cui depositare impressioni da riprendere successivamente in poesia.

Dal confronto, puramente esemplificativo, fra lo scritto diaristico del 4 febbraio 1935 e la poesia più attigua nel tempo, *Un destino*, data al 13 febbraio dello stesso anno, si rileva un chiaro riecheggiamento lessicale e tematico, anche se nella poesia il tema riappare non solo decantato, ma anche cambiato di segno. Infatti, mentre nella pagina di diario Antonia si interrogava con tormento sul valore e anzi sulla stessa liceità dei propri versi, nella poesia-manifesto *Un destino* il nodo viene sciolto in un ottimismo fattivo e fiducioso, nell'accettazione cioè di un destino diverso e per l'appunto poetico:

Lumi e capanne  
ai bivi  
chiamarono i compagni.  
A te resta  
questa che il vento ti disvela  
pallida strada nella notte:  
alla tua sete  
la precipite acqua dei torrenti,  
alla persona stanca  
l'erba dei pascoli che si rinnova  
nello spazio di un sonno.

In un suo fuoco assorto  
ciascuno degli umani  
ad un'unica vita si abbandona.

Ma sul lento  
tuo andar di fiume che non trova foce,  
l'argenteo lume di infinite  
vite – delle libere stelle  
ora trema:  
e se nessuna porta  
s'apre alla tua fatica,  
se ridato  
t'è ad ogni passo il peso del tuo volto,  
se è tua  
questa che è più di un dolore



gioia di continuare sola  
nel limpido deserto dei tuoi monti

ora accetti  
d'esser poeta.

13 febbraio 1935<sup>13</sup>

Lo spunto per la riflessione diaristica del 4 febbraio derivava ad Antonia dalla promessa fatta al professor Antonio Banfi, con cui stava preparando una tesi di laurea su Flaubert<sup>14</sup>, di mostrargli i suoi versi «orribili» e anche inutili, se rapportati al razionalismo critico-conoscitivo e pragmatico del maestro. Si legga, di seguito, quanto Antonia annotava nel diario:

Perché gli ho detto che scrivo degli orribili versi?

Ma che diritto ho io di parlare dei miei versi, come di qualche cosa che giustifichi la mia inerzia, la mia inattività pratica? Quando proprio dal dubbio, dalla sfiducia radicale nel valore delle mie pagine, mi è nato questo stato d'animo d'oggi, questa febbre di veder chiari i miei limiti, questa volontà di accentramento?

È adesso non potrò mancare, adesso bisognerà che mi vinca, che finga di credere in un valore anche minimo delle cose mie, che porti a Banfi qualcuno dei miei fogli. E poi? (4.II.35)<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Pozzi, *Poesia che mi guardi*, pp. 313-314. Cfr. i versi finali dell'ancora dubitativa *Pregghiera alla poesia*, datata 23 agosto 1934 (ivi, p. 280): «Poesia che ti doni soltanto / a chi con occhi di pianto / si cerca – / oh rifammi tu degna di te, / poesia che mi guardi».

<sup>14</sup> La tesi su Flaubert è stata pubblicata per la prima volta, con una premessa dello stesso Banfi, poco dopo la morte di Antonia (A. Pozzi, *Flaubert. La formazione letteraria (1830-1856)*, Milano, Garzanti, 1940) e più recentemente, con la stessa autorevole premessa, in edizione critica: Ead., *Flaubert negli anni della sua formazione letteraria (1830-1856)*, a cura di M.M. Vecchio, Torino, Ananke, 2013.

<sup>15</sup> Gli scritti diaristici di Antonia Pozzi sono stati pubblicati più volte. Qui si cita dall'ultima edizione: A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, Milano, Ancora, 2018. Come si vede, per i richiami di citazione si sceglie di indicare la data apposta da Antonia alle pagine diaristiche, considerata più immediatamente perspicua per il lettore e di più facile reperimento in considerazione delle diverse edizioni dei diari. Rispetto alle precedenti, che hanno via via apportato aggiustamenti testuali e inclusioni di nuovi passi, l'edizione del 2018 presenta per la prima volta la pagina di diario del 5 febbraio 1926 e un paio di piccoli nuovi stralci integrati nelle pagine del 7 febbraio e del 24 dicembre 1926; è invece stata espunta la pagina dell'ottobre 1938, viceversa acclusa al *corpus* epistolare per via dello «stile diretto che fa intuire un destinatario» e «dello stretto legame con gli argomenti trattati» in alcune lettere

Sia nel diario che in *Un destino* ricorre il tema di quella che Antonia considera la propria esclusione dal consorzio civile. Nel diario tale esclusione è però vissuta con sofferenza e viene contestualizzata, o forse meglio consustanzziata, nelle pur costruttive critiche che Antonia riferisce di aver ricevuto dai propri amici, durante i colloqui intercorsi con Remo Cantoni, Enzo Paci e Piero Treves:

Da che ho conosciuto Remo e gli altri, ho ricominciato a vivere spiritualmente. Gli schemi della mia personalità si sono rotti a contatto con le loro personalità forti. Mi hanno fatto molto bene, perché non hanno avuto nessuna pietà. E sono indulgenti solo quando in realtà me lo merito, non quando immagino di meritarmelo. Sono delle realtà vive che mi rispondono, non si prestano ad essere visioni. (*Ibidem*)

Invece in poesia questa separatezza dai «compagni» attirati «ai bivi» della vita da «Lumi e capanni» (vv. 1-3)<sup>16</sup> acquista un respiro più ampio, elevandosi dalle contingenze fino a diventarle grata: ora appare chiara la scelta di rifugiarsi panisticamente nella natura (strofa II) e soprattutto di cantarla (strofe IV e V). Trova così compimento e accettazione l'ipotesi espressa nel diario di una propria possibile auto-realizzazione, per lei «Sempre così smisuratamente perduta ai margini della vita reale»<sup>17</sup>, attraverso la parola poetica, anche se questo – secondo il noto binomio arte-vita, dai poli opposti e reciprocamente escludentisi – comporta giocoforza una coraggiosa rinuncia alla vita vera<sup>18</sup>.

La pagina di diario e *Un destino* si allineano inoltre per una serie di richiami tematici, come lo scoramento per la riconosciuta impossibilità di donarsi perché una «foce [...] non esiste», che in poesia diventa il suo «lento / [...] andar di fiume che non trova foce» (v. 16), e come il ponderoso fardello che nel diario le derivava dal rifiuto del “secondo

---

inviata da Antonia in quei giorni (A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, Milano, Ancora, 2014, p. 308).

<sup>16</sup> Vd. anche i vv. 13-14. Si noti come l'intera impalcatura della poesia risponda a questa contrapposizione fra gli altri (I e III strofa) e sé stessa (II e IV), fino alla risolutiva strofa finale. Nelle strofe II e IV – entrambe aperte da forti contrapposizioni: «A te resta» (v. 4), «Ma sul lento / tuo andar» (v. 15) – ricorrono peraltro con alta frequenza pronomi e aggettivi di seconda persona singolare rivolti da Antonia a sé stessa, rinforzati da varie allitterazioni in *-t-*.

<sup>17</sup> Lettera a Remo Cantoni del 19 giugno 1935, citata da Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, p. 218.

<sup>18</sup> Effettivamente il 1935 si rivelerà per Antonia un anno di «adesione al lavoro poetico semplicemente straordinaria» (G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Viennepierre, 2004, p. 216).

amore” Remo Cantoni («tutto il mondo nelle sue parole mi rimetteva sulle spalle la responsabilità di me stessa»: 4.II.35), che in *Un destino* diventa più sinteticamente il «peso del suo volto» (v. 23), suo di Antonia<sup>19</sup>. Altre risonanze acquistano invece segno positivo nel passaggio dal diario alla poesia: la «sete» dapprima immeritatamente soddisfatta, perché l’acqua intorbidata da Antonia stessa veniva ripulita da altri, in *Un destino* è appagata dalla «precipite acqua dei torrenti» (v. 8); il «dolore» per la propria solitudine, nel diario ritenuto sterile in quanto «armatura» e scusa a giustificazione della propria infelicità, è ribaltato in «gioia di continuare sola / nel limpido deserto dei suoi monti» (vv. 26-27). Le «libere stelle» del v. 18 sono invece anticipate, nella pagina di diario del 6 febbraio, dalle «stelle libere» precluse all’amica Lucia Bozzi, che stava per monacarsi: «Il più terribile pensiero è questo: che io alla sera potrò ancora andare in un prato sotto le stelle libere e lei starà, per tutte le sere della sua vita, in un dormitorio, vicino a dodici letti di bambine sconosciute» (6.II.35).

Scrivere versi era per Antonia Pozzi una pratica e insieme un’esigenza pressoché quotidiana, una necessità cui adempiva con la cadenza tipicamente riservata a lettere e diari: a confermarlo basterebbe il solo dato numerico delle circa trecento liriche di cui si compone *Parole*, stese in un lasso di tempo di soli nove anni (1929-1938). Avvicinano le poesie alle scritture private anche l’apparato paratestuale, che correda le poesie di date e – ma meno sistematicamente – dell’indicazione del luogo di composizione, oltre al fatto che, come annota Claudio Milanini, le poesie venissero «trascritte quasi sempre su quaderni secondo l’ordine cronologico di composizione»<sup>20</sup>. Che però si tratti di un avvicinamento e non di una sovrapposizione fra poesia e diario è posto in luce dallo stesso Milanini quando osserva che, data la pubblicazione postuma, non è detto che l’ordinamento cronologico fosse quello «definitivo, che l’autrice intendesse presentare i suoi versi, nel loro insieme, come testimonianze contemporanee al vissuto»; del resto l’indicazione spazio-temporale «non ha sempre lo stesso valore: talora fa corpo col testo, ne è parte essenziale (un po’ come avviene nella sezione eponima del *Porto sepolto* ungarettiano), altre volte è una semplice aggiunta, una sorta di *pro memoria* che risponde a una personalissima esigenza [...] di fermare il tempo»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Sull’infatuazione di Antonia per Remo Cantoni, condiscipolo di Antonio Banfi alla Statale di Milano, vd. *ivi*, in partic. pp. 187-197.

<sup>20</sup> Milanini, *Tempo e spazio*, p. 116.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

La percezione del tempo che scorre inesorabile accompagna Antonia fin da quando è «ancora quasi bambina». È lei stessa ad annotare nel *Quaderno*, a consuntivo della giornata di Natale 1926, la sua

paura, e non so di che: non di quello che mi viene incontro, no, perché in quello spero e confido. Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge, e nemmeno vola: scivola, dilegua, scompare, come la rena che dal pugno chiuso filtra giù attraverso le dita, e non lascia sul palmo che un senso spiacevole di vuoto. Ma, come della rena restano, nelle rughe della pelle, dei granellini sparsi, così anche del tempo che passa resta a noi la traccia. (*Natale 1926*)

La quattordicenne Antonia continua riconoscendo che «se pure alcunché di doloroso o di violento è passato nella *sua* vita tranquilla», la traccia lasciata dal tempo è spesso e di segno quasi del tutto positivo: di qui il rimpianto per il passato, la gioia di assaporare il presente e l'assenza di fretta di vivere il futuro, «perché non *sa* se in avvenire potrà ancora essere così» (*ibidem*). In effetti Antonia Pozzi non aveva nulla di cui temere, unica e adorata figlia di una delle famiglie più in vista del suo tempo: il padre Roberto era un avvocato di successo, gradito al Regime anche se non particolarmente fervente, mentre la madre Lina la imparentava alla nobile famiglia dei Cavagna Sangiuliani di Gualdana; la nonna Maria, detta affettuosamente “Nena”, era inoltre nipote di Tommaso Grossi. Gli episodi tragici cui si fa cenno sono invece, probabilmente, il suicidio del nonno paterno e quello della zia Emma, che si era tolta la vita nel 1905, a soli diciassette anni<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Per le vicende biografiche di Antonia si rimanda all’ottima monografia di Bernabò, *Per troppa vita*. Molto romanzata è la biografia approntata da A. Cenni (*In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa*, Milano, Rizzoli, 2002), per certi tratti anche manipolatoria, come ha mostrato O. Dino, “*Il volto nuovo*” ovvero *il tradimento di Antonia Pozzi*, in «Otto/Novecento», XXVI (2002), n. 3, pp. 71-108. Della stessa Onorina Dino, che per lunghi anni è stata premurosa custode delle carte pozziane, si può vedere la chiara e sintetica *Notizia biografica* in Pozzi, *Poesia che mi guardi*, pp. 13-24. Negli ultimi anni la figura di Antonia Pozzi ha richiamato l’attenzione di diverse studiose, che con sensibilità ne hanno ripercorso la vicenda umana e artistica in biografie più o meno romanzate; fra queste si ricordano G. De Pascale, *Come le vene vivono del sangue. Vita imperdonabile di Antonia Pozzi*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016, che si immagina scritta da Antonia in prima persona; E. Ruotolo, *Una grazia di cui disfarsi. Antonia Pozzi: il dono della vita alle parole*, Palermo, RueBallu, 2018, dal ricco e curatissimo apparato iconografico ad opera dell’artista Pia Valentinis. Hanno ripercorso la vicenda della poetessa anche alcune rappresentazioni teatrali – fra cui si ricorda *L’infinita speranza di un ritorno* di Maurizio Schmidt, andato anche in scena, nel 2012, al Teatro Franco Parenti di Milano – e alcuni film documentario: *Poesia*

3. – Nella realizzazione pozziana il genere diaristico si declina secondo tre diverse modalità: nelle pagine di un cosiddetto *Quaderno* steso tra gli ultimi giorni del '25 e gli ultimi del '27, in parte sotto forma di saggio scolastico; in *Note di viaggio*, a resoconto delle giornate dell'8 e 9 aprile 1933 trascorse fra Roma, Caserta e Napoli; infine, in un *Diario* vero e proprio, compilato fra il '35 e il '38<sup>23</sup>. I diversi momenti di elaborazione – per cui seguiamo maturare l'Antonia ancora bambina del *Quaderno* nella giovane donna delle *Note di viaggio* e del *Diario* – e le diverse occasioni che ne hanno portato alla stesura, conducono inevitabilmente ad esiti stilistici e tematici molto differenti: per questa ragione si è ritenuto più proficuo considerare a sé le tre tipologie.

Questa eterogeneità è un caso esemplare della magmaticità e della scarsa formalizzazione che gli studiosi attribuiscono alla forma diaristica, al punto che se ne è persino negata l'esistenza come genere letterario<sup>24</sup>. Il diario presenterebbe difatti una forma «Semplice ovvero cava, non preliminarmente connotata e quindi capace di piegare il *modus* diaristico sino ad includere le tematiche e le occasioni più disparate»<sup>25</sup>. La “cavità” della forma diaristica può essere sia intratestuale, relativa cioè all'adozione di stili e temi diversi all'interno del medesimo diario(-zibaldone), sia extratestuale, per cui, in base all'argomento che vi viene principalmente trattato, si daranno diari di prigionia o di viaggio, diari che accompagnano durante una malattia, diari di conversione o filosofici e morali, diari di lavoro o “di bordo” – come quelli stesi parallelamente a un'opera letteraria, e si pensi per esempio a Gadda, Pavese o Alvaro – diari di citazioni, di sogni ecc.: insomma, «On ne finirait pas d'énumérer toutes les métamorphoses du Journal, genre-Phœnix par excellence»<sup>26</sup>. Proprio in virtù della «forme ouverte» del diario:

---

*che mi guardi* (2009) di Marina Spada; *Il cielo in me. Vita irrimediabile di una poetessa* (2014) di Sabrina Bonaiti e Marco Ongania; *Antonia* (2015) di Ferdinando Cito Filomarino.

<sup>23</sup> L'utile tripartizione risale alla prima edizione degli scritti diaristici (A. Pozzi, *Diari*, a cura di O. Dino, A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1988), venendo sostanzialmente riproposta nelle successive.

<sup>24</sup> G. Gusdorf, *Lignes de vie I. Les écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1991, in partic. pp. 275-291.

<sup>25</sup> F. Secchieri, *Oltre lo specchio. Dinamiche della scrittura diaristica*, in «Strumenti critici», XXII (2008), n. 1, pp. 75-93; cfr. anche Id., *Identità e alterità nelle scritture diaristiche*, in *Memorie, autobiografie e diari*, a cura di Dolfi, Turi, Sacchetti, pp. 187-197.

<sup>26</sup> Didier, *Le journal intime*, p. 16.

Tout peut devenir journal. Le diariste peut intégrer à son texte ses notes de blanchisseuse des coupures de presse, des fragments, des brouillons de textes en gestation; finalement, presque tout. Il doit ignorer ces deux contraintes qui existent pour chaque écrivain: le public et l'éditeur. [...] Le dessin, la photographie, les "reliques" diverses peuvent aussi s'intégrer dans le journal, surtout si leur valeur mémorative semble déterminante.<sup>27</sup>

3.1. – Prima manifestazione pozziana del diario sono dunque i dieci scritti che costituiscono il cosiddetto *Quaderno*. Essi vengono per l'appunto prevalentemente tramandati da quadernetti dei compiti, le cui molte correzioni fanno supporre che si trattasse – almeno per i primi scritti – della brutta copia di saggi scolastici; oltre a questi quaderni, rientrano in questa prima espressione diaristica quattro fogli dattiloscritti<sup>28</sup>. La giovanissima Antonia pone mano al *Quaderno* in due principali *tranches*: durante le vacanze natalizie del '25 e durante quelle del '26, con alcune paginette extravaganti, sempre del '26. La situazione seleziona gli argomenti trattati: Antonia racconta delle abitudini dei giorni di festa (la preparazione dell'albero, il resoconto dei doni, l'ozio, le visite ai parenti e agli amici ecc.)<sup>29</sup>, ma spesso vi accosta descrizioni paesaggistiche e ragionamenti di più ampia portata, come quelli sulla vastità dello spazio (7.II.26) e sullo scorrere del tempo (25.XII.26), mostrando una precoce e indubitabile predisposizione alla riflessione e alla scrittura.

Mentre le pagine del '26 appaiono uno svago o un passatempo nelle giornate dilatate dalle vacanze invernali, in cui probabilmente Antonia, figlia unica, si sentiva sola, le pagine del '25 sono con più certezza redatte come compito scolastico. Destinate a essere lette dall'insegnante, risentono di una certa sorvegliatezza e cura stilistica: diversamente da quanto avverrà con il *Diario* e soprattutto con le rapsodiche *Note di viaggio*, Antonia compila il *Quaderno* con la cura della scolara diligente<sup>30</sup>. Il suo approccio al diario risulta così paradigmatico dei «ni-

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 187. Sulle difficoltà metodologiche correlate allo studio dei diari e sulla problematica suddivisione in tipologie, vd. Capello, *Il Sé e l'Altro*, pp. 82-101.

<sup>28</sup> Cfr. *Norme editoriali e nota al testo* in Pozzi, *Mi sento in un destino*, pp. 65-67: 65.

<sup>29</sup> Topica è la stessa stesura del diario alla fine dell'anno, a suo consuntivo: cfr. M. Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006, pp. 117-118.

<sup>30</sup> Per un inquadramento generale su questo tema, vd. *I quaderni di scuola tra Otto e Novecento*, numero monografico degli «Annali di storia dell'educazione e

veaux d'élaboration très variables» cui è passibile: «Certains journaux affectent une forme télégraphique, ou même [...] une expression chiffrée. D'autres sont beaucoup plus composés, la recherche de style y est sensible»<sup>31</sup>.

La struttura testuale del *Quaderno* si ripete regolare. L'indicazione della data, assente da un solo scritto databile al 1926, dà l'abbrivio alla pagina: negli *incipit* Antonia vi si richiama pressoché sistematicamente attraverso deittici come *oggi*, *stamane*, *questo Natale*, *ieri* ecc. Le prime parole fungono per solito da contestualizzazione spazio-temporale al passato prossimo, il tempo più tipicamente impiegato per descrivere eventi da poco trascorsi: «Siamo stati ieri alla Scala, a sentire Madame Butterfly» (21.XII.25); «Oggi siamo stati a Pavia, a trovare la nonna» (26.XII.25); «Sono stata questa mattina a Palazzo del Ghiaccio» (7.II.26). Per i resoconti delle giornate in cui si festeggia il Natale e la fine dell'anno si può fare a meno dell'indicazione spaziale, rimanendo sottinteso che il luogo degli eventi, e della scrittura, è la propria casa: «Oggi ho fatto l'albero di Natale» (24.XII.25); «E anche Natale è passato» (26.XII.25); «È passato anche questo Natale» (25.XII.26); «Che giornata oggi!» (24.XII.26); «Mi è caro, in questa ultima notte dell'anno, vegliare tranquillamente, intenta all'occupazione solita, la preferita ormai: a compiere i miei doveri di scolara» (31.XII.26).

Con un paio di eccezioni, nelle quali il tempo degli eventi tende a coincidere con quello della scrittura (27 e 31.XII.26, vd. *infra*), in genere Antonia si ferma a ricordare poche ore dopo l'accadimento dei fatti, al massimo il giorno dopo: in questo modo viene minimizzato il *décalage* fra l'io che racconta e l'io raccontato, garantendo dunque una (maggiore) aderenza alle sensazioni e ai fatti vissuti<sup>32</sup>. Tempi verbali

---

delle istituzioni scolastiche», 13 (2006). Fra i numerosi contributi sull'italiano scolastico, vd. M. Moneglia, *Sul cambiamento dello stile della lingua scritta: scrivono i bambini*, in *La lingua italiana in movimento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1982, pp. 230-276; N. De Blasi, *L'italiano nella scuola*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, vol. I: *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 383-423; M.A. Cortelazzo, *Un'ipotesi per la storia dell'italiano scolastico*, in *Scritture bambine*, a cura di Q. Antonelli, E. Becchi, Roma - Bari, Laterza, 1995, pp. 237-252 (poi in M.A. Cortelazzo, *Italiano d'oggi*, Padova, Esedra, 2000, pp. 91-109); L. Revelli, *Diacronia dell'italiano scolastico*, Roma, Aracne, 2013.

<sup>31</sup> Didier, *Le journal intime*, p. 20; cfr. anche ivi, pp. 143-145.

<sup>32</sup> Cfr. ivi, p. 120. Si rammenti inoltre che «I due nomi che nelle lingue moderne fissano il complesso concetto di diario (it. *diario*, in passato anche *giornale* nello stesso senso, sp. *diario*, fr. *journal*, ingl. *journal*, calco tedesco *Tagebuch*, calco russo *dnevnik* ecc.), risalgono entrambi a derivati latini di *dies*, uno per via dotta, *diario*, l'altro per evoluzione popolare» (Folena, *Premessa*, p. 7).

ricorrenti sono non a caso l'imperfetto, prescelto per le descrizioni paesaggistiche («La macchina filava veloce sull'infangata alzaia pavese: vicino, il naviglio rifletteva il cielo terso del tramonto, e tutt'intorno, lievemente ondulata, si stendeva, spruzzata di neve, la fertile pianura»: 26.XII.25) e il passato prossimo, preferito nei passi più elencatoriamente cronachistici:

Abbiamo ragionato a lungo intorno a cose grandi, troppo grandi per noi; e abbiamo detto del principio e della fine del mondo, dell'origine della materia; abbiamo vagato con la mente nello spazio costellato dei pianeti, abbiamo discusso sulla vita dell'aldilà, abbiamo finito col rimanere assorti in uno stesso pensiero, mentre le ombre della sera scendevano lente, avvolgendo tutto delle loro brume misteriose. (7.II.26)

A predominare è però il tempo presente. Attraverso quello storico, Antonia si tuffa nel passato e ne rivive le emozioni con trasporto visionario; l'ultimo passo citato infatti così prosegue, scivolando al presente:

Laggiù, dietro un sottile ma fitto reticolato di rami brulli, il sole cala a poco a poco. E tutto è vermiglio intorno a lui, e irraggiano nel cielo delle nubi e si allungano, quali sanguigne lingue di draghi favolosi, su di un fondo azzurrino, che, in alto, si fa sempre più carico, ed è, sul nostro capo, del più bel turchino. Tremule occhieggiano le prime stelle. (*Ibidem*)

Il presente è anche il tempo della presa diretta, vuoi come automatica, partecipata iscrizione nel ricordo:

A casa, ecco la mamma, la zia Ida, e la nonna (che gioia! Vedi? È proprio venuta anche lei!) che corrono a incontrarci. E a pranzo, adesso, in fretta, perché, appena finito, ... deve arrivare Gesù Bambino (24.XII.26),

vui, più di frequente, quale ausilio intenzionalmente finalizzato al coinvolgimento del destinatario:

Ohimé! Che puzza! Cosa Succede? Ah! Mamma mia! ...  
Niente paura: tutto è rimediato; una candelina dell'Albero [di Natale] aveva avuto un'idea sovversiva e aveva attaccato fuoco a un ramoscello sovrastante, ma ora ho spento tutto e il pericolo è scongiurato. Menomale! ... (24.XII.25)

Si legga anche un passo dalla pagina che apre il *Quaderno*, in cui Antonia ricorda la precedente serata alla Scala, dove andava in scena *Madama Butterfly*:

Nell'ampia sala è silenzio; qualche colpo di tosse, qualche zittio, ed ecco Toscanini, il mago: ha sulle tempie due ciocche di capelli bianchi, che



sembrano due alette d'argento. Afferra con la sottile mano nervosa la magica bacchetta, la batte sul leggio: via! Ed è dapprima un fruscio di note lievi, che s'inseguono e si disperdono, un accennar frettoloso di melodie brevi, un chiacchiericcio birichino, che cresce, cresce, si fa più alto e più sonoro, si allarga infine in una melodia vibrante e passionata. [...] Fuori, nello strepito della metropoli lombarda, cade la neve... (21.XII.25)

Si tratta di una pagina molto curata, a partire dalla regia che inquadra la scena secondo una *ratio* ben precisa, a chiasmo: il concerto vi appare incorniciato fra il teatro silenzioso in attesa che inizi l'opera e la pacata nota paesaggistica di una Milano il cui rumoreggiare è attutito dalla neve. Il giro sintattico, sporadicamente nominale, viene del resto delineandosi attraverso piccole pennellate, e la punteggiatura è espressiva.

Il presente indicativo è anche il tempo della riflessione e del dialogo con sé stessi<sup>33</sup>. L'atto della scrittura coincide con quello degli eventi nella pagina del 27 dicembre 1926, quando Antonia registra che «... Il papà suona il grammofono. [...] Sento di là che comincia l'Ave Maria di Schubert, la mia passione: dopo pregherò il papà di sonarmi il Cigno di Saint-Saëns e poi, a nanna, con tante belle melodie nell'orecchio». Ma il caso più significativo è quello della pagina, l'ultima del *Quaderno*, scritta qualche giorno dopo, nella notte di San Silvestro calata nel «Tic-tac, tic-tac, tic-tac» del momento:

Le undici e mezzo. [...]

Che silenzio! La mamma legge, nel suo angolino: il papà ha tolto dalla libreria un libro di poesie: il Carducci. L'orologio scande uguale ed inesorabile gli ultimi rantoli del vecchione agonizzante; giù, il cigolio del tram sulle rotaie in curva, è forse un lamento, ma sembra un riso, un po' stridulo; sul suo cuscino la canina sospira profondo, nel suo sonno buio: non sa, non capisce.

Ora il babbo sussurra piano dei versi che non afferro; mi giunge solo la cadenza e l'intonazione commossa della sua voce...

Sei minuti soli, e poi... e poi, che cosa, in fondo? Dodici tocchi, come le altre notti, e neppure una sosta, neppure un distacco; perché crucciarsi? Sono gli uomini, col loro convenzionalismo, che hanno creato l'affanno di questi istanti; se il calendario fosse diverso e la fin d'anno cadesse un'altra notte, questa di S. Silvestro passerebbe inavvertita, come tutte le altre.

---

<sup>33</sup> Qualche esempio: «È strana l'impressione che provo io nel pensare...», «mi dico: è più grande...», «tento, tento raffigurarmi...», «E lo stesso provo pensando all'eternità; sempre, ripeto a me stessa» (7.II.26); «Ho paura, e non so di che», «Del tempo ho paura» (25.XII.26); «È bello, trovo, cominciare l'anno così», «Mi sembra perfino...», «Ma trovo che sarebbe così giusto...» (31.XII.26).

Ecco! Suona alla pendola!

Perché mi sembra che i rintocchi mi martellino il cuore?

... È finito.

Perché non succede nulla?

Tic-tac, tic-tac, tic-tac... uguale, monotono, inosservato; fino ad un'altra notte come questa, per 365 giorni ancora.

Un altro anno di vita. (*La notte di S. Silvestro* 1926)

In questo passo si ricorre anche allo stile nominale, in generale usato con parsimonia nel *Quaderno*, mentre, come vedremo *infra*, §§ 3.2, 3.3, sarà cifra sintattica dominante nelle *Note di viaggio* e nel *Diario*. Nel *Quaderno* la sintassi appare snella e piuttosto equilibrata nella misura media: si rintraccia una sola subordinata di III grado («ma trovo che sarebbe così giusto poter incominciare l'anno continuando le abitudini consuete»: 31.XII.26), prevalendo del tutto le frasi mono- e biproposizionali.

Da un punto di vista stilistico si alternano due tendenze opposte, per cui il lirismo e una certa enfasi confliggono con l'immediatezza tipica del parlato, pur nel diacronico, progressivo deflettere dei primi verso usi via via più spontanei. La tensione enfatica risulta evidente se si considera l'impiego massiccio di figure retoriche, precoce testimonianza di una visione poetica, specificamente lirica della realtà. Proprio in considerazione dei futuri sviluppi della poesia pozziana, appaiono di particolare rilevanza le antropomorfizzazioni di elementi naturali: «Tremule occhieggiano le prime stelle» (26.XII.25); «Laggiù, occhieggiante tra il verde, sorge [...] il villaggio», «placido silenzio dei monti» (1926); «il lago fruscianti di canne e sussultante di ondine irrequiete» (24.XII.26). Estesa la personificazione della neve che accheta:

Benvenuta dunque l'amica bianca e previdente, che, con l'indulgenza di una mamma quando nasconde al babbo le marachelle dei figliuoli, ha voluto che Gesù bambino trovasse la terra quieta e apparentemente buona sotto il candore, simbolo dell'innocenza. Non abbiamo che a ringraziarla, per questa sua generosità [...]. (24.XII.26)<sup>34</sup>

Sono anche le numerose similitudini a trasfigurare la natura e gli elementi del paesaggio: «le stradicciuole sassose che scendono da ogni paesello, come torrentelli che scendono al fiume» (1926); «nubi [...] si

---

<sup>34</sup> Cfr. ancora: «note lievi, che s'inseguono e si disperdono» (21.XII.25); «L'orologio scande uguale ed inesorabile gli ultimi rantoli del vecchione agonizzante», cioè dell'anno al termine (31.XII.26). Più vicine all'idiomatismo: «il sole cala a poco a poco. E tutto è vermiglio intorno a lui» (26.XII.25); «la strada maestra [...] accoglie [...] le stradicciuole sassose che scendono da ogni paesello» (1926); «fiancheggiato da verdi prati, rumoreggia il torrente» (*ibidem*).

allungano, quali sanguigne lingue di draghi favolosi» (26.XII.25); «giù, il cigolio del tram sulle rotaie in curva, è forse un lamento, ma sembra un riso un po' stridulo» (31.XII.26). Non può poi mancare la figura della «mamma montagna» («il villaggio [...] che, al pari di un bimbo pauroso che si aggrappa alle gonne della mamma, si inerpicca sul fianco della gran montagna che lo sovrasta, quasi per chiederle protezione»: 1926), che si ripresenta anche nelle poesie, come per esempio in *Ritorno serale*, datata 18 ottobre 1933:

Giungere qui – tu lo vedi –  
dopo un qualunque dolore  
è veramente  
tornare al nido, trovare  
le ginocchia materne,  
appoggiarvi la fronte –  
mentre le rocce, in alto,  
sui grandi libri rosei del tramonto  
leggono ai boschi e alle case  
le parole della pace –<sup>35</sup>

Nella poesia *Il sentiero*, del 30 gennaio 1935:

Una sera  
la tua montagna si ricorderà  
di averti avuta  
bambina  
nel suo grembo d'erba;  
e lontana vedendoti  
a cercare  
su perse rive le ombre  
delle tue cose sepolte,  
ti chiamerà coi cenni  
antichi delle campane.<sup>36</sup>

O ancora nella più tarda *Le montagne*, che porta indicazione «Pasturo, 9 settembre 1937»:

Occupano come immense donne  
la sera:  
sul petto raccolte le mani di pietra  
fissan sbocchi di strade, tacendo  
l'infinita speranza di un ritorno.

---

<sup>35</sup> Pozzi, *Poesia che mi guardi*, p. 230, vv. 1-10.

<sup>36</sup> Ivi, p. 311, vv. 9-19.

Mute in grembo maturano figli  
all'assente. [...]

Madri. E s'erigon nella fronte, scostano  
dai vasti occhi i rami delle stelle:  
se all'orlo estremo dell'attesa  
nasca un'aurora  
e al brullo ventre fiorisca rosai.<sup>37</sup>

Se le similitudini prevalgono sulle metafore («in cospetto al deserto, immenso mare d'oro»: 5.II.26; «Perché mi sembra che i rintocchi mi martellino il cuore?»: 31.XII.26; e, con catacresi, «per questa piena di sentimenti [...] rimpiango il passato»: 25.XII.26), a testimonianza di un minore stadio di rielaborazione e astrazione, d'altro canto le stesse similitudini possono spingersi a una certa originalità, come nei seguenti casi:

«Toscanini [...] ha sulle tempie due ciocche di capelli bianchi, che sembrano due alette d'argento» (21.XII.25); «Giorno lieto, di una letizia un po' tradizionale, come il panettone e il tacchino, come il vischio portafortuna, come il Presepio o l'Albero di Natale», «il tempo scivola, dilagua, scompare, come la rena che dal pugno chiuso filtra giù attraverso le dita [...]. Ma, come della rena restano, nelle rughe della pelle, dei granellini sparsi, così anche del tempo che passa resta a noi la traccia», «la gioia [...] di sentirmi dentro, chiusa come in uno scrigno, un'anima, un'anima palpitante, ridente, nostalgica, appassionata» (25.XII.26).

Sul fronte opposto all'enfasi lirica, si diceva, le movenze che riecheggiano il parlato tendono via via ad aumentare. Oltre all'uso dei deittici, che molto contribuiscono all'impressione di *hic et nunc*, l'emersione del parlato si palesa nel dialogo con sé stessa, nelle autocorrezioni e nei tentativi di autochiarificarsi strada facendo, proprio attraverso la scrittura:

«mi dico: [la vastità della terra] è più grande – rivedo il panorama goduto dalla Madonnina del Duomo: no, è più grande ancora – mi si riaffaccia la visione scintillante avuta sulle cime della Grignetta: no, no, è più vasta» (7.II.26); «Forse gli anni scorsi sentivo così; quest'anno, invece, no; è diverso, non so perché. Ho paura, e non so di che: non di quello che mi viene incontro, no, perché in quello spero e confido. Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge [...]. Per gli altri no, non è la stessa cosa» (25.XII.26).

---

<sup>37</sup> Ivi, p. 387. Sul rapporto di Antonia con la montagna, vd. O. Dino, *Introduzione*, in A. Pozzi, T. Gadenz, *Epistolario (1933-1938)*, a cura di O. Dino, Milano, Viennepierre, 2008, pp. 7-80, in partic. pp. 44-56.

La pagina gravita prevedibilmente verso il polo del parlato anche quando Antonia pare abbandonarsi alla riflessione estemporanea, rivivendo momenti di particolare emozione. In questi frangenti abbondano le esclamazioni, fra cui spicca la serie con *Dio* – «babbo e mamma hanno preparato i doni per me [...]. Dio, che abbondanza!» (24.XII.25); «Dio! Quante sono le cose belle! // E quanto devo essere grata a chi mi mette in grado di goderle!» (27.XII.26); «Dio me ne guardi!» (31.XII.26) –, mentre la punteggiatura si fa enfatica:

«Ieri sera poi siamo stati ai Maestri Cantori: che opera! che opera! // Meravi-glio-sa!!! [...] si sente ovunque la mano del genio: che capolavoro! che capolavoro!» (24.XII.25); «Pare impossibile come tutto ciò che si impara venga a proposito!» (5.II.26); «Che giornata oggi! [...] che gioia! Vedi? È proprio venuta anche lei!» (24.XII.26); «Ah! La musica! È la più bella cosa del mondo! // La musica, lo scrivere, i libri, la casa mia, il mare, la Scala...» (27.XII.26); «non perché non mi piacciono le vacanze: Dio me ne guardi! [...] Sei minuti soli, e poi... e poi che cosa, in fondo? Dodici tocchi, come le altre notti, e neppure una sosta, neppure un distacco; perché crucciarsi? [...] Ecco! Suona alla pendola!» (31.XII.26).

Alla stessa dicotomia fra lirismo e parlato possono ricondursi anche le frequenti ripetizioni sintattiche e lessicali. Tra queste ultime, l'epanalessi è spia del premere del parlato sullo scritto e della giovane età di Antonia, poiché ne rivela l'emotività ancora entusiasticamente infantile: «gli umili montanari [...], vivendo tra le bellezze della natura, potrebbero insegnarci di essa tante tante cose belle» (1926); «che opera! che opera! [...] che capolavoro! che capolavoro!» (24.XII.25); «come voglio bene alla mia casa, sento di volerne tanto tanto anche al Ginnasio Manzoni! ...» (31.XII.26).

A un'enfasi che pare piuttosto risentire di abitudini scolastiche e di riflussi letterari sono invece ispirate ripetizioni come le seguenti:

«un chiacchiericcio birichino che cresce, cresce, si fa più alto e più sonoro», «e fiori, fiori, fiori ovunque...» (21.XII.25); «E poi libri, libri, libri, libri! Di ogni genere e di ogni autore» (24.XII.25); «abbiamo ragionato a lungo di cose grandi, troppo grandi per noi», «E allora tento, tento raffigurarmi una distesa immensa», «sempre, ripeto a me stessa; sempre... sempre... Mi scuoto con un brivido: *sempre!* parola terribile, terribile come *mai!*» (7.II.26)<sup>38</sup>; «una neve discreta, discreta, non troppo imponente» (24.XII.26); «Del tempo ho paura, del tempo che fugge così in fretta. Fugge? No, non fugge» (25.XII.26).

---

<sup>38</sup> Entro citazione, con il corsivo viene restituito il sottolineato degli originali: cfr. *Norme editoriali e note al testo*, p. 67.

Una caratura squisitamente letteraria è ancora quella esibita dalle terne lessicali – «Tic-tac, tic-tac, tic-tac... uguale, monotono, inosservato» (31.XII.26), soprattutto se in *climax* (il tempo che «scivola, dilegua, scompare»: 25.XII.26; la neve che «comincerà a propagarsi, a stendersi, a sommergere Milano»: 24.XII.26) – e dall’anadiplosi: «sentirmi dentro [...] un’anima, un’anima palpitante» (25.XII.26), «ed è un augurio: l’augurio di continuare la mia vita di lavoro» (31.XII.26), anche con variazione sinonimica: «È passato anche questo Natale. Giorno lieto, di una letizia un po’ tradizionale [...]; giorno dunque di festa, ma, come ogni data singolarmente importante o solenne, giorno di rimpianto per quelli passati. // Sentimento strano, ingiusto in me, che sono ancora quasi bambina» (25.XII.26).

La ripetizione sintattica è invece più sistematicamente funzionale all’innalzamento del dettato. I parallelismi ampliano il respiro frasale e lo rendono più letterario: «Intorno aleggia silenzioso lo spirito del grande povero artista che ci fa piangere con Manon, con Mimì, con Tosca; che ci fa ridere con Gianni Schicchi» (21.XII.25); «più io divengo grande, più esso diviene piccino» (24.XII.25); «in una giornata soffro e godo ciò che apparentemente si può soffrire e godere in tutta un’esistenza» (25.XII.26, anche in poliptoto). Il costrutto giunge poi a esiti di sicura enfasi quando i *cola* allineati sono tre: «L’immagine [...] non si cancellerà più, ne sono sicura, dai miei occhi, dalla mia mente, e, soprattutto, dal mio cuore» (24.XII.26); «è forse per questa piena di sentimenti [...] che rimpiango il passato, che adoro il presente, che non desidero l’avvenire» (25.XII.26). La ripetizione e il parallelismo sintattico possono anche scaturire da processi di riformulazione e autocorrezione, nella ricerca dell’espressione più perspicua. La prassi diverrà una vera e propria marca del *Diario* (vd. *infra*, § 3.3), ma se ne rintracciano alcuni esempi anche nei *Quaderni*:

«È strana l’impressione che provo io nel pensare alla vastità della terra; spingo più che posso il mio sguardo al limite dell’orizzonte; mi dico: è più grande; rivedo il panorama goduto dalla madonnina del duomo; no, è più grande ancora: e mi si riaffaccia la visione scintillante avuta sulla cima della Grignetta: no, no, è più vasta, è più vasta: e allora tento, tento raffigurarmi una distesa immensa, sconfinata, che s’incurva così, laggiù...» (7.II.26); «la canina sospira profondo nel suo sonno buio: non sa, non capisce» (31.XII.26).

Riconducono a una certa sorvegliatezza da tema scolastico le anteposizioni degli aggettivi, piuttosto frequenti, per le quali si forniscono solo alcuni esempi: «afferra con la sottile mano nervosa la magica bacchetta», *grande povero artista* (21.XII.25), *oscillanti fiammelle*, *brevi rami*,

*tempestoso e antipoetico tumulto, allegre fregatine, ardente desiderio, affettuoso compianto* (24.XII.26); *infangata alzaia pavese, sottile ma fitto reticolato, sanguigne lingue* (26.XII.25); *ridenti paeselli, allegro e argentino scampanio*, «stretto e altissimo burrone sul quale si stende un ondeggiante ponticello» (1926); *sublime preludio, nostalgica rapsodia, superbi gorgheggi* (27.XII.26). Il co-occorrere ravvicinato delle anteposizioni innalza notevolmente il dettato:

«Passando dalla comica gravità del primo atto alle dolci romanze e alla magistrale e celebre fuga del secondo, dalle compassate ammonizioni di Hans Sachs alla soave canzone del tenore, si sente ovunque la mano del genio» (24.XII.25); «Lassù le cime, nere d'estate, candide d'inverno, comparse nelle parti più basse di umili baite, di rozze cappellette, elevate ai Santi o alla Madonna, o di piccoli Santuari, dai quali echeggia a mezzodi un allegro e argentino scampanio» (1926).

Il lessico del *Quaderno* si attesta su un livello di variata medietà: ogni lemma tende a ripetersi per due volte<sup>39</sup>, senza picchi rilevanti né verso l'alto né verso il basso. Al massimo è possibile notare, su quest'ultimo versante, alcuni usi colloquialmente informali – *a nanna*, *divorare* transitivo pronominale («mi sono divorata un altro libro»: 5.II.26; *marachella*, *rompersi il collo*, *spanciata*) – e un'ampia indulgenza verso i diminutivi, come *abitino*, *azzurri*, *birichino*, *candelina*, *canina*, *fregatina*, *ondina*, *musetto*, *saporino* ecc. D'altro lato alcune occorrenze piuttosto ricercate dicono della capacità di scegliere il vocabolo più pertinente, come accade per il *pulsare* di un'automobile, per il *rigurgitare* di un palazzo («Sono stata questa mattina a Palazzo del Ghiaccio. Rigurgitava di una moltitudine variopinta e rumorosa»: 5.II.26), per l'orologio che *scande* o per usi variamente scelti (il *convenzionalismo*, l'impiego di *giacché* e *ove*, o, spostandosi verso la morfologia, *vi* locativo per *ci* ed *ella* per *lei*); questa propensione talvolta inclina al civettuolo, come per l'*audizione* 'ascolto', le *compiacenze* 'soddisfazioni', il *murmure* 'mormorio' o l'improbabile, per una penna lombarda, *babbo* 'papà'.

Dal *Quaderno* ci si affaccia un'Antonia dal carattere riflessivo, ma capace di stupirsi ed entusiasinarsi per un paesaggio, per un dono, per

---

<sup>39</sup> Il rapporto fra il numero di lemmi e quello delle parole complessive è più precisamente di 2,2. Dopo quelle grammaticali, la parola piena più ricorrente è *anno* (ripetuta per 10 volte), a conferma dell'imprescindibile riferimento temporale di cui si è riferito; seguono per frequenza gli indicatori personali *me* (12 occorrenze con funzione di pronomi personale oggetto) e *mia* (8 occorrenze; analoga ricorrenza hanno *casa*, *Natale*, *passato*, *vita*, *cosa*, *mamma*). Il dato statistico è ricavato tramite il generatore di concordanze *AntConc*, scaricabile gratuitamente in Rete.

un discorso o per un'intuizione, un'Antonia dai «sentimenti semplici, di una ragazzina che sta bene con i propri genitori, con i parenti, ma che sta bene anche da “sola”, tutta intenta a svolgere bene i suoi compiti, a leggere i libri ricevuti in dono»<sup>40</sup>. Data la giovanissima età di Antonia, lo stile del *Quaderno* si inquadra all'interno di una formazione culturale scolasticamente impartita, ancora poco originale. Tale scolasticità è a maggior ragione giustificata dalla destinazione di alcuni di questi scritti, che conservano la forma del diario (un autore che è anche narratore e personaggio scrive di eventi da poco accaduti), ma infrangono la regola dell'intimità e segretezza, prevedendo invece la lettura ed eventualmente una valutazione da parte dell'insegnante.

3.2. – A quanto ci è dato sapere, la scrittura diaristica di Antonia Pozzi si arresta dalla notte di San Silvestro del 1926, ultima occasione in cui aggiorna il *Quaderno*, alla primavera del '33, quando affida a un piccolo taccuino, fittamente vergato a matita, alcuni appunti relativi a un viaggio in Sud Italia con la zia Ida Pozzi. Un silenzio che è apparso troppo prolungato e che ha fatto sospettare che nella tradizione dei materiali diaristici, come delle lettere e delle poesie, sia probabilmente intervenuta l'opera censoria di terzi e in particolare del padre Roberto. Quest'ultimo potrebbe aver distrutto pagine a suo giudizio compromettenti per «proteggere la memoria della figlia, in base alla sua mentalità di uomo nato nell'Ottocento», oppure anche – secondo un'ipotesi di Graziella Bernabò – per

salvaguardare la moglie Lina da un impatto emozionale troppo forte alla lettura, nell'originale o in stampa, di alcune carte di Antonia. Verosimilmente l'indole orgogliosa e volitiva gli impedì di interrogarsi quanto lei su ciò che era accaduto [cioè il suicidio di Antonia], e soltanto in contesti molto privati fu visto piangere dai propri parenti all'indomani della tragedia; per il resto si mostrava capace in qualche modo di sublimare il dolore attraverso l'intenso impegno di lavoro e l'attenzione alla memoria umana e poetica della figlia che, comunque, rimase per lui un pensiero costante per tutta la vita. Al suo dramma di padre è perciò opportuno guardare con rispetto, evitando di attribuire esclusivamente a lui come persona responsabilità da ascrivere in gran parte a un sistema sociale e culturale che, nel suo insieme, non riconosceva alla donna una piena espressione della sua emozionalità.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> O. Dino, *Introduzione*, in A. Pozzi, *Diari e altri scritti*, Milano, Vienne-pierre, 2008, pp. 9-21: 10.

<sup>41</sup> Bernabò, *Per troppa vita*, p. 56. Ivi, pp. 48 sgg., la studiosa sfata anche la «leggenda negativa» sulla madre Lina, considerata «fredda e poco legata ad Antonia»; conferme del solido legame affettivo che univa madre e figlia si ricavano



La stessa Bernabò evidenzia inoltre come il buco nella scrittura diaristica strida con il fatto che in quel periodo Antonia continuasse a scrivere lettere e, dal 1929, anche poesie, senza contare che, «nei momenti cruciali della vita, amò accompagnare alla produzione letteraria una riflessione sulle proprie vicende personali, la quale spesso agiva da filtro»<sup>42</sup>. In ogni caso non può dirsi se la famiglia abbia effettivamente distrutto parte degli scritti diaristici, potendosi peraltro ipotizzare anche «che la stessa Antonia abbia precocemente eliminato qualche scritto, per ragioni di prudenza nei confronti dei familiari, contrari al suo rapporto d'amore con Antonio Maria Cervi<sup>43</sup>, oppure perché insoddisfatta dell'effusività di pagine che poteva ritenere semplicemente preparatorie alla produzione poetica»<sup>44</sup>.

Lo stile delle *Note di viaggio* è completamente diverso da quello del *Quaderno*: per evidenze biografiche anzitutto, poiché la ragazzina è nel frattempo fiorita in una giovane donna (quando redige le *Note*, Antonia ha da poco compiuto ventun anni), ma anche perché sono cambiati l'argomento e il fine della scrittura diaristica, ora volta a fissare sulla pagina i luoghi visitati e le emozioni suscitate, eventualmente per un futuro riuso poetico. L'interrelazione fra diari e poesie, di cui si è detto *supra*, § 2, si riconosce infatti anche nelle *Note di viaggio*, che in qualche passo sembrano fissare, di getto, impressioni poi rielaborate in poesia. Per esempio la similitudine fra sé stessa e il pellegrino, annotata il 9 aprile 1933, compare anche nella poesia *Così sia*, che non a caso porta la stessa data; si confrontino i due testi:

Signore non chiedermi di più, perché tutto ti ho dato – tutto ho rinunciato [...] – come il pellegrino che cade e muore prima di toccare le porte di Gerusalemme – il pellegrino che consuma i suoi sandali ed il viatico e la vita per arrivare al Santo Sepolcro, e la vista gli cade e le mani gli si sfanno e la vita gli vien meno pochi passi prima che giunga – (9.IV.33)

Poi che anch'io sono caduta  
Signore  
dinnanzi a una soglia –

---

dalla nuova edizione delle lettere (Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*), dove si pubblicano per la prima volta numerose lettere a Lina.

<sup>42</sup> Ivi, p. 66.

<sup>43</sup> Grande e probabilmente unico vero amore di Antonia, Cervi fu suo professore di greco e latino nell'anno scolastico 1927-1928. L'amore, nato sui banchi di scuola, fu avversato dalla famiglia Pozzi e in particolare dal padre Roberto per la grande differenza di *status* socioeconomico e di età fra i due (quando si conobbero, Antonia aveva sedici anni, Antonio Maria trentaquattro).

<sup>44</sup> Ivi, p. 67.

come il pellegrino che ha finito il suo pane, la sua acqua, i suoi sandali  
e gli occhi gli si oscurano  
e il respiro gli strugge  
l'estrema vita  
e la strada lo vuole  
lì disteso  
lì morto  
prima che abbia toccato  
la pietra del Sepolcro –  
  
poi che anch'io sono caduta  
Signore  
e sto qui infitta  
sulla mia strada  
come sulla croce  
  
oh, concedimi Tu  
questa sera  
dal fondo della Tua  
immensità notturna –  
come al cadavere del pellegrino –  
la pietà  
delle stelle.<sup>45</sup>

Anche il passo diaristico in questione si chiudeva con un'ulteriore interpellazione divina («*Signore*, oh benedetto il mio pianto») e a risarcimento finale «il *premio* – dolce – insperato» delle stelle<sup>46</sup>.

Puntuali rimandi intertestuali si ritrovano anche fra la nota del precedente 8 aprile e la poesia *Santa Maria in Cosmedin*, datata allo stesso giorno. Si confrontino ancora i due testi, a conferma di come la nota funzionasse come sorta di canovaccio per la poesia:

S. Maria in Cosmedin (le violette di Maria a Vesta) – anche a me, come a Maria, di cantare nei supplizi; anch'io sono degna d'esser guardata da nuove stelle – piccola dolce chiesa di marmo buono e antico e gracile, color della cera – piccola chiesa, sotto i lecci e i cipressi e la rossa terra del Palatino – fatta per gli sponsali dell'anima – per essere fiorita,

---

<sup>45</sup> Pozzi, *Poesia che mi guardi*, p. 169.

<sup>46</sup> *Stella* è uno dei lemmi più ricorrenti in *Parole*: le sue 72 occorrenze dimostrano «una frequenza che non ha eguali negli altri autori del Novecento concordati» (A. Mormina, *Contributo per una lettura concordanziale di "Parole" di Antonia Pozzi*, in ...*E di cantare*, a cura di Bernabò, Dino, Morgana, Scaramuzza, pp. 359-376: 373). «Con la loro benefica presenza luminosa esse [le stelle] testimoniano la continuità di un vincolo originario e amichevole con la natura, ed è un vincolo dal quale derivano all'uomo consolazione e pace, come al rinnovarsi di un vincolo materno» (ivi, p. 370).

all'alba, di serenelle bianche, dall'altare alla soglia – come una tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto) – (8.IV.33)

O dolce e pallido il tuo altare  
Santa Maria in Cosmedin  
sotto la rossa terra  
ed i neri cipressi del Palatino –  
piccola chiesa nata  
per infiorarsi  
all'alba di serenelle bianche –  
nata per le nozze  
dell'anima  
o per le esequie di un bimbo...  
Custodisci ora tu  
nella penombra cerea  
dei tuoi marmi  
questo bambino morto ch'io reco –  
questo povero  
sogno –  
consacramelo tu  
sul tuo  
altare –<sup>47</sup>

Nelle *Note di viaggio* la compostezza linguistico-stilistica del *Quaderno* viene meno, e vistosamente. Antonia è cresciuta, è culturalmente autonoma ed emancipata, scrive per sé sola; può così per esempio riferire senza troppe reticenze del sudiciume romano («S. Pietro – solo le cose dei preti sono così disordinate e sudice»: 8.IV.1933) o affrontare un angoscioso *penchant* tombale a Napoli (9.IV.1933, vd. *infra*). Il paratesto continua ad ancorare nello spazio e nel tempo la presumibile stesura delle pagine («Roma, 8 aprile 1933», «Napoli, 9 aprile 1933»), ora però disseminate di puntuali riferimenti a strade, quartieri, monumenti, semplicemente giustapposti a stralci di frasi per lo più in stile nominale. Se ne legga un passo:

via del Mare – Foro Mussolini – rive verdi del Tevere – case nuove – strade coi nomi dei caduti – qui, per questi giardini, per questi prati suburbani, c'è tanto spazio per condurre i bambini a giocare – qui li lasciano entrare sui prati e cogliere i fioretti – quartieri Sebastiani – Aeronautica – via Veneto (via Sicilia la seconda discendendo: mezzogiorno) colazione – sonno – (in tre in una stanza: io sulla dormeuse – se potessi non dormire per non perder nemmeno un attimo, un atomo di questa luce di questa aria – sonno plumbeo). (8.IV.33)

---

<sup>47</sup> Pozzi, *Poesia che mi guardi*, p. 168.

Come risulta anche dall'esemplificazione, la prosa è innervosita dal trattino, diffuso a tappeto per segnare pause e cesure, come a scandere ogni sguardo in un'istantanea. Ricorrenti, più che nel *Quaderno*, sono gli indicatori deittici, con netto prevalere di quelli spaziali e temporali (cfr. ancora: «boscaglia pare di qui più che pineta»; «via Sicilia la seconda discendendo: mezzogiorno»: 8.IV.33; «gradinate giù per la collina – è qui – fuga della macchina giù per la strada →»: 9.IV.33); attraverso di essi si registrano luoghi e sensazioni, non sappiamo se in presa diretta o in un rivissuto particolarmente vivido: «– qualche papavero sulla scarpata – questa distesa rossa di giugno! →» (8.IV.33).

La partecipazione al racconto è intensificata dal ricorso all'interiezione («oh la piccola finestra bassa a fianco del portone»: 8.IV.33; anche in accumulo con l'invocazione: «*Signore*, oh benedetto il mio pianto *se* mi ha condotto qui»: 9.IV.33), come pure dalle disarticolazioni grammaticali («S. Maria in Cosmedin [...] – anche a me, come a Maria, di cantare nei supplizi; anch'io sono degna d'esser guardata da nuove stelle»: 8.IV.33) e da usi preposizionali incerti («qui [i bambini] li lasciano entrare sui prati»: *ibidem*). L'accuratezza viene sacrificata all'esigenza di immediata trasposizione e apre ad annotazioni estemporanee dal gusto "parlato": «Castiglioni non mi ha veduto – meglio» (8.IV.33); «i Balilla nell'armeria (curiosi quei pupi vicino ai cavalloni armati)», «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo, ma senza odore [...] – strano che fioriscano in questa stagione» (9.IV.33).

A sincopare ulteriormente la catena delle registrazioni concorrono anche lacerti di discorso citato. Nello specifico si tratta di una frase di non facile attribuzione, ma forse della stessa Antonia, «– la vista del Foro ("Poi, giù per la scalea Capitolina... ed io bimbo fra loro...") →» (*ibidem*), e della citazione di un verso di Annunzio Cervi: «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo, ma senza odore – "ricevute in foglie secche le convocazioni..."» (9.IV.33)<sup>48</sup>. Quest'ultima citazione si spiega col fatto che Annunzio era il fratello

---

<sup>48</sup> Annunzio Cervi, *Interferenze di autunno*, in Id., *Poesie scelte* (1914-1917), Milano, Ceschina, 1968, pp. 90-93. Per l'influenza di Annunzio sulle prime prove poetiche di Antonia Pozzi, e soprattutto «In molte poesie del 1929», in cui «riprende [...] da Annunzio Cervi il lessico ardito, aspro, quasi prosastico, l'assenza di punteggiatura, la giovanile e baldanzosa nervosità; forse anche il gusto delle lineette utilizzate al di là del loro uso canonico», vd. Bernabè, *Per troppa vita*, pp. 89-94 (la citazione a p. 90). L'uso disinvolto della lineetta era tipico anche della scrittura della nonna Nena: cfr. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, p. 71.

(morto nel 1918 al fronte, a soli 26 anni) di Antonio Maria Cervi; la vista e la raccolta di tre ciclamini da far essiccare, uno per sé e due per gli amici Lucia Bozzi e Piero Treves, innescano una visionaria ricognizione alla tomba di Annunzio:

strano che fioriscano in questa stagione – cari – benedetti – i ciclamini del mio Morto – prima uno, poi due insieme (1+2=3) strappati di nascosto dal guardiano, rinchiusi nella borsa – a casa li farò seccare – uno per la Cia, uno per Piero, uno per me – saranno il simbolo dell’offerta nostra a Lui, dell’accettazione che tutti e tre abbiamo fatto della *Sua* formula – anche oggi – anche oggi saremo insieme su quella tomba – quando andrò a deporvi un *fascio* di ciclamini – sarà forse sotto i cipressi, o al sole, in fondo a un viale ghiaioso – m’inginocchierò – piangerò – quando mi rialzerò, sarò un’altra – una nuova anima – uscita da un lavacro di lacrime, riemersa dal Lete, redenta – chiusi gli occhi, serrate le mani, scenderemo tutti e tre nel buio, incontro a Lui diafano, sanguinante – lo abbracceremo – gli parleremo – *ci parlerà* – la sua voce – l’armonia buia della morte – l’onda oltreumana – (9.IV.33) <sup>49</sup>

Sotto il profilo retorico si avvistano alcune similitudini, talvolta per l’appunto tendenti al macabro, come quella citata poco più sopra che correla Antonia stessa al pellegrino che «si sfa» a pochi passi dal Santo Sepolcro, o come la «piccola chiesa [...] fatta [...] per essere fiorita, all’alba, di serenelle bianche, dall’altare alla soglia – come una tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto)» (8.IV.33). Ma le similitudini risultano ora minoritarie rispetto alle metafore: ciò può essere il portato della tipologia di scrittura ellittica, come pure correlarsi al cimento di Antonia, dal ’29, con la poesia:

«piccola chiesa [...] – fatta per gli sponsali dell’anima», «Nei giardini della passeggiata archeologica, tante mamme con le carrozzelle – gridi del mio domani ucciso →», «tempo – dopo – ingannato camminando camminando sotto una fiammata d’oro crepuscolare →» (8.IV.33); «stesa l’anima sulla sua croce», «la vista gli cade e le mani gli si sfanno», «Dita guardinghe del tramonto a medicarmi l’anima lungo il mare» (9.IV.33).

Le ripetizioni, sia sintattiche sia lessicali, mantengono una funzione asseverativa ed enfatica, per cui si vedano i seguenti casi: «come una

---

<sup>49</sup> A testimonianza dell’osmotica intertestualità fra la scrittura diaristica e quella epistolare, si confronti il passo appena citato con la lettera che Antonia inviava al Cervi il 5 maggio 1933, nella quale gli rammemorava, con precise risposte linguistico-stilistiche, l’angoscioso ricordo del mancato omaggio tombale ad Annunzio: *ivi*, p. 166.

tomba di bambino – (tomba del mio sogno morto) →, «camminando camminando sotto una fiammata d'oro crepuscolare» (8.IV.33); «*Toccatto* – *toccatto il fondo* →» (9.IV.33); ma ora le ripetizioni sembrano anche conseguire, diversamente da quanto accadeva nel *Quaderno*, al divincolamento da preoccupazione di *variatio*:

«– Fregene – la pineta lontana – boscaglia pare di qui più che pineta», «piccola dolce chiesa di marmo buono e antico e gracile, color della cera – piccola chiesa, sotto i lecci e i cipressi», «incontrato lo stesso bimbetto grasso ricciuto, con la maglia rossa e i ricci neri» (8.IV.33); «Nei giardini inglesi, i ciclamini – proprio i ciclamini come i miei di Pasturo», «e poi [...] il premio – dolce – insperato – [...]: il premio – una stella mia, tutta mia, che ride per me nel turchino, che piange per me le sue piccole lacrime d'oro – una stella, una, tutta mia, sopra il mio capo – sopra il mio guanciale →» (9.IV.33).

Rispetto al *Quaderno*, il livello lessicale delle *Note di viaggio* appare relativamente più connotato. Il rapporto fra il numero dei lemmi e quello complessivo delle parole scende a 1,7 (di contro al 2,2 del *Quaderno*), il che significa che si tratta di un lessico semanticamente più pregnante e diversificato. Mentre nel *Quaderno* dominava il cronachismo, ora il *focus* passa alla descrizione: la parola più ricorrente è non a caso *via* 'strada' (7 occorrenze), seguita dagli indicatori personali *mio* (6), *me*, *mia* (5) e da *qui* e *tomba* (pure 5 volte). L'inclinazione al macabro e al disgustoso si concreta in una serie di tessere lessicali che abbruma le primaverili *Note di viaggio*: il Tevere è «veramente color di mota», il «sonno [è] plumbeo», si annota di una «piccola statua di donna logora, scura, appoggiata a una tomba» (8.IV.33), si immagina di «scendere [...] nel buio, incontro a Lui [cioè al morto Annunzio Cervi] diafano, sanguinante», dove «la sua voce» sarà «l'armonia buia della morte» (9.IV.33) ecc.<sup>50</sup>

Mentre cadono in picchiata i diminutivi (ora complessivamente solo *bimbetto*, *bimbino*, *fioretto*, *stellina*, *ventolino*) e persistono alcune opzioni ricercate (*lavacro*, *oltreumano*, *profondare*, *redento*, *scalea*, *sponsale*), la tastiera si arricchisce di forestierismi: *dormeuse* e, allora dotati di valore neologico, *taxis* (in italiano dal 1914<sup>51</sup>) e *oblot* (dal

---

<sup>50</sup> Sul «colorismo essenziale» della Pozzi, che sceglie solitamente il bianco e il nero, ma anche il rosso, l'oro e l'azzurro, vd. Bernabò, *Per troppa vita*, pp. 148-155; Mormina, *Contributo per una lettura*, in partic. la nota 7 a p. 376, con la bibliografia ivi citata.

<sup>51</sup> Cfr. *GRADIT* e *Zing*.

1905 nella forma *obloc*; *oblò* dal 1910 e *hublòt* dal 1923<sup>52</sup>); tra i neologismi si segnalano inoltre *Balilla* (in italiano dal 1924) e *macchina* nel significato di ‘automobile’ (dal 1918). Il comparto lessicale statisticamente più rilevato appare però quello tecnico e nel caso di specie botanico: la corradicata passione di Antonia per i *fioretti* e per la flora in generale traspare dalla frequenza con cui vengono nominati in queste poche pagine – *ciclamini* e *cipressi* (entrambi 4 volte), poi *frumento*, *leccio*, *papavero*, *pino*, *platano*, *serenella*, *violetta* –, allineandosi con «il numero sorprendente, quasi eccessivo, e in una varietà che indulge alla catalogazione», riscontrato nelle poesie e confermato nelle lettere<sup>53</sup>.

I fiori faranno capolino anche nella prima pagina del *Diario* propriamente detto, ma lì saranno «degli orribili fiori di celluloidi rosa» che Antonia riferirà di aver visto nello studio del professor Banfi: «orribili» anzitutto perché finti e dunque incompatibili con l’amore per la natura di Antonia, ma forse anche perché in qualche modo le indicavano, simbolicamente quanto inconsciamente, la distanza fra il proprio sentire e il mondo intellettuale del maestro<sup>54</sup>. Si rammenti inoltre che il fiore pare funzionare per Antonia Pozzi da duplice correlativo oggettivo: della creazione artistica e di quella biologica, nell’ossessivo quanto disatteso desiderio di maternità che la faceva guardare a sé stessa come a «un fiore diaccio – / straniato / da ogni umana pietà o preghiera»<sup>55</sup>. Non sarà casuale in questo senso che nel *Diario* lo stesso aggettivo *orribile* venga riferito a brevissima distanza appunto ai «fiori di celluloidi rosa», ma anche ai propri «versi» (4.II.35).

---

<sup>52</sup> Cfr. DELI. L’unico forestierismo rintracciato nei *Quaderni* era *tram*, circolante in italiano dal 1878.

<sup>53</sup> Cfr. F. Strazzeri, *Il ciclo fecondazione-produzione-morte nella poesia di Antonia Pozzi*, in «Acme», VI (1994), n. 48, pp. 15-27 (la citazione a p. 18, dove si riferisce di aver inventariato «ben venticinque specie diverse»); cfr. anche B. Carle, *Flower lexicon, metaphor and imagery in Antonia Pozzi’s “Parole”*, in «Romance Notes», XXXVIII (1997), n. 1, pp. 79-86. Per la ricorrenza dei termini botanici nelle lettere si veda oltre in questo volume, a p. 163; più in generale sulla conformazione lessicale dei diari che, «in quanto testi costitutivamente incentrati sull’io, non possono non riflettere le inclinazioni e gli interessi degli scriventi», vd. A. Ricci, *Libri di famiglia e diari*, in *Storia dell’italiano scritto*, vol. III: *Italiano dell’uso*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 160-194: 189-192 (la citazione a p. 189).

<sup>54</sup> Cfr. Bernabò, *Per troppa vita*, pp. 203-204, e *infra*, nota 14.

<sup>55</sup> Pozzi, *Disperazione*, in Ead., *Poesia che mi guardi*, p. 153, vv. 7-9. Cfr. Strazzeri, *Il ciclo fecondazione-produzione-morte*, in partic. pp. 19-21.

3.3. – Sempre stando alle carte tramandate, Antonia Pozzi torna a cimentarsi con la scrittura diaristica a due anni dalle *Note di viaggio*. È infatti datata 4 febbraio 1935 la prima pagina di un quadernetto che reca in copertina, per mano del padre Roberto Pozzi, la dizione di *Diario intimo*<sup>56</sup>.

Si tratta di un esile quadernetto, come già le *Note di viaggio* manoscritte a matita, cui Antonia affida le sue riflessioni in undici occasioni nell'arco di un triennio, appunto dal 1935 all'anno della morte, il 1938. La scrittura viene quindi dilazionata nel tempo, e a ritmi irregolari: ben sei capitoli su undici sono concentrati tra il 4 febbraio e il 21 marzo del '35, dopodiché si aggiorna il 17 ottobre dello stesso anno e quindi l'ultimo giorno del 1936 ecc. Il diario non sembrerebbe dunque per Antonia un confidente, né la scrittura diaristica si configurerebbe come funzione fisiologica. Come si è accennato *supra*, § 2, una simile funzione veniva piuttosto assolta dalla poesia, frequentata da Antonia quasi quotidianamente, al punto da farle confidare all'amico Tullio Gadenz di «vivere della poesia come le vene vivono del sangue»<sup>57</sup>.

Quella del *Diario* è una prosa immediata, senza filtri e senza limature. Il *cursus* calligrafico suggerisce una stesura di getto; il manoscritto presenta inoltre pochi segni di correzioni<sup>58</sup> e non si notano cancellature, a parte quella, non completa al punto da impedirne la lettura, di un intero passo in cui Antonia Pozzi allude al suicidio. Quello proprio, futuro, e quello del collega di studi Gianni Manzi, avvenuto qualche

---

<sup>56</sup> Il riferimento esplicito all'intimità può risultare fino paradossale, se si pensa alla sua infrazione sotto molteplici aspetti: per la stessa fruizione del diario da parte di un lettore diverso dall'autore, per la sua diffusione più o meno pubblica e infine per il rimaneggiamento o occultamento di alcune sue parti: cfr. al proposito Didier, *Le journal intime*, in partic. pp. 20-21, 135-137; F. Fido, *Specchio o messaggio? Sincerità e scrittura nei giornali intimi fra Sette e Ottocento*, in *Le forme del diario*, a cura di Folena, pp. 73-81.

<sup>57</sup> Lettera a Tullio Gadenz del 29 gennaio 1933, citata da Pozzi, Gadenz, *Epistolario*, p. 99.

<sup>58</sup> Nella fattispecie si tratta di un semplice barrato che lascia intravedere la variante proscritta: «nutrito del mio sangue umano ~~perché~~ per andare fra gli uomini» (4.II.35), «si è messa le scarpe più vecchie (che lascerà a casa)[,] l'abito più sporco e un cappellaccio e ~~ha camm~~ si è ficcata per via Torino» (5.II.35), «Ed il suo scomparire ~~mi~~ lascerà una scia indistruttibile» (6.II.35), «egli ha voluto ~~farei il~~ oggettivarci in racconto» (12.III.35). Il fondo pozziano, alla cui digitalizzazione ha collaborato chi scrive, si trova al Centro Nazionale Insubrico "Carlo Cattaneo" e "Giulio Preti", cui è stato donato nel 2015 dalla Congregazione delle Suore del Preziosissimo Sangue che, nella persona di Onorina Dino, lo aveva fino ad allora custodito; alcuni dei materiali sono consultabili *online* a partire dall'indirizzo [www.antoniapozzi.it](http://www.antoniapozzi.it).



mese prima, nel maggio del '35; si legga il passo in questione e si noti l'ambiguità dell'ultima frase, in cui la poetessa sembra trasparire un accenno al proprio suicidio come fatto già accaduto:

– Qui, o si muore o si comincia una tremenda vita. Io non devo morire, perché la mamma, sentendo il tonfo del mio corpo sulla terrazza del piano terreno, griderebbe «cosa c'è», si affaccerebbe e la porterebbero morta anche lei nel suo letto. Io sono una donna, ma devo essere più forte del povero Manzi che si è ammazzato per una ragione uguale alla mia. (17.X.35)

La cancellatura – non sappiamo se effettuata dalla stessa Antonia, dal padre o da terzi – derivava forse dalla volontà di censurare un tema tanto delicato come quello del suicidio, anche se va rilevato il mantenimento di un altro passo del medesimo tenore, in cui la poetessa immagina di seguire nella tomba l'amata nonna Nena, il giorno in cui questa morirà:

Oh, essere ancora in braccio a te come oggi, nonna, con gli occhi chiusi, vicino alla tua vecchia tepida carne, pensare soltanto: o venire con te, nella tua prossima bara, da te ereditare, come un dolce vino di sonno, la morte, mia cara nonna, unica anima sorella, unica carne che sento uguale alla mia, mai mai lasciarmi separare da te, venire con te quando andrai nella tomba, parlare ancora con te e sentire il tuo fiato dopo morta. Sarebbe la pace. Non ho fatto niente per meritarsela, lo so: è presto per essere stanchi. Ma se non ho più forza, se tutti mi vincono, se *sono inferiore*, perché lottare ancora e ansare e piangere? (S. Silvestro 1936-1 gennaio 1937)<sup>59</sup>

Le pagine di diario sono per Antonia Pozzi il luogo in cui lasciar correre i propri pensieri, senza cesure e tendenzialmente senza censura, fatta salva quella, *ex ante*, esercitata dal diarista per varie ragioni: per il timore, più o meno consapevole, che terzi possano venire a conoscenza di episodi o sentimenti che giudica moralmente sconvenienti (e per una donna l'impudicizia poteva derivare anche dal solo fatto di esprimerli, i propri sentimenti); perché, nel vederli fissati nero su bianco, questi episodi o sentimenti acquistano realtà; per un processo di cancellazione o rimozione freudiana ecc. È poi importante, dal punto di vista linguistico, l'osservazione di Béatrice Didier secondo cui «Les interdits, les contraintes existent certes, mais plus dans le domaine moral qu'és-

---

<sup>59</sup> I riferimenti alla morte sono d'altra parte un *tòpos* nella scrittura diaristica: cfr. M. Braud, *La forme des jours*, pp. 135-140; B. Didier, *Le journal intime: écriture de la mort ou vie de l'écriture*, in *La mort dans le texte*, sous la direction de E. Gilles, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988: 127-147.

tetique, et souvent ils ne sont pas clairement perçus par l'écrivain»<sup>60</sup>, poiché conferma la noncuranza con cui il diarista si pone alla scrittura.

Prendendo a prestito una metafora manniana ricorrente sia nel *Diario* sia nelle lettere, si direbbe che Antonia si dia alla scrittura diaristica soprattutto nei momenti in cui è ancora nella tempesta, mentre la scrittura poetica venga elaborata nella calma della riva<sup>61</sup>. La tempesta è sistematicamente consustanziata di emozioni negative o pessimistiche, nel migliore dei casi malinconiche. Antonia non si rivolge mai al diario per condividere e fermare gli attimi di felicità: la stesura dei propri pensieri sulla pagina, mettendoli nero su bianco, appare dunque come una terapia, un modo per fare chiarezza innanzitutto con sé stessa. In genere, a partire dall'evento contingente che la spinge a volgersi al diario, Antonia si libra verso riflessioni estetico-filosofiche e letterarie di più ampia portata. Questa trascendenza, non casualmente, fa sì che talvolta la pagina di diario si chiuda su movenze gnomiche, o quantomeno rasserenate (vd. *infra*).

L'unica eccezione a questo *modus* è rappresentata dalla breve pagina del 5 febbraio 1935, avviata sul ricordo della rappresentazione teatrale degli *Specchi* di Ibsen, che si riporta integralmente di seguito:

Ieri sera gli Spettri.

L'urlo di Moissi «Non potrò più lavorare» mi ha rotta in due. «Il grande quadro che non riuscirò mai a dipingere».

– La Maria è venuta stasera. Come al solito, le ho parlato di me, non di lei che si sposa fra cinque giorni. Mi ha raccontato una cosa strana: che

---

<sup>60</sup> Didier, *Le journal intime*, p. 8; cfr. anche ivi, pp. 19-20.

<sup>61</sup> Il rimando è naturalmente al *Tonio Kröger*, fondamentale punto di riferimento per l'enclave banfiana, ripetutamente citato da Antonia anche quale proprio *alter ego*. Le analogie sono in effetti molteplici: si ricordi almeno il tema della poesia, praticata anche da Tonio, come qualcosa di socialmente sconvolgente («gli nuoceva non poco tra i suoi compagni, ma anche tra i professori»: T. Mann, *Tonio Kröger*, Torino, Einaudi, 1993, p. 11) e che rende diversi, che isola dai «tipi solidamente mediocri» (p. 15), conducendo inevitabilmente alla solitudine. Come risarcimento, al poeta rimanzano il «piacere della parola e della forma» (p. 55), da accogliersi come totalità: «Noi artisti non disprezziamo nessuno più del dilettante, l'uomo *vivo* che crede di poter essere all'occasione anche un artista» (p. 91, corsivo mio). Centrale è difatti l'insanabile aporia fra arte/lavoro/forma e vita/sentimento/materia: la vita è in «eterna antitesi allo spirito e all'arte» (p. 87) e «solo un imbrattacarte può credere che colui che crea possa "sentire"» (p. 69). Antonia Pozzi aveva fatto del binomio arte-vita anche il filo conduttore della sua tesi di laurea: cfr. al proposito Bernabò, *Per troppa vita*, pp. 229-236. Sulla rinuncia alla vita che, con solo apparente paradosso, può dar senso alla vita, vd. anche la lettera che Antonia spediva ad Alba Binda, il 20 giugno 1935, da Pasturo.

le hanno regalato una tale quantità di gioielli, che ieri, non sa per quale istinto, si è messa le scarpe più vecchie (che lascerà a casa), l'abito più sporco e un cappellaccio, si è ficcata per via Torino e corso Genova e nel più brutto dei negozi ha comprato un gran paniere per aver il gusto di camminare con un paccone in braccio – Lunedì sera saranno a Roma – E fra qualche mese la Lucia andrà in convento<sup>62</sup>.

Mussolini ha detto che il 1935 è un anno cruciale.

Direi proprio di sì.

Lavorato a Flaubert con le tendine rosa nuove davanti: che bella caduta di foglie di pizzo. Non le ha fatte la mamma ma sanno di mano di mamma.

All'apertura in stile nominale, consueta nel *Diario*, segue il racconto della serata precedente («Ieri sera»), compresa l'inserzione di frammenti di discorso diretto, e di quella appena trascorsa («stasera»). Si tratta di una pagina puramente descrittivo-cronachistica, priva della tensione filosofica o riflessiva che generalmente contraddistingue il *Diario*. Antonia annota *pro memoria* quanto le è accaduto, senza tralasciare informazioni superflue e una lista finale di aggiornamenti vari: l'imminente monacatura dell'amica Lucia Bozzi, la dichiarazione di Mussolini con relativo commento dal sapore parlato («Direi proprio di sì»), il cenno telegrafico al procedere della tesi di laurea su Flaubert e la chiusa d'ambiente.

Ma il tenore della pagina è per solito ben diverso. La funzione che Antonia demanda al *Diario* è sì quella di fissare gli eventi della giornata, ma non quelli banali: piuttosto le occasioni che la toccano e da cui scaturiscono riflessioni di natura filosofica. Pur nell'eterogeneità derivante dalla cavità della forma diaristica (vd. *supra*, § 1), il minimo comune denominatore appare dunque l'analisi di sé stessa e l'autoreferenzialità. Questa libera introspezione porta a esiti stilistici e linguistici ben lontani dalla pacata riflessione del giovanile *Quaderno*.

Dal punto di vista testuale la pagina si apre volentieri, in cinque casi su undici, con una brevissima annotazione in stile nominale che funge di volta in volta da titolo o da istantanea che dà la stura alla piena delle impressioni che vi succedono. È spesso lo stile nominale ad avviare i paragrafi, dopo gli a capo, a mo' di rubrica:

«Il mio disordine. È in questo: [...]. // Rifiuti, da tutta la realtà, ad ogni passo. [...] // Creare. Ma chi mi dà fede in queste mani? [...] // Lavorare. //» (4.II.35); «Ieri sera gli Spettri. [...]» (5.II.35); «Lucia. Va per-

---

<sup>62</sup> I personaggi cui si fa riferimento sono l'attore Alessandro Moissi; Maria Giussani, amica di famiglia e già compagna di scuola di Antonia; Lucia Bozzi, che con Elvira Gandini fu una delle sorelle d'adozione di Antonia.

ché [...]. // Paci. Dostojevskiano anche lui. E anche lui [...]» (6.II.35); «Attesa. [...]» (21.III.35); «Casa degli sfrattati – via dei Cinquecento – [...]» (21.II.38).

Dei restanti *incipit*, quattro sono narrativi («Sono andata da Remo: per ritrovare quello che si era perduto tra noi»: 12.III.35; «Ieri sera un angelo mi ha preso per mano.»: 9.IX.37; «L'angelo è tornato ieri sera.»: 10.IX.37; «Ieri [...] sono rimasta per un'ora sulla riva»: 1938), mentre i restanti, susseguentisi nel *Diario* e dominati da un perentorio stile monoproposizionale, si aprono con allocuzioni a sé stessa: «Adesso tornerai a scrivere poesie.» (17.X.35); «E come sei rinata?» (1.I.37).

Lo stile nominale ricorre peraltro più in generale e insistentemente come naturale precipitato di una scrittura impressiva, che si accende di visioni, riflessioni isolate e illuminazioni improvvise. Si consideri in particolare la pagina del 21 febbraio 1938, in cui Antonia rievoca la visita alla Casa degli sfrattati, nella periferia operaia di Milano, con mo-venze del tutto simili a quelle già impiegate nelle *Note di viaggio*:

Casa degli sfrattati – via dei Cinquecento – fuori di piazzale Corvetto (il mio piazz. Corvetto: un mese fa, quei carri di ferraglia sullo sfondo delle ciminiere, l'acqua color conchiglia al porto di mare, il fango e le sigarette popolari di Giulio [De Padova] e Dino [Formaggio]) – a entrare, il primo odore è d'ospedale (un misto di lysoform e acido fenico), poi di caserma (odore netto di cesso), poi infine si definisce: odore di camera mortuaria, dolciastro, appiccaticcio, invadente.

Se ancora una volta il diario rimanda la propria eco in poesia e nella fattispecie a *Via dei Cinquecento* – datata 27 febbraio 1938, in cui fra le altre cose Antonia riferisce di «odor di cenci, d'escrementi, di morti – / serpeggiante per tetri corridoi» (vv. 7-8) –, questa pagina è quella che nel manoscritto presenta la calligrafia più accurata: se ne potrebbe dedurre una redazione a tavolino, di contro alle altre pagine forse “itineranti” o compilate in momenti, o posture, meno convenzionalmente deputati alla scrittura.

L'*incipit* solo in alcuni casi dà il tono alla pagina. Ciò si verifica senz'altro nella mini-saga in cui Antonia Pozzi racconta delle visite notturne che avrebbe ricevuto da un angelo (9.IX.37 e 10.IX.37). Qui l'andamento narrativo, spazio-temporalmente contestualizzato, procede per frasi monoproposizionali:

Ieri sera un angelo mi ha preso per mano. Non era ancora buio. Di là dai veli della pioggia e della sera gli alberi e le montagne erano ugualmente oscuri. L'angelo mi ha messo una mano sulle spalle, mi ha fatto salire di corsa le scale nere, fin qui nella mia stanza. Non avevo più fiato. Allora

l'angelo mi ha messo una mano sul collo, son caduta in ginocchio davanti alla finestra aperta, senza respirare ho guardato il profilo immobile della montagna. (9.IX.37)

In solido con la possibilità di escursione tipica dei diari, più frequentemente Antonia scivola da uno stile all'altro con libertà assoluta. La sua pagina può così presentare un procedere filosofico-dimostrativo, con il caratteristico uso di connettivi:

Il contrasto fra *geist* e *leben* non va inteso nel senso che l'artista è colui che *non arriva* alla vita, ma colui che *va oltre* la vita. Infatti, come potrebbe comprendere, *veder chiaro*, riflettere su ciò che non ha vissuto? Io vorrei dire questo, in ogni modo: che la luminosa vita di Hans e di Inge può essere materia all'arte di T. K. [Tonio Kröger] solo in quanto egli vive dolorosamente il distacco da essa e la vede attraverso il suo rimpianto. Ma non nel momento in cui il rimpianto gli duole potrà farne materia d'arte: bensì quando anche questa vita del suo cuore gli starà davanti, come un oggetto. (12.III.35)

Oppure aprirsi a squarci lirici:

«Mio sarebbe solo se [quel cielo] lo potessi eternare attraverso la mia persona, assorbire e riesprimere da me, nutrito del mio sangue umano per andare fra gli uomini» (4.II.35); «Sorsi di vino giallo, acre, e tutti sono lontani, perduti in questa notte piena di echi come una caverna» (1.I.37).

E può anche librarsi verso toni gnomici e apodittici: «Desiderare di donarsi non può non essere la suprema delle aspirazioni di una creatura» (4.II.35); «Ho il dovere di essere più forte del mio dolore, perché il dolore nasce sempre da uno sbaglio.» (17.X.35). Questi ultimi, quando in chiusura di pagina, dicono dello sforzo di ricavare una morale da quanto scritto: «l'eterno è in tutte le cose, è nell'incessante variare di tutte le cose, ma nessuna cosa è l'eterno.» (21.III.35); «– Orgoglio, aiutami – // Bisogna nascere una seconda volta.» (17.X.35); «Mi sento in un destino. È difficile che queste intuizioni siano sbagliate.» (10.IX.37).

Ciò che pare sintetizzabile, quanto alla sintassi, è il prevalere dello stile nominale e della frase monoproposizionale. Se questo dato risultava prevedibile, trattandosi di una scrittura calata nel momento, meno scontata è la scarsità di più oralizzanti fenomeni di sintassi marcata: si possono infatti spigolare due soli esempi di dislocazione a sinistra («Anche Flaubert la soluzione della vita la trovava solo nello spasimo»: 4.II.35; «le mie radici aristocratiche non le sento molto»: 1938), uno di dislocazione a destra, con pausa molto marcata tra catafora ed ele-

mento dislocato («Ogni giorno le sento più tenaci dentro di me. Le mie mamme montagne.»: 10.IX.37), e un altro paio di esempi di collocazione enfatica del complemento: «volersi donare quando del rifiuto delle cose si ha già coscienza» (4.II.35), «Poi giù: tre volte ho baciato la terra» (9.IX.37). A simili costrutti, in un'ampia gamma di impieghi, Antonia Pozzi ricorre invece abbondantemente nelle lettere, quale portato della dialogicità implicita nel genere epistolare<sup>63</sup>. Altra sorta di dialogicità *in absentia* è però quella che nel *Diario* si concreta nel discorso riportato, piuttosto frequente:

«Io non voglio che tu ti perda davanti a me, io voglio che tu rimanga te stessa» mi ha detto Remo una sera. [...] “Utile è già il fare in sé, significativo è il lavoro” mi ha detto Banfi stamattina. [...] Quella sera, dopo le parole di Paci “Scrivi il meno possibile” [...]. Anche Piero è stato buono. Mi ha consolato con i versi di Goethe: “Quando il mulino del poeta va, non volerlo fermare. Chi una volta ha compreso, ancora saprà perdonarti”» (4.II.35); «L’urlo di Moissi “Non potrò più lavorare” mi ha rotta in due. “Il grande quadro che non riuscirò mai a dipingere”» (5.II.35).

Nei fatti il diario, generalmente considerato come rifugio dell’io scrivente, risulta dunque, invece, «un genre fort ouvert à la présence d’autrui. L’autre est d’abord le sujet de beaucoup de pages» perché il diarista si analizza e si scontorna attraverso il rapporto con gli altri: ecco che allora «Il note les conversations qu’il a eues, les rencontres diverses»<sup>64</sup>. In qualche caso Antonia riporta le sue proprie parole, immaginate («la mamma, sentendo il tonfo del mio corpo sulla terrazza al piano terreno, griderebbe “cosa c’è”»: 17.X.35) o sognate («Ho detto: “Angelo, torniamo”»: 10.IX.37) o alternate a quelle del suo interlocutore, così da riprodurre un dialogato:

E Remo oggi: «Io penso che tu sei molto intelligente ma molto disordinata». Gli ho detto «Del mio disordine mentale non m’importa (e invece m’importa moltissimo) il più grave è il mio disordine morale» (ma posso proprio parlare di un disordine morale?). [...] «Bisogna avere più volontà – mi ha detto. – E del resto la volontà è come un muscolo: basta esercitarla». (4.II.35)

Se si segnala anche un paio di casi di discorso indiretto libero – «Ma come potrà sfuggire all’abitudine, alla ripetizione di sé stessa? La Gra-

---

<sup>63</sup> Vd. ancora, in questo volume, il cap. III e in partic. le pp. 137-140.

<sup>64</sup> Didier, *Le journal intime*, p. 24; cfr. anche ivi, pp. 179-180, e Ricci, *Libri di famiglia e diari*, pp. 178-181.

zia, lei dice» (6.II.35), «E adesso ricordo che dicevo come una pazza: Salvala, Salvala» (10.IX.37) –, nel *Diario* il tono parlato è piuttosto restituito da indicatori deittici («Io non so che cosa pagherei per potermi costruire qui, in vista del Ticino, due stanze rustiche e venirci a stare»: 1938), verbi sintagmatici («Vorrei che mi portassero giù un bel pietrone»: 10.IX.37), interiezioni («Oh, essere ancora in braccio a te come oggi, nonna»: 1.I.37), allocuzioni a terze persone (per cui si veda poco *infra*), segnali discorsivi (per es., «Sarebbe la pace. Non ho fatto niente per meritarsela, lo so»: *ibidem*) e più in generale dalla trascrizione in presa diretta dei propri pensieri, anche con scelte verbali non ineccepibili sul piano della *consecutio temporum*:

intanto cercavo di scoprire se il profilo dei Sassi Rossi non somiglia a una donna addormentata – Ma niente. Come ho netto negli occhi il contorno della Schläfende Griechen sul lago di Traun – [...] E – ora che ci penso – anche un'altra volta: sabato scorso, mentre giù a Milano, senza che lo sapessi, Dino mi scriveva quella tremenda lettera. Che sia telepatia? (10.IX.37)

Nel reparto retorico si ritrovano similitudini e, ancor più, metafore. A differenza che nelle precedenti manifestazioni diaristiche, qui la similitudine non risponde tanto a criteri estetico-poetici, nella fattispecie di trasfigurazione e assimilazione in elementi naturalistici – come comunque avviene per la «notte piena di echi come una caverna» (1.I.37) e per «il campanile, che pare un albero anche lui, così verde» (10.IX.37)<sup>65</sup> –, quanto come ausilio per meglio spiegarsi, per chiarire un concetto, anche se talvolta con afflatti inevitabilmente lirici:

«il realismo umano [...] in nessuna forma della realtà può esprimersi, come un pianto che non trova gli occhi per cui sgorgare, un sorriso che non ha volto in cui aprirsi», «Amorale perché [vita] subita, coscientemente subita come uno smembramento della personalità, un lasciarsi andare, disperdersi fra le cose, le anime, i gesti irriflessi, senza un nocciolo interno, una mano che raduni le fila, che sprema l'uva perché ne coli il mosto» (4.II.35); «Tagliare via da sé la possibilità di questo perenne rinfrescarsi nelle cose è come uccidersi vivi» (6.II.35); «Io a sentirmi nascere e crollarmi dentro mondi di sensazioni: lì, muta, come se avessi ai miei piedi il mio corpo lacerato e potessi guardarlo» (12.III.35); «Do-

---

<sup>65</sup> Poco prima il «campanile di una chiesa» era stato definito «quadrato come una torre»; si aggiungano, per completezza inventariale, le «file di porte uguali con piccoli numeri di ferro smaltato come in un albergo di infimo ordine» (21.II.38) e l'idiomatico «adesso ricordo che dicevo come una pazza: Salvala, Salvala» (10.IX.37).

po – mi sono alzata come da un sonno di anni, leggera come una donna che ha partorito» (9.IX.37).

Anche per quanto riguarda le metafore il *vehicle* chiama episodicamente in causa la natura: si annotano i «veli della pioggia e della sera» (9.IX.37), i «Bambini: a centinaia, a migliaia, a frane, a nuvole» (21.II.38) e il tema ricorrente dell'acqua, «intorbidata» da Antonia «con i *suoi* schemi morali appesi a una parete e il *suo* corpo in giro» (4.II.35), acqua che la trasporta in «una corrente violenta, ad una tensione altissima» (10.IX.37) o che infine, in forma di «commozione», sa lavarle il cuore (12.III.35)<sup>66</sup>. Un denominatore comune può piuttosto individuarsi nella preferenza per referenti metaforici variamenti negativi: a «cadere nel fondo di sé» sono «subbugli torbidi» (12.III.35), mentre la realtà diventa un peso intollerabile («tutto il mondo nella sua voce mi rimetteva sulle spalle la responsabilità di me stessa»: 4.II.35; «Quanti mondi. Allora erano più grandi di me e mi chiamavano in alto, adesso sono più forti di me e mi schiacciano»: 1.I.37), o ferita («ogni cosa per me è una ferita attraverso cui la mia personalità vorrebbe sgorgare per donarsi»: 4.II.35) oppure arma per ferire («piccole cose mi scalpellano, miserie mi corrodono»: 1.I.37), persino in putrefazione («mi sembra di aver scoperto in tutte le cose un principio di corruzione, un verme nascosto»: 21.III.35).

Le fughe da questa realtà negativa sono destinate a fallire, sia che ci si rintani nei propri dispiaceri («Feci del mio dolore un'astrazione, un'armatura su cui appoggiare, scaricare la responsabilità della mia vita»: 4.II.35), sia che si opti per «gigantesche fantasie che non hanno più realtà di un'ombra nera sul muro» (*ibidem*): comunque «la piccola lampada della fedeltà [per Antonio Maria Cervi] [...] non basta a calmare l'irrequietudine, a riempire la vita» (1.I.37). L'amore per il Cervi, «che non aveva corpo e *la* baciava così puro: ala bianca dell'adolescenza», è diventato di quelli che ammalano il sangue (*ibidem*).

I confini tra l'umano e il naturale-oggettivo non sono netti e l'uno può trasfondersi nell'altro: così, metaforicamente, «Lui a guardare la meravigliosa e pura bellezza di M.T. spiegazzata, gualcita da tante

---

<sup>66</sup> Tendono piuttosto verso l'idiomatismo, ma si segnalano per la loro espressività: «“La vita sognata”, quei dieci fogli che sono riuscita a buttare fuori da me», «credere che sia lecito rovesciare così sugli altri la nostra sofferenza» (4.II.35); «L'urlo di Moissi [...] mi ha rotta in due», «Lavorato a Flaubert con le tendine rosa nuove davanti: che bella caduta di foglie di pizzo» (5.II.35); «E si vorrebbe [...] non aver lasciato cadere nel vuoto tutti i pensieri: tentar di radunare le fila di noi stessi, fermarle in pochi nodi saldi» (12.III.35).



mani di miopi Hansen» (12.III.35)<sup>67</sup> e così «In mezzo a un corridoio, un mucchietto umano nerastro: una decina di maschietti sui dieci anni seduti in terra» (21.II.38). Sono anche le cose a vivificarsi, assumendo posture e atteggiamenti umani: ci sono «le stelle libere» (6.II.35) e il campanile che «Di colpo [...] *scoppia* a suonare» (10.IX.37), «la corrente [che] si attorce in gorgi azzurrissimi, e ha subbugli, scrosci, rigurgiti improvvisi e minacciosi» (1938), le «nuvole di temporale» che «dai monti» pure «minacciavano» (10.IX.37). Antonia si chiede «se il profilo dei Sassi Rossi non *somigli* a una donna addormentata»; le montagne sono «Le *sue* mamme montagne» (*ibidem*).

Se le figure di pensiero appaiono tutto sommato sporadiche<sup>68</sup>, quelle della ripetizione risultano molto frequentate. Ciò appare in linea con la scrittura diaristica *tout court*, che «è tutt'uno con una maniera di cercare, e anzitutto di cercarsi, che si scandisce verbalizzando emozioni, sensazioni e pensieri provenienti *da* e indirizzati *a* se stessi» e che di conseguenza si porta appresso «forti coloriture ripetitive e l'inevitabile intonazione monocorde, che sono quasi la sigla distintiva della partitura diaristica»<sup>69</sup>. Nel *Diario* la ripetizione è riconducibile al flusso parlato quando Antonia Pozzi pare lasciarsi trasportare dai propri pensieri, come nei seguenti casi di epanallesi: «mai mai lasciarmi separare da te» (1.I.37), «E soprattutto, soprattutto che cosa mi cosa mi autorizza...», «andare, andare senza dirigere le ginocchia», «tu, tu con i tuoi schemi morali» (4.II.35); per il resto, e in misura al tutto predominante, le ripetizioni appaiono inquadrabili nella scarsa preoccupazione per la *variatio* tipica dei linguaggi tecnici e nella fattispecie del procedere scientifico-filosofico. Si cominci col leggere il seguente passo e si noti la fitta, salda intessitura ottenuta avanti tutto grazie alle figure della ripetizione, ma anche alla *correctio*, che giustappone (quasi) sinonimi nella ricerca del termine più giusto e perspicuo (non fu illusione, ma speranza, e speranza di bene non soltanto per me; si isterili, si schematizzò; un'astrazione, un'armatura su cui appoggiare, scaricare

---

<sup>67</sup> Antonia fa qui riferimento a una serata passata a casa di Alberto Mondadori; vi era presente anche Vittorio Sereni, fraterno amico di Antonia e come lei allievo di Banfi. Il riferimento è ancora al *Tonio Kröger*.

<sup>68</sup> Oltre alla sineddoche in «un mazzo di carte luride e mani cattive che le gualciscono, gelose» (21.II.38), si rinviene la sinestesia in «dolce vino di sonno» (1.I.37) e in «i rami dei faggi [...] sono gialli di tenerezza» (1.I.37). Altre figure retoriche compaiono in misura non caratterizzante, come il poliptoto («cercare di rimediare anche materialmente al mio smarrimento materiale»: 12.III.35; «quanto bene vorrei volere»: 1.I.37), l'antonomasia (*Hansen* 'giovane baldo e spensierato': 12.III.35), l'ossimoro («uccidersi vivi»: 6.II.35) ecc.

<sup>69</sup> Secchieri, *Identità e alterità*, p. 192 (corsivi d'autore).

la responsabilità; non ebbe più ragione, più diritto di esistere; subìta, coscientemente subita)<sup>70</sup>:

Tortura è stata la mia maternità immaginata, valida fino a che ci fu al mio fianco un essere che condivideva questo anelito di salvazione di una vita in un'altra vita, valida finché non fu illusione, ma speranza, e speranza di bene non soltanto per me; ma quando si riconobbe illusione e divenne soltanto dolore mio, si sterili, si schematizzò. Feci del mio dolore un'astrazione, un'armatura su cui appoggiare, scaricare la responsabilità della mia vita. Da quel momento il mio dolore non ebbe più ragione, più diritto di esistere. [...] Come se quella che era stata la mia vita morale, giustificasse la mia vita amorale della giornata. Amorale perché subita, coscientemente subita come uno smembramento della personalità un lasciarsi andare, disperdersi fra le cose, le anime, i gesti irriflessi, senza un nocciolo interno, una mano che raduni le fila, che sprema l'uva perché ne coli il mosto. (4.II.35)

La pagina in questione, che apre il *Diario*, è non a caso quella più filosofica: le ripetizioni vi sono funzionali alla chiarezza della dimostrazione. Vale la pena leggerne anche l'*incipit*, notando le precise scelte lessicali e la tesa consequenzialità sintattica, che si direbbe quasi incatenata:

Il mio disordine. È in questo: che ogni cosa per me è una ferita attraverso cui la mia personalità vorrebbe sgorgare per donarsi. Ma donarsi è un atto di vita che implica una realtà effettiva al di là di noi: e invece ogni cosa che mi chiama ha realtà soltanto attraverso i miei occhi [...] Rifiuti, da tutta la realtà, ad ogni passo. E ad ogni passo, nuove ricerche per una foce che non esiste. // E che non deve esistere. (*Ibidem*)

Il procedere stringente tipico del discorso filosofico non è peraltro raro, a riprova di come Antonia Pozzi considerasse il diario non tanto o non solo un luogo in cui sfogarsi, ma piuttosto un mezzo attraverso cui dipanare i propri nodi. Se ne legga qualche altro esempio:

---

<sup>70</sup> Con altri casi di *correctio*, dalla stessa pagina: «Sono delle realtà vive che mi rispondono, non si prestano ad essere visioni. [...] E sono indulgenti solo quando in realtà me lo merito, non quando immagino di meritarmelo». Sull'impiego delle figure di ripetizione in poesia, «che talora assume un inequivocabile aspetto di ridondanza stilistica dovuta a un'incontrollata tendenza effusiva, talora invece risulta artificio funzionale e dotato di notevole forza espressiva», vd. Strazzeri, *La conquista di un'identità tecnica* (la citazione a p. 175), che continua annotando che «Un'indagine puntuale rivela [...] come le ripetizioni si diradino sensibilmente man mano che ci si avvicina al termine della stagione creativa della Pozzi».

«il tuo corpo in giro [...] finché alla tua debolezza voluta non risponda la turpitudine (turpitudine? o non piuttosto una diversa concezione di vita che tu rendi turpe volendo avvicinarvi la tua?)» (4.II.35); «Paci. Dostojevschiano anche lui. E anche lui sente, acutamente, che una visione filosofica come quella di Banfi applicata alla vita di un giovane porta a spaventose conseguenze pratiche. Comprendere tutto, giustificare tutto» (6.II.35); «l'eterno è in tutte le cose, è nell'incessante variare di tutte le cose, ma nessuna cosa è l'eterno» (21.III.35).

Allo scopo di ottenere un dettato più perspicuo, è ricorrente anche il parallelismo, ottenuto anche attraverso anafore:

«Forse stasera sono al di là dell'amore, Tonio Kröger al di là della vita, al di là della tempesta, che ormai può cantare e padroneggiare la tempesta nel canto» (*ibidem*); «Quanti mondi. Allora erano più grandi di me e mi chiamavano in alto, adesso sono più forti di me e mi schiacciano» (1.I.37); «allora forse il peso del capo si farà più plumbeo, allora cederò...» (*ibidem*).

Più legati a esigenze di *ornatus* appaiono invece alcuni parallelismi in cui il secondo termine è asseverativo rispetto al primo e in cui dunque, ancora una volta, si desume una ricerca di perspicuità:

«non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio», «E adesso non potrò mancare, adesso bisognerà che mi vinca, che finga di credere in un valore anche minimo delle cose mie» (4.II.35); «E se sono le cose, se è il mondo che ci rende lontani e mi fa cattiva, poterlo riavere per me lontano dalle cose e dal mondo», «T.M. [Thomas Mann] [...] ha voluto oggettivare in un racconto la sua pena di borghese sborghesizzato, la sua bohème spirituale» (12.III.35); «unica anima sorella, unica carne che sento uguale alla mia» (1.I.37).

Anche le terne sono in crescendo e puntano a una sempre maggiore chiarezza («lavoro preciso, assiduo, vivificatore»: 12.III.35; «A Tonio Kröger mancano le pagine della ricostruzione, della gioia creatrice, della fertilità operosa»: 12.III.35) o enfasi: «Io ho sempre teorizzato, simbolizzato, divinizzato le contingenze particolari» (21.III.35); «odore di camera mortuaria, dolciastro, appiccicaticcio, invadente» (21.II.38).

Dal punto di vista lessicale il *Diario* si differenzia dal *Quaderno* e dalle *Note di viaggio* per un'accresciuta, ma sempre relativa, apertura alle voci tecniche. Ricordando quanto detto sulla natura introspettiva e riflessiva del *Diario*, non stupisce che per la maggior parte si tratti di termini (anche solo *lato sensu*) filosofici, rilevabili per lo più nel periodo in cui Antonia lavorava alla tesi su Flaubert: *realtà effettiva, schema e realismo umano, eternare, schema della [...] personalità* (4.II.35),

*dostojevskiano* (6.II.35), *geist, leben, bohème spirituale, oggettivare* (12.III.35). In un caso si cita anche la supposta fonte della riflessione: «Per me il divino [...] scaturisce solo dalle reazioni continue tra soggetto e oggetto, io e mondo. (Fichte?)» (6.II.35), anche se «In realtà questo è lessico banfiano [...]. Ma è tipico dei giovani costruirsi con un linguaggio talmente vicino all'emozione del pensiero, da perdere completamente la memoria della sua origine. Come al lessico banfiano appartiene l'espressione, presente nel medesimo testo, "perenne rinfrescarsi nelle cose"»<sup>71</sup>.

Interessanti, poiché rivelatori della vena espressionistica che contraddistingue l'ultima Pozzi, sono tecnicismi medici come *acido fenico, pneumo-torace e pleurite secca* («Lei ha la pleurite secca e un polmone già intaccato, ma si ostina»): tutti prelievi dalla pagina dedicata alla visita in via dei Cinquecento, dove si citano anche il marchionimo *lysoform* e l'espressivo *cesso* («odore netto di cesso»: 21.II.38)<sup>72</sup>. Mentre vengono a ridimensionarsi i nomi di fiori e di alberi – *pungitopo* (4.II.35), *faggio, muschio, mughetto* (1.I.37), *rododendro, stella alpina, muschio di montagna* (10.IX.37) –, si mantengono ancora poco significative la componente alloglotta e quella neologica. Sul primo fronte, oltre agli appena incontrati prestiti di necessità *geist, leben e bohème*, si rintracciano solo uno stralcio in francese («*sans la payer de sa vie*»: 12.III.35, citazione da Flaubert) e un altro paio in tedesco («Domani, via, per l'ennesima volta, partire – *nach Berlin – zu fahren* – e laggiù, forse, per capriccio, lavorare. // *Geld verdienen* – ma poi? ...»: 1.I.37). Questi ultimi da un lato riflettono la germanofilia di Antonia e sono interpretabili come indotto della sua imminente partenza per Berlino; dall'altro, secondo il punto di vista del genere testuale, saranno invece «à rattacher [...] à la question de la discontinuité», in quanto «le passage d'un langue à une autre est le signe d'une rupture, il impose cette rupture au lecteur»<sup>73</sup>. Per quanto riguarda la componente neologica, all'occasionale *sborghesizzato* (12.III.35) si possono aggiungere solo un

---

<sup>71</sup> F. Papi, "Geist" e "Leben", ripubblicato in Pozzi, *Poesia che mi guardi*, pp. 525-536, da cui si trae anche la citazione (a p. 530). Per altre tangenze, anche lessicali, con la lezione banfiana, vd. F. Papi, *Antonia Pozzi poetica e poesia 1935*, in ... *E di cantare*, a cura di Bernabò, Dino, Morgana, Scaramuzza, pp. 13-28. Alcune consonanze – a testimoniare di una produzione fortemente coesa, osmotica – si hanno anche col Flaubert: cfr. M.M. Vecchio, *Postfazione*, in Pozzi, *Diari e altri scritti*, pp. 93-108: 99-100.

<sup>72</sup> Cfr. qualche riga più sotto: «pareti di smalto sudicio, ogni venti metri una latrina». Precedentemente, di uso tecnicistico, si trova solo *celluloide* (4.II.35).

<sup>73</sup> Didier, *Le journal intime*, p. 182; cfr. pp. 181-182 per altre interpretazioni dell'inserito mistilingue.

neologismo di ritorno, *asfalto* (4.II.35)<sup>74</sup>, e un paio di retrodatazioni: *radio* (1.I.37)<sup>75</sup> e *sfrattato* (21.II.38)<sup>76</sup>.

Si tratta nel complesso di una prosa lessicalmente media e più omogenea rispetto alle precedenti, come ancora dimostrano l'ulteriore, drastica riduzione dei diminutivi – nel *Quaderno* in proporzioni caratterizzanti, mentre ora si trovano solo *fogliolina* (12.III.35), *mucchietto*, *maschietto* (21.II.38) – e, spostandoci verso il piano microsintattico, dell'anteposizione dell'aggettivo: «meravigliosa e pura bellezza», «mio-pi Hansen», «tanto inutile cieco patire» (12.III.35), «incessante variare» (21.III.35), «tremenda vita» (17.X.35), «tua vecchia tepida carne» (1.I.37), «smisurata terra» (1938). Una media sobrietà risulta anche dall'impiego sporadico sia di opzioni colloquiali (*ficcarsi*: «si è ficcata per via Torino», 5.II.35), sia, sul fronte opposto, di usi variamente scelti: *dinnanzi* (4.II.35), *artifici* (12.III.35), *in iscbemi* (21.III.35), *tepida* (1.I.37).

Rispetto al lessico del *Quaderno* e delle *Note di viaggio*, quello del *Diario* appare anche statisticamente più ricorsivo: ogni lemma tende a ripetersi in media 2,5 volte, di contro, si ricordi, al 2,2 del *Quaderno* e all'1,7 delle *Note*. Va però tenuto conto che il *Diario* è più lungo: la ricorsività del lessico di un testo tende infatti a crescere in proporzione diretta con l'aumento complessivo delle parole del testo stesso, anzitutto perché vi ricorrono le parole grammaticali. La frequenza di ripetizione complessiva degli scritti diaristici, non a caso, sfiora 3. Dalle concordanze approntate per *Parole* si ricava una frequenza media pari a circa 8: un valore fra i più alti della poesia novecentesca, indicativo del «fatto che il linguaggio di Antonia Pozzi è caratterizzato da molte ripetizioni lessicali, e si presenta sostanzialmente invariato, uniforme e omogeneo»<sup>77</sup>.

È poi abbastanza significativo che mentre la parola piena più ricorrente nel *Quaderno* fosse *anno* e quella delle *Note* fosse *via* 'strada', da correlare rispettivamente con il prevalere della dimensione narrativo-temporale e di quella descrittivo-spaziale, nel *Diario* questa parola sia *vita* (29 occorrenze), in quadrato con una riflessione che è diventata di tipo esistenziale. Riflessione o forse meglio autoriflessione, considerando che le altre parole piene più ricorrenti sono *mio* (27 occorrenze, anche nelle declinazioni *mia*, *miei*, *mie*) e *io* (20, di cui una entro

---

<sup>74</sup> In italiano, *asfaltare* dal 1941, *asfalto* dal 1550 (DELI).

<sup>75</sup> Come abbreviazione di *radioricevitore*, in italiano nel 1939-40 (DELI).

<sup>76</sup> Come sostantivo, dal 1942 (DELI).

<sup>77</sup> Mormina, *Contributo per una lettura*, p. 360.

discorso riportato); a seguire, altrettanto significativamente, si colloca *se*, che in 14 occorrenze su 16 introduce a delle ipotesi ed è dunque riconducibile alla suddetta attitudine meditativa. Scendendo nel *range* di occorrenza si incontrano *cose* (13 volte), *essere* (12, come verbo e come sostantivo), *Banfi* (6), *dolore* (5, di cui 4 accompagnato da *mio*), *sangue* 4 ecc. L'incidenza quantitativa del *Diario*, che fornisce oltre la metà delle parole complessive (cioè di *Quaderno*, *Note* e *Diario* stesso), traina l'intera conformazione statistica degli scritti diaristici, per cui la prima parola piena si conferma essere *vita* (37), seguita da indicatori riconducibili allo scrivente (*mi* 71, *me* 35, *mio* 31, *mia* 30, *io* 30, *miei* 12, che risultano dunque complessivamente maggioritari) e da *cosa* (20, anche come pronomi interrogativo). In poesia *vita* ricorre 92 volte, arrivando solo terza, dopo *cielo* (115) e *sole* (110) e prima di *terra*, *mano*, *anima*, *sera*, *vento*, *ombra*, *occhio*, *stella*, *cuore*, *notte* ecc.<sup>78</sup>.

Come si è cercato di mostrare, nella sua forma più tipica, cioè quella del *Diario intimo*, la scrittura diaristica di Antonia Pozzi è in buona sostanza riconducibile alla tipologia filosofico-esistenziale<sup>79</sup>. La forma è quella dell'annotazione sparsa, la quale, anche per la sua brevità, concorre ad acuire l'eterogeneità consustanziale al (non-)genere diaristico. L'estemporaneità delle annotazioni fa escludere che Antonia, da un lato, concepisse il diario come «un'impresa di salvazione»<sup>80</sup> e che, dall'altro, fosse consapevole di iscriversi in un (non-)genere dotato di una propria tradizione. La funzione pragmatica assolta dal *Diario* ne condiziona le scelte linguistiche e testuali nella direzione della libertà espressiva, agevolata anche dall'assenza di preoccupazioni (almeno stilistiche) derivanti da una possibile lettura da parte di terzi. Le accensioni letterarie del *Diario* – peraltro infrequenti e avvisabili, come si è visto, più che altro sul piano retorico – sembrano quindi precipitare sulla pagina di *default*, come inevitabile corredo espressivo di una persona colta, nel caso di specie anche poeta, che si trovi a maneggiare la penna.

Documento dunque di un percorso esistenziale più che testimonianza letteraria, il cimento di Antonia con il diario non appare neppure finalizzato *pro futura memoria*, configurandosi piuttosto come sfogo o sforzo razionalizzante, ma mai autoparenetico, e talvolta come prima impressionistica stesura di una ulteriore, futura e sbizzata, in

---

<sup>78</sup> Ivi, p. 361.

<sup>79</sup> Cfr. la pionieristica suddivisione di M. Leleu, *Les journaux intimes*, Paris, PUF, 1952, p. 12.

<sup>80</sup> Blanchot, *Il libro a venire*, p. 189.

poesia. Un documento che siamo noi, a posteriori e infrangendo la privatezza delle sue carte, a considerare come tale, ma che Antonia non aveva inteso e dunque pre-progettato in questo senso: al *Diario* manca la testamentarietà, cioè la «disposizione (non l'intenzione) di chi scrive [...] di lasciare comunque una traccia di sé, un segno, una testimonianza»<sup>81</sup>.

In un solo caso Antonia dà prova di aver riletto parte del diario: la pagina del 17 ottobre 1935 che si chiudeva con l'autoincitazione a «nascere una seconda volta», poi ripresa nell'*incipit* della successiva: «E come sei rinata? // Non sono ancora rinata» (1.I.37)<sup>82</sup>. La circostanza rimane episodica e comunque non prova che il diario venisse intenzionalmente compilato per avere, nel futuro, traccia del presente. Se non si tratta dunque, seguendo la casistica di Rousset, di *autodestination*, è parimenti escluso un destinatario finale: in un'unica pagina Antonia si rivolge direttamente a terzi (la nonna e l'amato Antonio Maria Cervi, con un accenno ad Annunzio), ma si tratta più di invocazioni che di un vero e proprio indirizzamento esterno, per cui si può rammentare l'invocazione all'adorata nonna Nena (cfr. *supra*, § 3.3)<sup>83</sup>.

Al più si può in qualche caso riconoscere una *pseudo-destination* interna, nel rivolgersi di Antonia a sé stessa attraverso domande retoriche (per es., «che diritto ho io di credermi qualcuno?»: 4.II.35) o nel ricorso al sistema di seconda persona singolare (per es., «se l'acqua torna limpida non è per merito tuo e tu non dovresti poterla bere mai più»: *ibidem*) e a forme imperativi:

Adesso tornerai a scrivere poesie. // Dici, parli, ma ha ragione Tonio Kröger. // Impara a vivere da sola – dentro di te. // Costruisciti. (17.X.35)

---

<sup>81</sup> N. Bonifazi, *Il genere letterario. Dall'epistolare all'autobiografico, dal lirico al narrativo e al teatrale*, Ravenna, Longo, 1986, p. 60. All'interno del macrogenere autobiografico, il diario è di fatto quello meno disposto alla testamentarietà, perché in genere concepito come segreto (ogni caso va naturalmente considerato è a sé: l'esempio forse più noto di diario che porta inscritto un destinatario pubblico è *Il mestiere di vivere* di Cesare Pavese, su cui vd. G. Bàrberi Squarotti, *L'eroe della tragedia. Pavese e il diario*, in *Memorie, autobiografie e diari*, a cura di Dolfi, Turi, Sacchetti, pp. 107-125).

<sup>82</sup> Sulla «nozione di ri-uso del diario, in apparente contraddizione con i connotati privati, non letterari e quasi effimeri del diario», vd. G. Baldassarri, *Fra "ypomnēmata" e "soliloquium": usi e ri-uso del diario individuale*, in Folea, *Le forme del diario*, pp. 29-34 (la citazione a p. 31).

<sup>83</sup> Sui possibili destinatari del diario, cfr. J. Rousset, *Le journal intime, texte sans destinataire?*, in «Poétique», 56 (1983), pp. 435-443.

In queste fattispecie il destinatario viene scopertamente a coincidere con l'emittente, in uno sdoppiamento introspettivo che surroga all'assenza dell'altro e che è tipico, diciamo pure naturale, di una scrittura come quella diaristica, in cui chi agisce ed è dunque raccontato coincide con chi racconta<sup>84</sup>. L'Antonia narrante non si rivolge all'Antonia narrata per confortarla o per giustificarne i comportamenti, bensì per esortarla a migliorarsi e a rinascere, anche attraverso giudizi fin troppo severi e punte di indignazione verso sé stessa<sup>85</sup>.

Anche se, come abbiamo notato, lo sprone alla scrittura può derivare da un'occasione specifica, questa si limita ad aprire a riflessioni che prendono una propria strada e si divincolano dalla circostanza calendaria. Nel *Diario* la data viene infatti a perdere di importanza, mentre in genere le scritture diaristiche vi sono strettamente correlate e vi si fa costante riferimento: è anzi proprio questo incardinarsi nella dimensione temporale che parcellizza la narrazione diaristica, rendendola di fatto impossibile (di contro a quanto accade nell'autobiografia e nella memorialistica, meno frante dall'impellenza della data e dunque più malleabili in racconto).

La data riconduce anche al problema della veridicità del narrato. Il diarista, aggiungendo un tassello dopo l'altro, giorno dopo giorno, non conosce il finale della "storia" e non può dunque che raccontarla in modo teleologicamente neutro; il minor, talora minimo, scarto temporale fra il momento della scrittura e quello degli eventi riduce inoltre il *décalage* fra la realtà vissuta o sentita e quella raccontata, al punto che Lejeune respinge significativamente la categoria anglosassone di *non-fiction*, proponendo in sua vece quella più precisa di *antifiction*, termine «plus combatif, moins mou» perché non contaminato con l'invenzione<sup>86</sup>. In realtà si potrebbe più cautamente sostenere che il diario è *meno* contaminato, poiché rimane «qualcos'altro – qual è sempre un testo – rispetto al *proprium* del fatto e dell'accaduto». Da un lato vi sono infatti questo «iato irriducibile» e le «innumerevoli aberrazioni [...] che intercorrono tra lo stadio della percezione e quello dell'espressione di sé»<sup>87</sup>, dall'altro, non meno importante, vi è l'autocensura. Si dirà al-

---

<sup>84</sup> Cfr. Capello, *Il Sé e l'Altro*, pp. 79-165; Spano, *La fucina di una poetessa*, pp. 311-312; Didier, *Le journal intime*, pp. 116-137.

<sup>85</sup> Cfr. *ivi*, pp. 150-152.

<sup>86</sup> P. Lejeune, *Le journal comme "antifiction"*, in «Poétique», 149 (febbraio 2007), pp. 3-10 (la citazione a p. 6; cfr. anche *ivi*, p. 9: «Nous écrivons un texte dont la logique finale nous échappe, nous acceptons de collaborer avec un avenir imprévisible et incontrôlable»).

<sup>87</sup> Secchieri, *Oltre lo specchio*, pp. 79 e 82.



lora che il diario tende più di altri sottogeneri autobiografici ad aderire ai fatti e all'io dello scrivente, che rimangono comunque inafferrabili nella loro quiddità.

Un aspetto non secondario dell'interesse del *Diario*, come delle scritture diaristiche in generale, si deve proprio alla curiosità per il realmente accaduto, al fascino che deriva dall'impressione di trovarsi davanti, disponibile a un nostro contatto diretto, Antonia. Questo interesse è lo stesso che ha sollecitato certe letture di *Parole*, dato il loro evidente autobiografismo (vd. *supra*, § 2)<sup>88</sup>. In questa prospettiva, pur nelle notate analogie strutturali fra scrittura diaristica ed epistolare (vd. *supra*, § 1), nello specifico pozziano il *Diario* trova più ampie aree di sovrapposizione con le poesie, in quanto espressione in *graphia* del *bios* più intimo e in quanto anch'esse considerate come *pharmacon* salvifico<sup>89</sup>: la poesia è per Antonia, con le sue stesse parole, «non un dovere, ma un piacere spirituale, non una fatica, ma un rifugio» (4.II.1935) e assolve a

questo compito sublime: di prendere tutto il dolore che ci spumeggia e ci romba nell'anima e di placarlo, di trasfigurarlo nella suprema calma dell'arte, così come sfociano i fiumi nella vastità celeste del mare. La poesia è una catarsi del dolore, come l'immensità della morte è una catarsi della vita.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Un fondamentale sprone alla lettura è d'altronde proprio la ricerca di un piacere voyeuristico, che porta spesso a chiedersi quanto di autobiografico ci sia nelle opere letterarie. D'altro canto lo scrittore è sempre con sé stesso, a prescindere dal genere con cui si cimenta: lo spessore soggettivo e autobiografico è perciò imprescindibile; cfr. Bonifazi, *Il genere letterario*, in partic. pp. 57-68.

<sup>89</sup> Cfr. A. Artini, C. Cristini, *Le vestali del cordoglio. La scrittura femminile della sofferenza nella diaristica e nel racconto*, Firenze, Angelo Pontecorboli, 1997; S. Ferrari, *La scrittura come riparazione*, Bari, Laterza, 1994.

<sup>90</sup> Lettera a Remo Cantoni dell'11 gennaio 1933, citata da Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, p. 156.



3.

## «Di me, che dirti?»: la lingua delle lettere di Antonia Pozzi

[2009]

*All'affettuosa e grata memoria di Andrea Masini*

1. – Le lettere di Antonia Pozzi coprono un arco cronologico di venti anni, dal 1919 all'anno della morte, scelta volontariamente, appena ventiseienne, nel 1938. Soli quattro lustri, ma che, considerate le vicende biografiche della poetessa, ne racchiudono l'intera esistenza: nella prima lettera ci viene incontro una *jeune fille* di appena sette anni che racconta ai genitori di come procede la villeggiatura a Pasturo, il paesino del lecchese, ai piedi della Grigna, che diverrà il luogo del suo cuore (lettera del 6.IX.19)<sup>1</sup>; nell'ultima – sempre ai genitori, originaria-

---

<sup>1</sup> L'edizione di riferimento per le lettere è ora: A. Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo. Lettere 1919-1938*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, Milano, Ancora, 2014. Rispetto alla precedente (A. Pozzi, *L'età delle parole è finita. Lettere 1923-1938*, a cura di A. Cenni, O. Dino, Milano, Archinto, 2002), vi sono integrate una settantina di lettere e di cartoline per lo più inedite e indirizzate ai genitori da luoghi di vacanza. Sulla costituzione del corpus epistolare, implementatosi nel tempo, cfr. O. Dino, *L'Archivio Antonia Pozzi di Pasturo: una storia, tante storie*, in Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, pp. 31-40, e il *Piano di lavoro e nota al testo*, ivi, pp. 43-46, dove si informa altresì della cernita effettuata sulle «numerosissime cartoline», fra le quali «sono state scelte soltanto quelle ritenute utili a meglio comprendere le vicende biografiche dell'autrice [...] o aspetti e sfumature della sua personalità» (ivi, p. 43). La nuova edizione presenta inoltre una ventina di *Lettere ad Antonia* (ivi, pp. 317-358) e alcune *Lettere su Antonia* (ivi, pp. 359-373), prevalentemente inviate, dopo la morte della figlia, alla famiglia Pozzi. Comune a entrambe le edizioni è l'ordinamento cronologico delle missive, che qui si citano indicando la data apposta alle stesse e, di seguito, il destinatario; per i famigliari si utilizzano i nomi propri (quello del padre Roberto, della madre Lina, della nonna Nena, delle zie Ida e Luisa), per tutti gli altri il cognome; le numerose lettere coindirizzate a Lina e Roberto sono indicate con “gen.” (genitori). A integrazione dell'edizione 2014 delle lettere, vengono qui comprese nell'analisi due frammenti di giovanili *Lettere brevi* per Antonio Maria Cervi, risalenti all'8 e al 14 novembre del 1928 (A. Pozzi, *Poesia*,

mente incenerita e ricostruita a memoria dal padre Roberto – Antonia si accommiata da questo mondo «per disdegnoso gusto, credendo col morir fuggir disdegno»<sup>2</sup>, giustificandosi con motivazioni sia di tipo fisiologico («un male dei nervi che *le* toglie ogni forza di resistenza e *le* impedisce di vedere equilibrate le cose della vita»: 1.XII.38), sia “sociale”, ovvero la mancanza di «un affetto fermo, costante, fedele, che diventasse lo scopo e riempisse tutta la *sua* vita» (*ibidem*).

2. – Quanto alla tipologia delle lettere, in linea preliminare si può affermare che si tratta di un epistolario privato: Antonia scrive generalmente a persone con cui è in confidenza. Fanno eccezione una lettera al maestro Antonio Banfi, nella quale lo ragguaglia sul procedere della tesi su Flaubert (25.IX.35), e, in certo senso, le lettere inviate al poeta Tullio Gadenz tra il '33 e il '38: a questi lo lega «un'amicizia a tutto tondo, fiduciosa e confidente, senza tuttavia varcare mai i confini della riservatezza»<sup>3</sup>.

Si tratta di un epistolario privato in cui la grande Storia, quella dei libri, fa capolino in rare, quasi accidentali occasioni. Ad esempio, perché Antonia ritrova un vecchio giornale nella casa di Pasturo, dopo una lunga assenza:

Dunque sono qui, dopo tanti mesi d'inverno, dopo tanta vita. Qui, a questo tavolo che io chiamo il mio porto. Ho trovato sopra una sedia un gior-

---

*mi confesso con te. Ultime poesie inedite (1929-1933)*, a cura di O. Dino, Milano, Vienneperre, 2004, p. 75), undici missive inedite inviate a Dino Formaggio fra il '37 e il '38 (cinque, in parte lacunose, pubblicate in A. Pozzi, *Soltanto in sogno. Lettere e fotografie per Dino Formaggio*, a cura di G. Sandrini, Verona, alba pratalia, 2014, e altre sei incluse in D. Formaggio, *Amo la tua anima. Lettere ad Antonia Pozzi con Altre lettere a Dino di Antonia Pozzi*, a cura di G. Sandrini, Verona, alba pratalia, 2016). Stralci di tre lettere, altrove inedite e ancora rivolte a Formaggio, si trovano invece in D. Formaggio, *Una vita più che vita in Antonia Pozzi*, in *La vita irrimediabile. Un itinerario tra esteticità, vita e arte*, a cura di G. Scaramuzza, Firenze, Alinea, 1997, pp. 141-158.

<sup>2</sup> *Inf.* XIII, vv. 70-71.

<sup>3</sup> O. Dino, *Introduzione*, in A. Pozzi, T. Gadenz, *Epistolario (1933-1938)*, a cura di O. Dino, Milano, Vienneperre, 2008, pp. 7-80: 31. Le spia linguistica più evidente di questa seppur affettuosa formalità è l'uso sistematico, nell'ambito dei pronomi allocutivi, del “lei”: pur considerando le convenzioni sociolinguistiche del tempo, si ricordi che negli anni del loro carteggio sono entrambi poco più che ventenni (Pozzi era del '12, Gadenz del '10). Per i riferimenti biografici relativi ad Antonia Pozzi, così come sui destinatari delle lettere, si rimanda alla bibliografia citata nel saggio sulla lingua dei diari, pubblicato in questo volume alle pp. 75-121, in partic. alla nota 22.

nale del 19 OTTOBRE 1934 («L'assassino di re Alessandro sarebbe certo Georgiev?»<sup>4</sup>). Che silenzio, qua dentro, da allora. (14.IV.35, Cantoni)

Oppure perché, in una lettera alla madre da Gmunden, dove si trovava per una vacanza studio, riferisce di aver cantato *Faccetta nera*<sup>5</sup> e l'*Inno a Roma*, menzionando nella stessa lettera, tra gli altri ospiti, «tre ragazzette ungheresi [...] entusiaste della nostra Italia e del Duce» e una madre e una figlia *snoh*, tutte «Ciano di qua e Riccione di là» (16.VII.36). Mussolini è d'altronde il personaggio storico più frequentemente citato, anche se sempre di scorcio: come partecipante ai funerali della Regina Madre, «con la feluca e la divisa da primo ministro» (22.I.26, Nena), o come colui in onore del quale Milano viene illuminata a festa (23.XI.36, Nena). A organizzazioni fasciste e naziste si accenna in due lettere ai genitori, rispettivamente del 2.II.34 («Allo Spinale andremo dopodomani: non domani, perché ci sono le gare di discesa del guf») e, da Berlino, del 15.II.37: «la sala di proiezione dell'Ufa [...] è più grande del nostro palazzo dello sport».

La Storia entra in una lettera a Paolo Treves, insieme alla sua famiglia costretto ad allontanarsi dall'Italia in seguito all'attuazione delle leggi razziali. Il tono nel riferirsi a questi fatti, tra l'altro mai esplicitamente menzionati, invece che indignato, è in genere come rassegnato, paralizzato:

Pa caro, la tua lettera è stata una specie di fulmine che ci ha sconcertati tutti. Io partivo quel giorno – ricordo – per la Zelada, e il tuo biglietto mi arrivò proprio alle *cinque*, mentre uscivo per recarmi a Porta Ticinese a prendere la famosa corriera che una volta ci aveva portati insieme a Pavia. E là, davanti al Caffè Cherubini, quando riuscii a *capire bene* quel che avevo letto e che forse non ci vedremo mai più [...] allora mi misi a piangere, in un grande smarrimento [...]. (23.X.38, Treves)

In un'unica occasione Antonia sembra davvero perdere la pazienza e sfogarsi, con l'amico-amore Dino Formaggio, per il clima socio-politico che si respirava in Italia alla fine degli anni Trenta, alludendo in particolare agli accordi di Monaco e alle leggi per la difesa della razza:

E soprattutto, siamo stufi di prepotenze, di soprusi, di aggressioni che sui giornali diventano “sacrosanti diritti”, degli urlì della folla anonima

---

<sup>4</sup> Si tratta dell'assassinio del re jugoslavo Alessandro Karađorđević perpetrato il 9 ottobre 1934 per mano di Petrus Kelemen, di cui Georgev era uno degli pseudonimi.

<sup>5</sup> Cfr. anche: «Altro che “faccetta nera”! Mi si vedono i denti bianchi come a un abissino» (II.38, Lina).

ridotta allo stato di bestia cieca, della repressione barbara e retrograda di ogni voce umanitaria, del quotidiano capovolgimento della realtà di fatto... Scusa se mi sfogo così con te, ma in casa non posso perché mio padre fa ancora – sotto punti di vista – il benpensante e ha assolutamente perduto, con gli anni, il senso che domina invece noi giovani: quello della libertà di coscienza. (27.IX.38, Formaggio)

Se un implicito ma inequivocabile richiamo al fascismo si ritrova nel cosiddetto *Testamento*, cioè nell'ultima lettera di Antonia («Fa parte di questa disperazione mortale anche la crudele oppressione che si esercita sulle nostre giovinezze sfiorite»: 1.XII.38), nella sopracitata lettera a Treves si rammenta un personaggio della storia politica italiana, Anna Kulisciöff, che per Antonia è semplicemente «la povera signora Anna» (*ibidem*) cui, insieme all'amica Lucia Bozzi, fa visita al cimitero. Alla stessa stregua, come semplici amici sono raccontati Alberto e Mario Monicelli, ospitati da Antonia nella casa di Pasturo («Dovevi vedere Alberto che giocava al foot-ball con le scarpe di mio padre, perché i suoi elegantissimi sandali si sarebbero sciupati!»: 13.VIII.35, Sereni) o ospitati a Milano («la serata da Alberto è andata molto bene: il loro film è davvero molto bello e ci hanno fatto vedere anche altri documentari di mare presi da Mario Monicelli veramente stupendi»: 1.XII.35, Lina).

3. – Alla luce della più recente edizione delle lettere<sup>6</sup>, il *corpus* epistolare attivo, quello cioè costituito dalle lettere e dalle cartoline vergate da Antonia, consta complessivamente di 250 missive. Come si è anticipato poco *supra*, in alcuni casi non si dispone di testi completi, ma solo di scampoli; in altri siamo in presenza di trascrizioni degli originali da parte di terzi. Anche in vista della valutazione delle evidenze linguistiche, tali missive possono suddividersi in base ai destinatari in quattro gruppi: (I) 149 lettere ai famigliari, tra cui maggior peso quantitativo hanno quelle indirizzate alla madre Lina (ben 56, peraltro in buona parte pubblicate solo a partire dall'edizione del 2014) e quelle all'adorata nonna Maria Cavagna Sangiuliani, familiarmente “Nena” (37 lettere); (II) 26 al Cervi, anche se si tratta in molti casi di frammenti o di brevi testi vergati su cartoline; (III) 61 alle amiche e agli amici: dalle sorelle elettive Lucia Bozzi ed Elvira Gandini, a Paolo Treves, ad Alba Binda, a Maria Giussani, ai giovani che come lei facevano parte

---

<sup>6</sup> Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*. Cfr. *supra*, nota 1, per le limitate integrazioni rispetto a questa edizione.

del cenacolo banfiano: Remo Cantoni, Vittorio Sereni, Dino Formaggio; (IV) più formali lettere a Tullio Gadenz (12), a Olga Treves (1) e al maestro Antonio Banfi (1).

3.1. – Lo stato delle ricerche sull’epistolario pozziano è giunto a buon punto, anche se si può dedurre da vari indizi, sia intra- che extratestuali, che alcune lettere siano andate perse o distrutte<sup>7</sup>. Pochi scrupoli filologici e documentari pare avesse avuto Roberto Pozzi, al fine di fuggare ogni ombra, da lui presunta tale, sulla figura della figlia, secondo una prassi che oggi considereremmo violenta, ma che si iscriveva nei meccanismi sociali in atto fino alla seconda metà del Novecento, fino a quando, cioè, «Le pratiche del controllo epistolare [...] venivano comunque gestite ed esercitate, a danno dei membri deboli dei singoli nuclei famigliari (donne, minori), dai capofamiglia»<sup>8</sup>. Lo stesso epistolario fa emergere la premura certo eccessiva del padre nei confronti di Antonia, cui per esempio organizzava i viaggi nei minimi dettagli, e come il controllo iperprotettivo dei genitori non si esaurisse con l’età adulta della figlia, come testimonia la seguente lettera a Dino Formaggio in cui Antonia rivendica a sé il diritto di lavorare come maestra<sup>9</sup>, contro il volere della famiglia e in particolare della madre Lina:

Ma no, ormai è tutto finito e riapro gli occhi in una nebbia di tristezza: prima discussione violenta, ieri, con mia madre, per rivendicarmi il di-

---

<sup>7</sup> O. Dino, *Le lettere di Antonia Pozzi*, in Pozzi, *L’età delle parole è finita*, pp. 285-296; 287-289; A. Cenni, *In riva alla vita. Storia di Antonia Pozzi poetessa*, Milano, Rizzoli, 2002, pp. 11-17, 257; G. Bernabò, *Le lettere di Antonia Pozzi: una vita “dal di dentro”*, in Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, pp. 7-29: 11, 14-15. Quest’ultima silloge recupera frammenti di lettere trascritte all’interno o come materiali preparatori di tesi di laurea, lettere che al momento della stesura delle tesi fu vietato trascrivere per intero e che in seguito – dopo la morte, nel 1980 della madre di Antonia – si sono rese indisponibili; i prelievi provengono, nella fattispecie, dalle tesi di M. Ghezzi, *Antonia Pozzi: Studio Biografico-Critico*, con una appendice di inediti, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 1967, e di O. Dino, *Antonia Pozzi. Un’anima e una poesia*, Istituto Universitario Parificato di Magistero Maria SS. Assunta, Roma, 1974.

<sup>8</sup> A. Petrucci, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Roma - Bari, Laterza, 2008, p. 156. Tra i numerosi studi sulle lettere, cfr. almeno le rassegne: *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, a cura di A. Chermello, Milano, Guerini, 1998; *“Dolce dono graditissimo”. La lettera privata dal Settecento al Novecento*, a cura di M.L. Betri, D. Maldini Chiarito, Milano, FrancoAngeli, 2010.

<sup>9</sup> Antonia aveva incominciato una supplenza presso l’Istituto Tecnico Schiaparelli di Milano nell’ottobre 1937; in termini entusiastici, riferiva la notizia «mirabolante» alla nonna Nena nella lettera del 23.X.37.

ritto di lavorare ancora, di tornare ad avere la mia scuola, i miei bimbi. Si seccano che io lavori, capisci? Non lo dicono, ma si seccano che io diventi troppo indipendente, che io non voglia profittare del loro denaro, capisci? E di tutto il bene che mi è venuto dal lavoro, della mia salvezza spirituale, di questo non parlano, a questo non pensano. Ma io sono anche pronta ad andarmene... (23.VIII.38, Formaggio)

In particolare è curioso notare come le pur sparute lettere per Antonio Maria Cervi, l'osteggiato amore di una vita, siano tradite solo in fotocopia o nella trascrizione di altre mani, tranne quella del 5 maggio 1933, in cui Antonia presagisce la definitiva rottura del loro rapporto, coraggiosamente concretatasi qualche giorno più tardi nella lettera dell'8 maggio:

Antonello, mio santo compagno, e un'altra cosa volevo dirti; questa: che questa rinuncia che oggi noi offriamo per il bene, per la pace degli altri, la rinuncia del nostro bene, della nostra pace, noi la possiamo fare e le nostre forze umane ci consentono di sostenerla *solo ad un patto*: che noi la facciamo *uniti*, tenendoci la mano, e che nell'atto stesso di rinunciare alla nostra unione sentiamo di esser legati da quella rinuncia. Soltanto così, soltanto così può la tua Antonia pensare di non essere più tua: sentendo che tutta la sua anima più alta è tua in eterno. E che lo stesso pianto che brucia i suoi occhi brucia anche i tuoi occhi; che la stessa fede che è nel suo cuore, la stessa forza oltreumana è anche nel tuo cuore; e che da oggi fino al giorno del supremo riposo la sua vita non si consumerà sola nel deserto, ma che di là dall'orizzonte, staccata nello spazio ma indissolubile dalla sua nella più profonda essenza, un'altra vita vivrà che è come la metà della sua, trapiantata altrove. (8.V.33, Cervi)

3.2. – Il destinatario seleziona i temi trattati nelle lettere. Solitamente Antonia scrive ai famigliari per raccontar loro dei soggiorni in località in cui si trova per villeggiatura o studio, mentre quelle per Cervi sono prevedibilmente lettere d'amore o, più spesso, di protesta amorosa. Se importanti dichiarazioni di poetica e di pensiero filosofico-letterario si trovano nelle lettere a Tullio Gadenz (ma anche in quelle a Remo Cantoni e a Dino Formaggio), le motivazioni per cui Antonia scrive agli amici sono invece più varie. Oltre ai resoconti di viaggio, tema che sembra privilegiato nelle corrispondenze con Lucia Bozzi ed Elvira Gandini, si trovano racconti di vita vissuta, con squarci sulla quotidianità o racconti del passato più recente.

In riferimento alla categoria degli amici si può notare come Antonia assuma atteggiamenti più di circostanza, pur nell'affetto sincero che trapela, con le amiche, mentre – *epistula non erubescit* – si lasci



andare a considerazioni e racconti più personali con destinatari di sesso maschile. Si pensi ancora esemplarmente al rapporto con Sereni, a cui la lega l'amicizia «più vasta [...] di quante abbia mai provato», a cui sente di «poter dire tutto, come a un me stesso migliore e più chiaro» (16.VIII.35, Sereni)<sup>10</sup>. A lui di conseguenza, nella seconda delle lettere che gli spedisce da Pasturo il 20 settembre 1936 non si perita di raccontare dell'attrazione reciproca fra lei e Isa Buzzoni:

Ma la cosa sensazionale è questa: sai che cosa è venuta fuori a dirmi, spontaneamente, mezza ridendo, mezza nascondendosi, con quella sua strana faccia ambigua? Che fra me e lei non si può parlare di amicizia e che per lei è un po' come se fosse innamorata di me! Non è lo stesso discorso che ebbi a farti io a questo proposito? Ti assicuro che questa reciprocità, trattandosi di un sentimento tanto strano, mi ha molto colpita. Mi ha perfino detto che, quando mi vede, le viene una gran voglia che io la baci: e ti confesso che per me è lo stesso, cioè l'inverso: mi viene una gran voglia di baciarla. Di' quello che vuoi: non mi è mai capitata una faccenda simile e ti assicuro che non ci capisco niente. Tanto più che, per quanto ambigua possa sembrare a raccontarla, la cosa non ha, nella mia intimità, niente di morboso: forse, per me, è proprio come ti dicevo – l'idea che sia stata l'amica di Remo [Cantoni]. Ma per lei, come si spiega? Con questi problemi di complicata psicologia femminile, ti lascio. (20.IX.36, Sereni)

3.3. – A diversi destinatari corrispondono anche, evidentemente, differenti esiti stilistici. L'escursione tra i registri è molto accentuata, potendosi andare dalla lucida consequenzialità delle lettere a Gadenz, nelle quali Antonia Pozzi esprime le sue idee poetico-filosofiche (vd. *infra*,

---

<sup>10</sup> Sull'«irresistibile, tenerissima affinità elettiva» tra i due, vd. A. Cenni, *Le ragioni della memoria*, in A. Pozzi, V. Sereni, *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni Trenta*, a cura di A. Cenni, Milano, Scheiwiller, 1995: 9-28 (la citazione a p. 11); *Luoghi di un'amicizia. Antonia Pozzi, Vittorio Sereni 1933-1938*, Milano - Udine, Mimesis, 2012; nell'articolo molto bello e persuasivo di Giuseppe Sandrini, Preghiera alla poesia. *Vittorio Sereni lettore di Antonia Pozzi* (in «Studi Novecenteschi», 82, 2011, fasc. 2, pp. 339-352) viene sottolineata, in particolare, l'attenzione con cui Sereni seguì le edizioni di *Parole* (la terza, del '64, si frègerà di un'introduzione di Montale) e le sue perplessità verso la gestione di parte di Roberto Pozzi della memoria poetica della figlia. A dare un'idea del profondo rapporto che legava i due poeti si può ricordare il foglietto, che la poetessa si mise in tasca prima di addormentarsi per sempre, su cui aveva trascritto per intero la celebre poesia *Diana* dell'amico; sullo stesso foglietto, a matita rossa, gli portava un ultimo laconico saluto chiamandolo «mio caro fratello». Da parte sua Vittorio Sereni dedicherà all'amica 3 dicembre, inclusa nella raccolta *Frontiera* (1941), che ricorda il giorno della morte di Antonia.

§ 6.11.3), all'emozionato trasporto e ai toni vibranti con cui si rivolge a Cervi:

Oh, come hai potuto, come hai potuto, ieri, augurarmi una vita serena, mentre volevi dirmi addio? ... ma non lo sai, non lo sai che io sono pronta a morire piuttosto che essere di un altro uomo; non lo sai che ribrezzo, che ribrezzo mi faccio, carne e anima, se penso che potrei dare vita ad un figlio *non tuo*; non lo sai che quel figlio io lo *odierei* come non tutto mio? [...] Antonello, Antonello, ascolta, non andartene ancora; se te ne andassi ora, forse un giorno piangeresti pensandomi. Resta qui con l'Antonia, sempre con l'Antonia, qui: non badare alle mie lacrime; ascolta. Ma dammi un bacio, prima, tanti baci; perché è proprio come morire, sai, pensare che se t'avessi lasciato andare, saresti già lontano e forse non mi penseresti più. Ascolta: che cosa ti ha spaventato così, dimmi? Che cosa, che cosa ha potuto farti dire la cosa orrenda? ... Farti desiderare *di non tornare più!!!* Che cosa *fuori* di te? Che cosa *dentro* di te? (11-13.II.32, Cervi)

Più disinvolto è invece il piglio con cui qualche anno più tardi Antonia si rivolge a Dino Formaggio, di cui si era infatuata, Dino che però, nonostante l'intenso affetto per Antonia<sup>11</sup>, non pareva corrisponderne a pieno il sentimento:

Vedi: io penso sempre che la cosa più bella deve essere proprio il dormire insieme (o Dio! non fraintendermi! non per *quello*; sì, anche di *quello*, siccome son giovane e sana e mi fanno le iniezioni di sangue di cavallo per farmi rinvenire, ho naturalmente molta voglia, specialmente ora; ma adesso non volevo dire; no, penso che proprio dev'esser bello dormire nella stessa stanza e, se non prendo subito sonno o mi sveglio prima alla mattina [...] star lì a guardare la tua testa di bestione [...]).

Oh, e un'altra cosa: tu mi adibisci sempre al servizio di tirarti i capelli, il che mi lusinga e mi intenerisce, ma lo sai – non è vero? – che questo non mi basterà affatto e un bel giorno anzi mi verrà la voglia di tirarteli: perché io ti amo con tutta me stessa e anche quando sei venuto a casa mia avevo tanta voglia di baciarti la bocca, ma tu non hai voluto e in fondo non avevi tutti i torti, così smorta e allampanata come un cero pasquale e con quella puzza d'infermiera addosso! Ma in settembre vedrai come sarò cambiata: non più una vecchia strega, ma quasi una bella ragazza.

---

<sup>11</sup> Lo provano in modo inconfutabile le venti lettere pubblicate in Formaggio, *Amo la tua anima*, oltre che la varia pubblicitica che il filosofo ha in seguito dedicato all'amica. Sulla profonda consonanza fra i due, conoscitisi alla Statale di Milano in quelli che sarebbero stati ultimi anni di vita di Antonia, e con *focus* sul loro breve e appassionato carteggio, vd. L. Pretto, *Tra ricordo e immaginazione: le lettere di Antonia Pozzi e Dino Formaggio (1937-1938)*, in *Scrivere lettere nel Novecento*, a cura di G. Sandrini, Verona, Cierre Edizioni, 2019, pp. 59-86.

Allora forse ti piacerò un pochino e non avrai schifo a darmi un bacio!  
Per ora, che sono ancora abbastanza brutta, ti abbraccio ancora molto castamente. Ciao, brutta faccia, brutto mostro, canaglia. (21.VII.38, Formaggio)

Nella corrispondenza con i famigliari assume invece movenze guascone «che la fanno assomigliare a un personaggio di Jane Austen»<sup>12</sup> o a una civettuola “signorina snob” *ante litteram*:

la notte in vagone-letto (volgarmente *sleeping*) è passata senza incidenti, se ometti qualche russatina un po' indiscreta da parte di una certa persona [la zia Ida] che di qui innanzi non nominerò che coll'onorifico nome appoppatole in viaggio: «la balia». (20.IV.28, Nena)

c'è poi qui un ragazzo di Oxford, certo Mr. Tomkinson, che è diventato subito il vero Tony della compagnia. Ha vent'anni, una lunga schiena curva, due orecchie che sembrano fettoni di barbabietola e gli occhiali; i suoi gesti abituali sono: mettersi le dita in un orecchio, nel naso e poi in bocca fino alla prima falange; quando poi l'imbarazzo è più grave, allora non resta che, o grattarsi furiosamente la pera come se lo mordessero mille pidocchi o, siccome ha la bella usanza di girare con un paio di luride pantofole, pizzicarsi la pianta dei piedi. E questo sarebbe il principale rappresentante dell'Inghilterra! Capisci che con nemici simili non c'è neanche gusto a sollevare questioni politiche. (16.VII.36, Lina)

Nelle lettere alla famiglia, Antonia si preoccupa di assicurare sulla sua salute e sul suo umore, sempre buoni anche quando buoni non sono. Si confronti al proposito in che termini scrive, da Vienna e a distanza di pochi giorni, prima alla madre e poi all'amica Lucia Bozzi:

Qui invece siamo in un buon albergo, niente caro, dove ci troviamo bene. Stamattina siamo andati alla seduta inaugurale, dove si tenevano molti sublimi discorsi *tutti in tedesco*. Puoi immaginare che cosa ne abbiamo capito. Però mi sembra che qui il Congresso sia solo un pretesto per divertirsi a sbafo. Per le signore sono organizzate delle gite diurne bellissime, oltre ai trattenimenti della sera.

Io oggi ho girato molto da sola e ho lasciato il cuore in non so quante librerie, dove imperversano le “liquidazioni”. Povera me! (29.V.33, Lina)

Poi [dopo il soggiorno a Venezia], qui. Cose estranee, dure, diverse – orrore della prima sera – disgusto e pena delle strade notturne, popolate di povere creature, ragazzette scarmigliate, dagli occhi accesi, che lo *fanno* per fame – e tutte le altre, tutte le altre infinite orribili donne – tante, da non sapere dove posare gli occhi per lavarseli, purificarli, guarirli. E

---

<sup>12</sup> A. Cenni, *Prefazione*, in Pozzi, *L'età delle parole è finita*, pp. 5-15: 6.

poi, tutte queste ombre di grandezza annerite dalla miseria: strade belle, palazzi, giardini, sì; ma tutto fermo dagli anni della guerra in qua, tutto troncato lì, finito. Non una casa nuova, non una miglioria: il personale negli uffici vestito come i facchini della stazione. Tutto strozzato, soffocato, ucciso. (1.VI.33, Bozzi)

Come persuasivamente rileva Graziella Bernabò, che con Onorina Dino è una delle più lucide e sensibili studiose di Antonia Pozzi, le rassicurazioni ai famigliari non vanno intese come «una semplice maschera sociale o una interessata *captatio benevolentiae*», quanto piuttosto come una sincera forma di reazione di «Antonia, sempre autentica e profonda in tutti i suoi rapporti», all'«immenso affetto dei genitori»<sup>13</sup>.

4. – Nell'eterogeneità degli esiti stilistici cui si è accennato, dal punto di vista linguistico il tratto senz'altro più evidente e più generalizzabile è la tensione della pagina verso il polo del parlato. Significativamente, infatti, Pozzi si riferisce alla lettura del destinatario con il verbo *ascoltare*:

Antonello, Antonello, ascolta, non andartene ancora; [...] non badare alle mie lacrime; ascolta. Ma dammi un bacio, prima, tanti baci; perché è proprio come morire, sai, pensare che se t'avessi lasciato andare, saresti già lontano e forse non mi penseresti più. Ascolta: che cosa ti ha spaventato così, dimmi? (11-13.II.32, Cervi)

Gli esempi di questo uso, facilmente moltiplicabili, si ritrovano soprattutto in contesti di più intensa compartecipazione (quindi essenzialmente nelle lettere al Cervi), mentre è diffuso a tappeto l'altrettanto indicativo riferimento all'atto della scrittura con i verbi *parlare* («Di?, non parlo, ossia scrivo, come un libro stampato?»): 16.IX.27, Nena) o *dire*, anziché *scrivere*. Solo qualche esempio:

«Mi piacerebbe dirLe tante cose, ma ora sarebbe troppo lungo» (8.V.34, Gadenz); «Volevo anche dirti che a Torino stanno tutti bene» (7.V.37, Nena); «ho ormai chiaro in mente lo schema... (Dio! questo non dovrei dirlo, perché chissà quando e come si attuerà, ma come faccio a non dirtelo [...]?)» (7.VII.38, Binda); «Di me, che dirti? Che ho ripreso la scuola» (23.X.38, Treves).

La parola scritta può trasformarsi in *litania* (21.VIII.28, Nena) e perfino in *chiacchiera* che *assorda* («E adesso mi pare di averti abbastanza assordata con tutte queste chiacchiere!»): 22.I.26, Nena), ma anche ri-

---

<sup>13</sup> Bernabò, *Le lettere di Antonia Pozzi*, p. 17.

velarsi retoricamente insufficiente: «mi dispiace di non poter cantare per iscritto perché quando parlo di un'opera, mi piacerebbe rievocarne sempre i motivi» (22.I.26, Nena); «Ciò che ho sofferto e vissuto non ti posso dire: cose che sulla carta si dissolvono e inaridiscono sulle labbra» (26.IV.30, Cervi).

Se, trattandosi di scrittura epistolare privata, cioè di una conversazione *in absentia*<sup>14</sup>, l'attrazione dello scritto verso il parlato era prevedibile, da un punto di vista diacronico si può notare un'evoluzione da uno stile disomogeneo a una pagina più uniforme. Nelle prime lettere della giovanissima Antonia i tratti culti e di matrice libresca (evidenti soprattutto nella fonomorfologia e nella sintassi) lasciano infatti trapelare interiezioni, idiomatismi e tessere di lessico colloquiale, mentre andando in là negli anni il registro dell'epistolario diventa intratestualmente, cioè lettera per lettera, più omogeneo. Si veda esemplarmente il seguente, giovanile stralcio:

Non credere però che mi stia soltanto a struggere e a scervellare sui libri; so bene anch'io che se l'impalcatura dell'anima, che è il corpo, scricchiola, tutto l'edificio crolla; e bado, quindi, anche a riposarmi e a fare una buona provvista di salute per quest'inverno. All'uopo (ma non senti che classicismi?), mi giova assai il frequente esercizio di tennis che faccio col papà e nel quale, anche in confronto a gente che sa giocare, non siamo più affatto schiappine.

Il papà è partito ieri sera [...] per recarsi a Palermo; se ne è andato tutto felice di un suo bel lavoro finito e della temperatura mitigata: beatissimo lui! Pensa che [...] a quest'ora sta facendosi cullare (margniffone!) sul dorso nero del mare che ingoia all'orizzonte il brulichio incessante delle stelle! ... (31.VII.28, Nena)

5. – I tratti conservativi, di più schietta matrice scritta, sono complessivamente di scarso momento, più concentrati nelle prime annate dell'epistolario, come retaggio scolastico, e via via sempre più circoscritti in decorso di tempo.

---

<sup>14</sup> Il *tòpos* ha origini antiche (si pensi alla definizione ciceroniana di lettera come «amicorum colloquia absentium») e viene costantemente ribadito negli studi sulla scrittura epistolare: cfr. G. Antonelli, *Tipologia linguistica del genere epistolare nel primo Ottocento. Sondaggi sulle lettere familiari di mittenti colti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003, in partic. pp. 28-32, 75-84; F. Magro, *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. III: *Italiano dell'uso*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014: 101-157, in partic. pp. 101-104.

5.1. – Per quanto riguarda la fonologia, la prosa epistolare di Antonia Pozzi può senz'altro definirsi moderna, con solo alcune episodiche varianti inusuali già alla sua epoca, come il monottongo in *sonare* (16.IX.27, Nena; 13.VII.29, Cervi; 23.VII.31, Lina; 17.VII.35, Cantoni; Estate 1938, Gadenz). Per l'assibilazione in *rinunziare*, peraltro cotestuale alla variante con palatale («E *come* potrebbe la mamma di Annuzietto rinunziare alla sua maternità sulla terra, come potrei, io, Antonello, rinunciare alla tua creatura [...]?»: 8.V.33, Cervi), per la sonorizzazione in *lagrime* (14.XI.29, Cervi; 21.VII.38, Formaggio) e per il dittongamento in *giuocare* («studio un pochino e giuoco tanto»: 6.IX.19, gen.) si tratta invece di varianti che al tempo ancora alternavano con *rinunciare*, *lacrime* e *giocare*, poi consolidate in lingua.

5.2. – Nel settore morfologico i tratti tipici dello scritto si fanno sentire soprattutto nel sistema pronominale. Si possono per esempio notare diversi casi di enclisi, oggi dal sapore burocratico: «papà e mamma involatisi ieri per i Bagni di Bormio» (21.VIII.28, Nena); «Tu abbitti mille tenerezze» (25.VIII.29, Nena); «offese recateti da persone [...] misteriose» (1.III.32, Cervi); «potente ricostituente ordinatomi dal dottore» (2.VII.38, Nena) ecc., e l'uso, pur sporadico, della particella pronominale *vi*: «ci proponiamo di copiare qualche cima, sperando di riuscirvi» (12.VIII.25, Lina); «ed io vi credetti, povera stupida bambina, vi credetti come l'altra volta» (5.V.33, Cervi); «quasi quasi [su Ruskin] vi faccio un pensiero per la mia (molto lontana) tesi» (20.VII.31, Bozzi); «Vi sono molte cose che amo nel Suo libro» (8.V.34, Gadenz) ecc.

Un tratto conservativo nella morfologia verbale è invece l'accordo, prevalente ma non sistematico, del participio passato con il complemento oggetto a cui si riferisce; qualche esempio: «fraternità che m'avevi promessa», «una sera che non puoi aver dimenticata», «quante cose ho imparate» (1.III.32, Cervi); «grossi quaderni che nessuno ha visti» (28.X.33, Gadenz); «il testamento dell'Antonia che hai conosciuta tu» (20.VI.35, Sereni); «scrivere dei bei libri per i bambini che non avrò avuti» (19.VI.35, Cantoni)<sup>15</sup> e *passim*. Si segnalano infine un paio di casi di *i* prostetica davanti a *s* complicata (*in ispiaggia*: 1.VIII.27, Nena; *in istrada*: 11.I.30, Cervi; *in iscritto*: 1.III.32, Cervi; *in istudio*: 2 occor-

---

<sup>15</sup> Ma cfr., dalla stessa lettera a Cantoni, «tutti questi giorni che abbiamo vissuto insieme». Alcuni altri controesempi: «Dunque tu non m'hai compreso!» (5.V.33, Cervi); «io sarò ancora qui, dove mi hai lasciato» (8.V.33, Cervi); «però ti ho sempre pensato» (28.IX.33, Bozzi) e *passim*.

renze in 11.VII.36, Roberto; *in Svizzera*: 1.VIII.36, Roberto) e, a cavallo con il lessico, l'uso residuale di preposizioni, congiunzioni e avverbi scelti: *all'uopo* (con riflessione metalinguistica, «All'uopo (ma non senti che classicismi?)»): 31.VII.28, Nena), *sino* e *immantamente* (21.VIII.28, Nena), *costassù* (23.VIII.28, Lina), *dinnanzi* (3 occorrenze in 30.III.29, Bozzi; 5.XI.31, Gandini; 22.V.32, Cervi), *sopra tutto* (1.III.32, Cervi), *ove* («tutto, ove siamo, è buio»: 11.I.33, Gadenz), *lungi e poi che* 'poiché' (29.I.33, Gadenz).

5.3. – Al livello lessicale, il retaggio della tradizione scritta può considerarsi marginale, palesandosi attraverso un manipolo di termini letterari o di basso uso: *compreso* («Sono molto compresa e un po' intimorita»: 16.IX.27, Nena), *anelante* (21.VIII.28, Nena), *affisare* (3.IV.29, Nena; 11-15.II.34, Cervi), *ansito* («ho guardato l'ansito del faro, che anela sempre al largo»: 16.VI.29, Cervi), *putibondo* (25.VIII.29, Nena), i dannunzianismi *liliale* (30.5.29, Cervi) e *asprigno* («da qui, dai pascoli verdi e asprigni, partirebbe un gran fiume biondo di nostalgia»: 18.VII.38, Nena), *stilla* (11-13.II.32, Cervi; 11.I.33, Gadenz), *bruttare* («Ma oggi, svegliandomi, ho trovato tutto bruttato, calpestato, profanato»: 18.I.33, Gadenz), *vaporare* («sembra che un alito di tragedia vapori come un incubo sulla città»: 1.VI.33, Bozzi), *cespite* (8.V.34, Gadenz), *muggiare* («il mare [...] tuona rotola muggia»: 21.VII.38, Formaggio) e *diguazzare* (*ibidem*). Guardano verso l'alto gli usi assoluti di *arrogare* («Oggi arrogavi per accusarmi il mio contegno dei giorni passati»: 1.III.32, Cervi) e di *ammalare* 'ammalarsi' (14.IV.35, Cantoni) e l'uso riflessivo di *nascere* («nessuna creatura mi nascerà»: 11-15.II.34, Cervi).

A contesti ironico-scherzosi sono invece da ricondurre *niuno* («Doman parte per la Brenta / niun dirupo la spaventa»: agosto 1929, Lina), *cadere in deliquio* («Le figlie di Albione sono cadute in deliquio davanti al popo e alle bestioline del mio serraglio»: 5.VII.31, Lina), *natio* («siccome immagino che venerdì verrà anche il paterno genitore, spedisco questa lettera cumulativa al natio paesello»: 8.VII.36, Lina)<sup>16</sup>, *pria* («Ma eccotele [le fotografie] subito di ritorno, "più belle e nume-

---

<sup>16</sup> Cui si può accostare, in uno scherzoso tono burocratico: «Cara mamma, abbiamo ricevuto solo oggi le vostre cartoline, e vi rendiamo profonde grazie dell'onore tributatoci» (23.VIII.28); «prima di tutto, con grande giubilo, accuso ricevuta della somma di £ 1 (sterlina) inviatami dal padre quale affitto del mio studio in Pasturo. La suddetta somma è stata di molto gradimento» (23.VII.31, Lina).

rose che... pria”»: 24.V.37, Nena), *aura* («per merito delle “balsamiche aure” di qui, sto rimettendomi dall’operazione»: 7.VII.38, Binda)<sup>17</sup>.

5.4. – Sotto il profilo sintattico la prosa epistolare di Pozzi può definirsi *media*, ancora una volta con prevalenza di tratti tradizionalmente ascritti al parlato su quelli dello scritto. I periodi oltrepassano raramente il terzo grado di subordinazione; qualora ciò avvenga, è più spesso in conseguenza di un elevato tasso di emotività che di una pianificata architettura frasale:

Si; ma se penso a quando, l’anno venturo, dovrò vedere un altro, al posto suo [di Cervi], che ci insegnerà il greco e il latino, ma non la virtù e la vita, come lui, mi sento morire; so pure che lui è felice di questo suo trasferimento e mi do dell’egoista perché non ne esulto anch’io; e se, ora che ho vinto l’angoscia che i libri per qualche tempo mi ispirarono, alcune volte ancora la volontà mi manca e mi chiedo scoraggiata: “Ormai, perché affaticarsi tanto?”, allora, per rincuorarmi, non ho che rileggere ciò che egli mi ha scritto, dopo che io gli scrissi, disperata: “Mia buona sorellina, d’ora in poi se non Le dispiace, La chiamerò sempre così. [...]”. (21.VIII.28, Nena)

Da una parte l’Antonia delle poesie e dei buoni principi, dall’altra un essere senza volontà e senza centro, che ascolta senza reagire i discorsi più brutali e quando gli occhi che ha di fronte diventano cinici – non più né fraterni né pietosi – non si alza, non va via, ma resta come ipnotizzata ad aspettare quelle carezze che sa che le vengono date – non per pietà – ma per gioco, uno stupido gioco che non costa nulla e può costare una vita. (20.VI.35, Sereni)

La *medietà* si riscontra anche nella complessiva scarsa incidenza del *periodare* monoproposizionale: non assente, in genere si alterna con periodi di più ampio respiro. I casi più caratterizzanti di giustapposizione di frasi monoproposizionali si trovano nelle lettere al Cervi, come portato di una volontà di autochiarificazione che la induce a mettere in linea i propri pensieri, così sdipanandoli:

«Da questo tavolo, l’anno scorso, non ho mai pensato a Dio. Quest’anno ci penserò. A Carnisio, ho tanto studiato: con calma, senza affanno. Sono contenta. Sono anche abbastanza buona.» (13.VII.29); «E sono forte; sto bene; ho voglia di studiare.» (11.I.30); «Non dirmi che non ti ho

---

<sup>17</sup> Una citazione dalla *Bohème* di Puccini è invece il virgolettato in «Cara, cara la mia mamma, che cosa dirti ancora? [...] di pensare che ti ritornerò tutta contenta e riposata, tutta “arzata e pettorilla”, pronta a prendermi a pugni con Flaubert» (24.VII.34, Lina).



amato. // Avevo sedici anni quando ti vidi. Ne compirò ventidue domani. Ho vissuto solo per te da allora fino ad oggi. Non puoi negare questo. Non puoi negare tutta una vita con una sola parola.» (11-15.II.34).

Lo stile nominale è presente, ma mai in proporzioni tali da caratterizzare la pagina<sup>18</sup>. Antonia se ne serve, tipicamente, per scandire o riassumere in schema gli snodi di un racconto, ovvero come «strumento di una rappresentazione dinamica tesa a riprendere i punti salienti di un'azione espressa con una frase verbale»<sup>19</sup>: «Lunedì invece, giornata campale: la mattina, Pompei e il pomeriggio, Vesuvio. // Siccome la sola descrizione di questa giornata richiederebbe un volume, la rimando alla prima volta che ti verrò a trovare e abbrevio: mercoledì, Capri, cioè Grotta Azzurra, ed anche qui come sopra.» (20.IV.28, Nena). Lo stile nominale può servire anche per introdurre, a mo' di rubrica, un appunto («Altra occupazione: conduco a spasso in carrettino il marmocchio della Giuditta.»: 5.VII.29, Lina; «Lavoro: sto traducendo dal tedesco un libro»: 7.VII.38, Binda; «Due parole sulla mia salute: è buona [...]. La mamma proprio bene e così la zia Ida.»: 18.VII.38, Nena), per schizzare uno squarcio descrittivo («Ora, al di fuori, una calma estenuata, ma dentro, finalmente, un po' di luce.»: 13.IV.30, Cervi) o, in special modo se in conclusione di periodo, una riflessione riassuntiva: «Che grande prova del fuoco. Benefica – sai: e benedetta, se serve a smantellare gli idoli. Ma che urto contro la terra.» (20.VI.35, Sereni); «resterò sempre a mezz'aria, con la mia irrequietezza e la mia insoddisfazione. Uno strambo Tognin scombinato.» (25.VIII.35, Cantoni).

Come si diceva, più caratterizzanti, sempre nel contesto di un complessivo tono medio, sono i tratti sintattici tradizionalmente ascritti all'oralità<sup>20</sup>. Fra le diverse tipologie di sintassi marcata primeggiano, con oltre trenta casi, le dislocazioni a sinistra, consistenti nell'anteposizione di un elemento all'inizio della proposizione e nella sua successiva ripresa tramite anafora. Il caso più frequente è quello in cui si anticipa, a *topic*, il complemento oggetto (per es., «Le labbra me le dipingo col nero dei mirtilli»: 5.VIII.29, Bozzi; «La mia animula me l'apristi

---

<sup>18</sup> A differenza di quanto avviene per la scrittura diaristica delle *Note di Viaggio*, su cui si rimanda al saggio pubblicato in questo volume alle pp. 96-103.

<sup>19</sup> M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, direzione e coordinamento N. Borsellino, L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-95: 66.

<sup>20</sup> Per una discussione, e relativizzazione, sul tema, vd. P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990.

piano»: 11.I.30, Cervi), anche con interposizione, enfaticante, della virgola (per es., «Le cose, ho imparato a guardarle con i tuoi occhi»: 11-15.II.34, Cervi). A volte, ad essere tematizzata e poi ripresa, è un'intera proposizione, come accade nei seguenti casi: «quali siano stati gli effetti di tutta questa bianchezza non te lo so dire» (9.I.33, Bozzi); «Come mi sia passato il tempo fino ad oggi, non te lo saprei dire» (8.VIII.33, Gandini). Altre volte ancora, si hanno meno rilevate inversioni del canonico ordine soggetto-verbo-complemento oggetto: «perfino i *kifferini* bianchi mi ha comprato ieri» (30.VIII.31, Lina); «Sempre, tutte le persone a cui ho voluto più bene, ho desiderato che venissero qui» (14.IV.35, Cantoni) ecc.<sup>21</sup>

Pure discretamente attestati i casi di anteposizione di complementi indiretti, con funzione enfaticante (per es., «Come di una grazia, guardi, La prego»: 23.III.33, Gadenz; «Verso la solitudine si può andare»: 11-15.II.34, Cervi), con preferenza per l'anteposizione del complemento di argomento: «Di salute sto benissimo» (16.VIII.31, Roberto); «di bellezze naturali non ce ne sono da vedere» (20.II.37, Lina e Ida); «Di Tommaso Grossi non voglio saper niente» (2.VII.38, Nena); «Della mia salute ti dirò che [...] sto rimettendomi» (7.VII.38, Binda) ecc. Accostabile, quanto a funzione, anche l'anacoluto: «Brutte cose, t'ho già detto quali sono. Belle, sono che tu sia contenta di essere finalmente a casa» (7.VII.38, Binda).

Le dislocazioni a destra, più marcate sul piano diafasico nella direzione dell'informalità, si contano sulle dita di una mano: un paio di casi sembrano vicini al parlato («nessuno neanche li chiede, i consigli!»: 7.VII.38, Binda; «Te la do io sulla testa la pigrizia!»: 21.VII.38, Formaggio), mentre gli altri sembrano più stratagemmi per aumentare l'enfasi del dettato: «ancora l'ho qui, la tua voce» (8.V.33, Cervi); «e tutti a suggerirmele, le belle parole» (5.V.33, Cervi); «Io vi sentirò sempre, te e la Lucia, vicine a me» (5.XI.31, Gandini). Prevalentemente impiegate a scopo enfatico sono anche le posposizioni del soggetto: «sul piano dove sto io» (26.VIII.31, Lina); «Dunque è stato un tradimento vile il mio» (5.V.33, Cervi); «Non sei sola come sono sempre stata io, tu»

---

<sup>21</sup> Sui processi di tematizzazione nelle lettere, «particolarmente congeniali alle strategie pragmatiche della comunicazione epistolare per la loro capacità di segnalare il “cambiamento di *topic*”» e dunque di meglio articolare gli argomenti affrontati, vd. G. Antonelli, *La grammatica epistolare nell'Ottocento*, in *La cultura epistolare nell'Ottocento. Sondaggi sulle lettere del CEOD*, a cura di Id., C. Chiummo, M. Palermo, Roma, Bulzoni, 2004: 27-49 (da cui la citazione a p. 40); Id., *Tipologia linguistica*, pp. 209-218; Magro, *Lettere familiari*, pp. 126-129.

(7.VII.38, Binda); «proprio tutti sono venuti, i miei compagni e le mie amiche» (2.VII.38, Nena); «Scusa, sai, questo tono da predicatore: non avrei proprio diritto di adoperarlo, io» (7.VII.38, Binda); «Quando ci sono andata io c'era soltanto un tedesco» (21.VII.38, Formaggio).

I casi di *che* cosiddetto polivalente o “tuttofare” sono solo una decina. Con la sola eccezione di una più formale lettera a Tullio Gadenz («Ma venga a trovarmi qualche volta, che ne parleremo»: 28.III.37, Gadenz), le occorrenze del *che* polivalente sono prevedibilmente rintracciati in lettere rivolte ai famigliari (per es., «non ci pensare, che io proprio non ne soffro»: 3.VIII.34, Lina; «lascia correre la penna in libertà, che sei certo più brava e più efficace di me»: 18.VII.38, Nena), anche se, alla stessa stregua di quanto notato da Antonelli per le lettere familiari di mittenti colti di primo Ottocento, non «sembrano [...] da interpretarsi in un'ottica di scarso dominio della sintassi, quanto piuttosto in chiave di snellimento del dettato e alleggerimento dei nessi subordinativi»<sup>22</sup>.

Un tratto che sembra idiolettale è invece l'uso del *che* preceduto da un *verbum dicendi*:

«un'altra cosa volevo dirti; questa: che questa rinuncia che noi oggi offriamo [...], noi la possiamo fare e le nostre forze umane ci consentono di sostenerla *solo ad un patto*: che noi la facciamo uniti [...]. Antonello, mio cuore, questo volevo dirti; che io rimango qui, vedi, qui dove tu mi lasci. // [...] Ed anche questo volevo dirti: che se un giorno sentirai parlare di me e di qualchedo<sup>23</sup> di mio [...], tu dovrai *sapere* e *sentire* che tutto sarà nato *per te* [...]» (5.V.33, Cervi); «Di un'altra cosa sono contenta [...]: che io mi rendo benissimo conto della relatività della mia posizione di fronte a lui» (16.VIII.35, Sereni); «Ed ora vorrei dirti di te, Paolo: che [...] questa lontananza vostra [...], io mi sforzo di pensare che per te sia forse la miglior cosa» (23.X.38, Treves).

Concludendo questa rapida rassegna della sintassi si può dare notizia di alcuni casi di frase scissa, di varie sottotipologie, da valutare non tanto secondo le polarità scritto-parlato e formale-informale, quanto in prospettiva pragmatica. Antonia sembra cioè ricorrere alla frase scissa al fine di raggiungere maggiori vividezza dell'esposizione e immediatezza informativa, come nei seguenti casi: «Quelli che sono stati vera-

---

<sup>22</sup> Antonelli, *Tipologia linguistica*, p. 197.

<sup>23</sup> Come si avverte nel succitato *Piano di lavoro e nota al testo* (p. 45) dell'edizione delle lettere qui considerata, «sono state conservate alcune abitudini grafiche proprie della scrittura di Antonia Pozzi (per esempio, “qualchedo”, “chiacchere”, “dapertutto”, “soprattutto”)».

mente pietosi sono stati i poveri inglesi [...]: c'è poi qui un ragazzo di Oxford, certo Mr. Tomkinson, che è diventato subito il vero Tony della compagnia» (16.VII.36, Lina); «Qui non c'è che gente taciturna» (14.IV.35, Cantoni); «Ma non è che noi si voglia ingannare gli altri» (1.III.32, Cervi). Il ricorso limitato tanto alla frase scissa quanto alla dislocazione a destra si può spiegare ricordando che si tratta di soluzioni «forse troppo compromesse con il parlato» e che d'altro canto «non sembrano comportare, nella situazione pragmatica instaurata dalla lettera, un reale vantaggio comunicativo», come invece avviene con la dislocazione a sinistra<sup>24</sup>.

6. – Più che la sintassi, ad assolvere l'obiettivo pragmatico di rievocare sulla pagina il dialogo con il destinatario sono altre marche tipiche dell'oralità e in particolare l'impiego – ricorrente e spesso concomitante – di allocutivi, di interiezioni ed esclamazioni, di segnali discorsivi (soprattutto con funzione interazionale) e, spostandoci verso il settore morfolessicale, di alterati e di superlativi. Nel lessico, l'avvicinamento al destinatario viene perseguito tramite il fitto impiego di colloquialismi e di espressioni idiomatiche.

6.1. – Per surrogare alla lontananza del destinatario, Antonia Pozzi fa frequentemente ricorso agli allocutivi. La sua viva affettività la porta a rievocare sulla pagina gli interlocutori attraverso nomi e nomignoli. Ciò avviene in special modo: (1) quando è con loro in confidenza, per cui si pensi al *miminina* (2 occorrenze in 12.VIII.25, Lina) e al *mamolina* (2 occorrenze in agosto 26, Lina) rivolti alla madre o ai vari *tesorona* con cui apostrofa la sua «cara cara [...] Nena adorata»<sup>25</sup>; (2) quando l'argomento di cui scrive la trova particolarmente partecipe, come avviene nelle allocuzioni a Gadenz, quasi sempre però rievocato tramite il nome proprio o al massimo con «mio caro e fedele amico» (8.V.34); e infine, soprattutto, (3) quando il coinvolgimento emotivo è alto. Sotto quest'ultimo rispetto non stupisce che gli allocutivi ricorrano insistentemente nelle lettere all'amato Antonio Maria Cervi: «Antonello, bambino che stai facendo un cattivo sogno; Antonello, bambino che *nessuno, nessuno, nemmeno la Morte* strapperà dalle braccia della sua pupa... Antonello, vita della vita, sangue del sangue, amore benedet-

---

<sup>24</sup> Antonelli, *Tipologia linguistica*, p. 129.

<sup>25</sup> 2.VII.38, Nena; cfr. anche «cara la mia cara tesorona d'oro» (7.V.37), «tesorona cara» (18.VII.38), «cara tesorona» (8.IX.38) e *passim*, tutte alla Nena.

to» (11-13.II.32, Cervi). Si può anche esemplificativamente notare come nelle 26 lettere a lui indirizzate, escludendo le formule d'apertura, Antonia lo chiami per una volta:

Cervi; piccolo mio; omaccio; amore, amore mio; sangue, amore benedetto; Antonello, Antonello, amore mio infinito ed eterno; gioia, gioia mia; pupo, puro caro; Nello; mio pupo; Minni; Mimmino; mia anima; Antonello, mio dolce compagno; Antonello, anima mia, dolcezza; Antonello, mio cuore; Antonello, [...] anima mia; Antonello, mio amore; Antonello, Antonello, amore mio infinito ed eterno (*passim*);

per due volte «Antonello, mio santo compagno» e *dolcezza*, per tre volte *Antonello*, *Antonello*, per quattro volte *pupo* e *piccolo*, per trentotto volte solo *Antonello*. Se ne dedurrebbe che alla domanda di Antonia: «come devo chiamarti? Devo chiamarti anch'io Antonello? Dimmelo, quando mi scriverai» (11.I.30, Cervi), l'amato avesse risposto affermativamente.

6.2. – Avvicinano al parlato le frequenti interiezioni, tra cui le più ricorrenti sono le espositive che informano delle emozioni del parlante o scrivente<sup>26</sup>. Prescindendo, perché scontate, dalle interiezioni comportative di saluto (per es., «Addio, Vittorio»: 20.VI.35, Sereni), di augurio («tante tante benedizioni a te»: 7.V.37, Nena) e di cortesia («grazie della sollecita restituzione»: 18.I.33, Gadenz), si contano una ventina di *oh*, che Antonia impiega soprattutto per esprimere olofrasticamente un desiderio o una sensazione negativa:

«Oh, resta, resta, resta nelle mie braccia, mio cuore; oh, voglimi ancora, così come io ti voglio» (11-13.II.32, Cervi); «oh, è atroce, è atroce che tu mi dica così» (1.III.32, Cervi); «oh, m'aiuti un po' a togliermi da tutto questo dolore che mi circonda – Oh, mi aiuti a sognare ancora!» (23.III.33, Gadenz); «tu ricominci una vita, oh, dolorosa, certo, ma forse – per questo – *più vita*» (23.X.38, Treves) ecc.

Sottolinea la ruminazione di sé stessa il meno frequente *ah*: «ah, Tullio, è come rivivere» (11.I.33, Gadenz); «Ah, sogni, ancora sogni...» (9.IX.33, Treves) ecc. Tra le forme olofrastiche possono inventariarsi anche alcuni casi di *ahimè* e *ohimè*, che indicherebbero uno stato di dispiacere, ma che Pozzi sembra piegare verso un'inflessione ironica, quasi recitata:

*ahimè*: «la stessa relazione l'ho già fatta in francese e (ahimè che sudata) in inglese» (20.IV.28, Nena); «è ancora coperto e non fa freddo

---

<sup>26</sup> Il quadro di riferimento teorico è tratto da I. Poggi, *Le interiezioni*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. III, a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 403-425.

(ahimè!)» (1.I.34, gen.); «approfittando di un – ahimè – passeggero bel tempo» (24.VII.34, Lina); «sono qui per imparare da noi l'inglese o il francese – nessuna, ahimè, l'italiano» (11.VII.36, Roberto); *ohimè*: «Il tempo finora, ohimè, non fa giudizio» (5.VIII.26, Lina); «ohimè, ohimè!, lo zio Bista non c'è» (1.VIII.27, Nena).

Sono discretamente attestate anche le interiezioni plurivoche, quelle che cioè hanno anche un significato non olofrastico. Solo qualche esempio, isolando un filone *lato sensu* “religioso”: *Dio!* (7.VII.38, Binda), *Madre santa* (7.VII.38, Binda), *che peccato [...]*! (13.X.38, Lina), *povero diavolo!* (7.VII.38, Binda), *per carità* (2.VII.38, Nena) ecc. Di particolare rilievo l'uso dell'interiezione esercitativa *basta*, usata in modo piuttosto brusco: «Basta! Anche quest'anno è finito» (14.VI.28); «Ho paura però che nel prossimo trimestre calerò di molto. Basta!» (22.I.26); «Basta: io sono contenta di esser qui» (31.VII.28: tutte alla Nena); «Basta; vedremo alla fine» (23.VII.31, Lina). Dalle interiezioni alle esclamazioni il passo è breve. Qualche esempio: *che spavento!* (29.V.33, Lina), *mamma mia, che spavento!* (30.VIII.31, Lina), *povera me!* (29.V.33, Lina), *temaccio traditore!* (24.VII.34, Lina) ecc.

6.3. – Molto frequenti i segnali discorsivi, tra cui spiccano, quasi un *tic* linguistico, il *sai*, con cui si «sottolinea la conoscenza condivisa e l'appartenenza allo stesso gruppo»<sup>27</sup>, e il *sì*. *Sai* ricorre con grande frequenza nelle lettere ad Antonio Maria Cervi, le più empatiche, ma se ne trova un uso significativo anche nelle lettere all'amica Lucia Bozzi. Solo qualche esempio:

«ci pensavo tanto, sai, in questi giorni» (26.IV.30, Cervi); «Qui è un posto così dolce, sai, così soave [...]. E si usano ancora, sai, i saggi [...]. Qui non si vede mai il vero azzurro, sai? [...] queste sono cose nostre, sai, Antonello» (9.VII.31, Cervi); «Qui c'è tanto silenzio, sai, tanta quiete» (20.VII.31, Bozzi); «Io non credevo, sai, che Venezia potesse fiorire così [...]. Tutta la chiesa ormai buia, sai» (1.VI.33, Bozzi) ecc.

L'impiego di questo segnale discorsivo può essere interpretato, in prospettiva di *gender*, come una marcatura tipicamente femminile della natura interazionale della comunicazione, anche se analisi empiriche

---

<sup>27</sup> C. Bazzanella, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 156. Cfr. anche A. Sansò, *I segnali discorsivi*, Roma, Carocci, 2020, in partic. pp. 16-20 e, sul presunto maggior impiego dei segnali discorsivi da parte delle donne, relativizzato da studi su ampi corpora, pp. 92-95.

mostrano come l'uso di intercalari come *guardi* e *sa* sarebbe correlato, più che alla variabile genere, alla variabile età<sup>28</sup>.

Prevalentemente rintracciati nelle missive a Cervi sono anche gli usi di *sì*, che Antonia pare impiegare quale demarcatore e focalizzatore, cioè come espediente, rivolto anzitutto a sé stessa, volto alla scansione e alla razionalizzazione del suo proprio pensiero: «Sì; ma se penso a quando, l'anno venturo...» (21.VIII.28, Nena); «Sì, potrò illudermi, per qualche ora» (30.5.29, Cervi); «Le voglio bene, sì: che importa?» (30.5.29, Cervi) ecc. Incentrati sul destinatario, ad assicurazione che abbia recepito pienamente quanto scritto, pochi altri segnali discorsivi: «tutte le sculture del Partenone ci sono, pensa!» (30.VIII.31, Lina); «Pensa che ho da recitare anch'io» (13.VIII.31, Lina); «si è tanto divertito a sentire le mie storie del campeggio e tanti altri discorsi: figurati!» (24.VII.34, Lina); «Pensa che onore!» (1.XII.35, Lina); «Abbiamo la stessa età, pensa!» (7.VII.38, Binda).

6.4. – Rilevante è anche l'impiego degli alterati. Anche a loro, e in particolar modo ai diminutivi, è legato uno degli stereotipi più diffusi sulla supposta specificità della scrittura femminile, in cui se ne troverebbero in proporzioni massicce e comunque più che in quella maschile. Il pregiudizio su di una lingua femminile come più emotiva e infantile – “debole” o *powerless* in termini lakoffiani<sup>29</sup> – è stato in realtà contraddetto o comunque ridimensionato da diverse ricerche empiriche, condotte soprattutto sul parlato<sup>30</sup>, che hanno semmai evidenziato come l'uso dei

---

<sup>28</sup> C. Bazzanella, O. Fornara, *Segnali discorsivi e linguaggio femminile: evidenze da un corpus*, in *Donna & Linguaggio*, Atti del Convegno internazionale di studi (Sappada - Plodn, 26-30 giugno 1995), a cura di G. Marcato, Padova, Cleup, 1995, pp. 73-85: 80; Sansò, *I segnali discorsivi*, pp. 81-91. Come accennato, nel settore dei segnali discorsivi la variabile genere non pare quella determinante, andando viceversa valutata insieme al contesto interazionale, al ruolo sociale e conversazionale dei parlanti e alla loro età; «la sola “differenza” caratterizzante l'interazione femminile [...] sembra piuttosto quella del maggior coinvolgimento [...], e della diversa modalità di stabilire e rafforzare il rapporto comunicativo con uno stile più “supportivo”» (Bazzanella, Fornara, *Segnali discorsivi*, p. 82). Ciò che può essere esteso anche all'*usus* epistolare pozziano.

<sup>29</sup> R. Lakoff, *Language and Woman's Place*, New York, Harper Colophon Books, 1975. Sull'argomento vd. M. Arcangeli, *L'io è anche un altro. Lingue identitarie e identità linguistica*, in Id., *Lingua e identità*, Roma, Meltemi, 2007, pp. 97-133, in partic. pp. 105-108.

<sup>30</sup> La bibliografia sul tema è oramai molto ampia; per un consuntivo sul dibattito si possono vedere M.C. Storini, *Lingua, corpo, stile: un percorso bibliografico*, in «FM Annali del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma La Sapienza», 1994, pp. 203-224; R. Fresu, *Il gender nella storia linguistica*

diminutivi si differenzia in base al sesso del parlante non tanto da un punto di vista quantitativo, quanto piuttosto da uno qualitativo: le donne tenderebbero cioè ad usare più spesso i diminutivi nelle richieste, oppure per attenuare e addolcire valutazioni negative o non pienamente positive. Le ricerche hanno quindi sottolineato, accanto alla tradizionale funzione denotativa e connotativa (cioè morfosemantica) dei diminutivi, una loro funzione comunicativa e contestuale (cioè morfopragmatica)<sup>31</sup>.

La funzione morfopragmatica del diminutivo si può certamente rintracciare anche nell'*usus* epistolare di Antonia Pozzi, ma risulta minoritaria rispetto a quella morfosemantica. Al primo tipo si può ricondurre una richiesta come: «Dunque decidi e mandami una parolina in proposito» (16.VIII.35, Sereni); oppure alcuni usi eufemistico-attenuativi, come il definire una lunga ascensione «una tiratina mica male!» (agosto 25, Lina), «la *Rêverie* di Debussy, difficiletta» (22.I.26, Nena), «qualche russatina [della zia Ida] un po' indiscreta» (20.IV.28, Nena), *doloretti* quelli che sente dopo un'operazione di appendicite (20.VI.38, 2.VII.38, entrambe alla Nena). In altri casi si ricade nell'ambito del *diminutivum modestum*, come in: «mi sento [...] un pochino anche più buona» (21.VIII.28, Nena); «Dall'anno scorso, ho camminato un pochino» (13.VII.29, Cervi); o nel riferirsi al frutto della propria attività creativa come a «qualche poesiucola» (30.5.29, Cervi).

Gli alterati con funzione morfosemantica, come si diceva, sono molto numerosi (oltrepassano il centinaio di occorrenze) e saltano all'occhio già ad apertura di pagina; il dato può d'altro canto considerarsi del tutto normale nella scrittura epistolare, soprattutto trattandosi, come nel nostro caso, di lettere in massima parte confidenziali:

diminutivi, accrescitivi, vezzeggiativi cooperano a ristabilire l'intimità di quel dialogo a distanza che si realizza nella scrittura epistolare. Gli alterati, dunque, "parlano" perché ammiccando, riducendo, esagerando, modificano il peso dell'oggetto di cui sono espressione, accorciano la distanza comunicativa che il supporto scritto frappone fra mittente e destinatario.<sup>32</sup>

---

italiana (1988-2008), in Ead., *Lingua italiana del Novecento. Scritture private, nuovi linguaggi, "gender"*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2009, pp. 173-200 (ma vari spunti sul tema si trovano anche in altri saggi ivi riuniti). Anche se un poco datati, possono essere ancora utili G. Marcato, *Donna e linguaggio. Un rapporto difficile?*, in *Donna & Linguaggio*, a cura di Ead., pp. 21-45; V. Della Valle, *Tradizione e modernità: la lingua delle scrittrici*, in «Tuttetorie», 4 (1995), pp. 10-13.

<sup>31</sup> A. De Marco, *L'influenza del sesso nell'uso dei diminutivi in italiano*, in *Donna & Linguaggio*, a cura di Marcato, pp. 87-98.

<sup>32</sup> P. Cantoni, R. Fresu, *Gli alterati nel genere epistolare tra Otto e Novecento: topologia, semantica e funzionalità*, in «Contributi di Filologia dell'Italia



Nelle lettere di Antonia Pozzi a fronte di alcuni accrescitivi – come *letterona* (agosto 25, 10.VIII.26, 6.VIII.31: Lina; 22.I.26, 20.IV.28: Nena), *dispiacerone* (21.VIII.28, Nena), *benone* avv. («Io, qui, sempre benone»: 13.VIII.31, Lina), *paparone* (23.VII.36, 22.VII.34, 19.II.37, 23.VII.36: Roberto), *tesorona* (7.V.37, 8.IX.38, 18.VII.38, Nena), “*montagnone* di baci (26.XII.32, Nena e Luisa) e i *bacioni* con cui sigilla le lettere, soprattutto alla madre (5.VIII.26, 10.VIII.26, 12.VII.31, 16.VII.36: Lina ecc.) – e di qualche dispregiativo – come *testaccia* (20.II.29, Nena), *omaccio* (11.I.30, Cervi), *nebbiaccia*, *ventaccio* (24.VII.34, Roberto), *doloracci* (7.V.37, Nena) – rintracciabili più che altro nelle lettere ai famigliari, a primeggiare sono senza dubbio i diminutivi e i vezzeggiativi. Solo un’esemplificazione cursoria: si va dai *mammina* (agosto 25 ecc.), *mammolina* o *mamolina* con cui si riferisce alla madre ai *fiolina* che usa per sé stessa<sup>33</sup>, ai, sempre riferiti a sé stessa, *stellina* (11-13.II.32, Cervi ecc.), *sorellina* (29.I.33, Gadenz ecc.) al *cochettino* e allo *studietto* (16.IX.27, Nena). Ci sono poi luoghi come il *delizioso laghetto* (agosto 25, Lina), le *collinette* (20.IV.28, Nena), gli *angolini deliziosi* (3.IV.29, Nena), il *cimiterino quieto* (9.VII.31, Cervi), «la piccola finestra della casina» (5.V.33, Cervi) e via dicendo. Non infrequente che si trovino concentrati:

le folate [...] fanno il solletico alla pellicina dell’acqua, la quale, poverina, si raggrinza tutta e s’increspa in striature tanto fini che sembra il capino di un uccello quando qualcuno, soffiandovi delicatamente sopra, rovesci le piume in rotelline trepide. (3.IV.29, Nena)

L’alterazione, infine, può anche applicarsi all’onomastica. Ancora una volta vi troviamo diminutivi e vezzeggiativi – per es. *Nenina* (22.I.26, Nena), *Annunzietto* (5.V.33, Cervi ecc.), *Cietta* (12.VII.31, Bozzi ecc.), *Tugnin* (*ibidem* ecc.), *Tognino* (17.VII.35, Cantoni) –, ma anche scorciami: la zia Ida diventa “*Ida*” (6.IX.33, Nena), Vittorio Sereni quasi sistematicamente *Vitto* (16.VIII.35, Sereni ecc.), Lucia Bozzi *Cia*

---

Mediana», XXVI (2012), pp. 145-179: 150. Si rimanda a questo saggio anche per le diverse funzioni, volta a volta attenuative o modalizzanti, dei diminutivi nella scrittura epistolare, con qualche accenno alla discussione sulla supposta preferenza dei diminutivi da parte delle scriventi; di particolare interesse è anche la rassegna degli ambiti semantici più frequentemente toccati dall’alterazione (nomi di persona, finanze, salute, sfere della quotidianità e della corrispondenza ecc.).

<sup>33</sup> «E tu, mammolina cara (ma un po’ merla), cosa fai senza la tua fiolina? Non farti venire la malinconia, sai! [...] Tanti tanti bacioni a tutti e a te, mamolina, i più grossi, i più affettuosi, i più cari, e tutte le carezze della tua fiolina» (5.VIII.26, Lina); «A te l’abbraccio della tua // fiolina» (22.II.37, Lina) e *passim*.

(11.VIII.38, Bozzi; 23.X.38, Treves ecc.), Paolo Treves *Pa* (23.X.38, Treves ecc.), Piero Treves *Pè* (5.XI.38, Treves).<sup>34</sup>

6.5. – Un altro procedimento morfolessicale funzionale all'aumento della temperatura espressiva è l'impiego di elativi. Anche per i superlativi assoluti ci si aggira sul centinaio di occorrenze, ma, più che il dato quantitativo, che può anzi considerarsi tipico della pratica epistolare<sup>35</sup>, giova notarne gli impieghi meno consueti.

A fronte di superlativi assoluti piuttosto scontati, magari perché accumulati nella zona del congedo, in cui si tende ad aumentare l'affettività del dettato<sup>36</sup>, o perché anteposti al nome cui si riferiscono (e quindi con funzione esornativa, semanticamente meno pregnante)<sup>37</sup>, si trovano infatti diversi casi di impieghi più creativi. Si pensi per esempio ai superlativi di sostantivi – come *salutissimi* (7.VIII.30, Nena), *bacissimi* (7.VII.31, Lina), *bacionissimi* (9.IX.31, Roberto) e *grazionissime* (19.VII.31, gen.) – o a *iuncturae* inusuali, talvolta sinestetiche: *squisitissime creazioni* (luglio 1930, Giussani), *nudissimo ma comodissimo costume* (13.VIII.31, Lina), *frescura limpidissima* (5.XI.31, Gandini), *lussuosissimo the* (25.VII.33, Lina), *guarigione completissima* (23.VIII.33, Nena), *tempo vigliacchissimo* (7.VIII.34, Roberto), eventualmente virgolettate se ritenute troppo originali: «chicchissimi» grani di acqua di colonia o di lavanda» (7.VII.31, Lina), «Un bacio alla zia Luisa e cento a te dalla tua “somigliantissima” Antonia» (7.V.37, Nena).

---

<sup>34</sup> Buffamente curiosi i nomignoli con cui accenna ai propri animali domestici: «Fate delle passeggiate col Poldin?» (12.VIII.25, Lina; altrove anche *Poldino*, vd. 1.VIII.27, Nena); «accarezza la Titina» (12.VIII.25, Lina); «carezze alla Titì, e a te, mamma, tutti i bacioni della tua // fiolina» (10.VIII.26, Lina); «E tanti bacioni alla mia indimenticabile Pici-Poci, con uno scapaccione affettuoso al suo nemico Bobi» (12.VII.31, Lina; *Bobi* citato anche in 1.VIII.31, Lina); «Ormai vi penso tutti sistemati a Pasturo, felicemente ricongiunti al povero Dudidudi abbandonato» (8.VII.36, Lina) ecc.

<sup>35</sup> Antonelli, *Tipologia linguistica*, p. 63.

<sup>36</sup> Per es. «mille bacioni affettuosissimi» (20.IV.28, Nena); «affettuosissimi saluti» (24.VII.34, Lina); «un abbraccio affettuosissimo» (16.VIII.35, Sereni); «Moltissimi baci al papà» (13.X.38, Lina); «A te poi la nonna manda un ricordo specialissimo» (5.XI.38, Treves).

<sup>37</sup> Vd. «mille altre bellissime cose» (20.IV.28, Nena); «gentilissimi ospiti» (5.VII.29, Lina); «carissimo biglietto» (24.VII.34, Lina); «bravissima guida» (28.VIII.34, Bozzi); «elegantissimi sandali» e «carissime lettere» (13.VIII.35, Sereni); «rarissime pietruzze» (Estate 1938) ecc. Anche in accumulo: «buonissimi e allegrissimi amici» (6.IX.27, Nena); «povera cara, carissima, grandissima donna» (23.X.38, Treves).

Per la maggior parte circoscritte alle lettere dei primi anni, così come nelle più giovanili pagine diaristiche di Antonia<sup>38</sup>, sono le ruplicazioni, che ricorrono particolarmente nei saluti di chiusura, quando cioè è necessario innalzare, a compensazione dell'imminente congedo dal destinatario, l'effusività del dettato: «vi mando tanti tanti baci» (6.IX.19, gen.), «Un bel bacio grosso grosso dalla vostra // Antonia» (20.VI.22, gen.), «Baciami tanto tanto tutti» (12.VIII.25, Lina), «tanti tanti auguri, e per tutti i minuti dell'anno tanti tanti bacioni» (agosto 26, Lina) ecc.; in contesti diversi dalla chiusura: «Qui ce ne sono tanti, tanti» (26.VII.24, Nena), «c'erano delle onde alte alte» (13.VIII.31, Lina) ecc.

6.6. – All'ottenimento di un registro colloquiale, mimetico del parlato, coopera anche la scelta di un lessico collocabile sulla parte bassa dell'asse diafasico, quella tendente all'informalità. Da questa prospettiva l'analisi del *corpus* epistolare restituisce un'Antonia decisamente ironica e scanzonata, che, per essere tale, non ha bisogno di scendere al trivialismo.

Pur nella difficoltà di riconoscere il lessico colloquiale, proprio in virtù della sua aspecifica medietà, si possono annoverare fra i colloquialismi: *spanciata* 'scorpacciata' (agosto 25, Lina; 5.VII.29, Lina), *spirito di rapa, stufare e stufarsi* (5.VIII.26, Lina; 2 occorrenze in 21.VII.38, Formaggio), *essere stufo* (16.VIII.31, Roberto; 19.IV.34, gen.; 23.X.38, Treves; 21.VII.38, Formaggio), *appiappare* (20.IV.28, Nena), *pipì* (22.VIII.28, gen.), un virgolettato *balla* 'scusa, fandonia' (23.VII.31, Lina), *sedere* nell'espressione idiomatica *essere col s. per aria* (31.VII.38, Nena), *scroccare* (6.I.33, gen.) ecc.

In questo ambito si nota una certa preferenza per usi espressivamente figurati, concentrati ancora una volta, come prevedibile, soprattutto nelle lettere ai famigliari: *barbone* («interminabili compiti che quel barbone d'un professor Nessi ci infligge ogni giorno»: 22.I.26, Nena) e *barba* 'noia' («perdona [...] la barba fluentissima»: luglio 1930, Giussani), *mucchio* 'grande quantità' (22.I.26, Nena; 16.VII.36, Lina) e *montagna, idem*, «Ricevi [...] una montagna alta così di saluti e di abbracci» (luglio 1930, Giussani), *sugoso* 'interessante' (22.I.26, Nena), *zampa di gallina* 'brutta calligrafia' (20.IV.28, Nena), *tribù* 'famiglia' o 'gruppo' (21.VIII.28, Nena; 11.VII.36, Roberto), *ocone* 'persona svampita' (3.IX.31, Roberto), *ocaggine* (9.IX.31, gen.; II.38, Lina), *sbollire* 'acquetarsi' (1.III.32, Cervi), *cammellata* 'lungo percorso' (2.I.34,

---

<sup>38</sup> Vd., in questo stesso volume, pp. 93-94.

gen.), *torrefare* («partiti ieri alquanto torrefatte da Siracusa»: 11.IV.34, gen.), *pera* ‘testa’ (16.VII.36, Lina), *appollaiarsi* (14.VII.37, Formaggio; 4.VIII.38, Formaggio) ecc.

6.6.1. – Come rilevato nel caso di altre scritture femminili<sup>39</sup>, il ricorso al turpiloquio è molto circostanziato e ciò non può certo stupire, a maggior ragione, trattandosi di una figura come quella di Antonia Pozzi. La frangia di lessico disfemico è inoltre poco marcata: *sciocco* («è s. voler restare nell’ombra»: 16.VI.29, Cervi); *scemo* (*ragazzi scemi*: 5.VIII.29, Bozzi; «“caragnando” come una scema»: 1.VIII.31; Lina; *riso s.*: 9.VII.31, Cervi; *giochetti scemi*: 12.VII.31, Lina); *stupido* (*brutto scherzo s.*: 22.V.32, Cervi; *curiosità stupida*: 25.I.33, Gadenz; *stupida bambina*: 5.V.33, Cervi; *s. gioco*: 20.VI.35, Sereni; *stupide cose*: 14.VIII.37, Formaggio); *istupidito* («Mio papà [...] l’ha trovato [Alberto Mondadori] completamente istupidito per quella famosa Lolli, la biondina appariscente che ti lanciava occhiate fatali»: 13.VIII.35, Sereni); *fessacchiotto* («Dino mio caro, orsacchiotto, f. [...] La tua fessacchiottina»: 14.VIII.37, Formaggio); *canaglia* («C. che non sei altro»: 21.VII.38, Formaggio; «Ciao, brutta faccia, brutto mostro, c.»: 21.VII.38, Formaggio). Il disfemismo relativamente più rilevato scappa alla penna di un’Antonia dodicenne: «Le gallinelle stanno bene ma ... pensa che quella cretina di una Moretta ne ha ammazzato [*sic*] una» (4.X.24, Lina).

6.6.2. – Anche il ricorso all’eufemismo risulta molto circoscritto, anche perché nella vita di Antonia c’era ben poco da censurare. Si rintracciano solo delle «proposte poco per bene» che le faceva «forse per gioco» un amorazzo adolescenziale (11.I.30, Cervi); le «ragazzette scarmigliate» che a Berlino «lo fanno per fame» (1.VI.33, Bozzi); il «sentimento tanto strano» o «morboso»<sup>40</sup> che prova per la Buzzoni (20.IX.36, Sereni); l’atto sessuale adombrato in *quello*, sottolineato, in una lettera piuttosto disinibita indirizzata a Dino Formaggio: «la cosa più bella

---

<sup>39</sup> Cfr. per es. *Lettere familiari di mittenti colti di primo Ottocento: il lessico*, in «Studi di lessicografia italiana», XVIII (2001), pp. 124-226: 182; R. Fresu, «Caro Peppe mio... tua Cicia». *L’epistolario di Maria Conti Belli al marito e al figlio*, Roma, Aracne, 2006, p. 97. Una controtendenza al comportamento generale delle epistolografe viene rilevato da C. Agostinelli, «Per me sola». *Biografia intellettuale e scrittura privata di Costanza Monti Perticari*, Roma, Carocci, 2006, pp. 274-276.

<sup>40</sup> La locuzione *legame morboso*, nel significato eufemistico di ‘rapporto omosessuale’, è attestata in italiano dal 1964 (*DELI*).

deve essere proprio il dormire insieme (o Dio! non fraintendermi! non per *quello*; sì, anche di *quello*)» (21.VII.38, vd. *supra*, § 3.3). A problemi femminili paiono alludere le *ragioni personali* che la costringono a sospendere l'equitazione (1.VIII.35, Roberto) o, meno pudicamente, in lettere non a caso indirizzate alla madre, il *mal di ventre* (1.III.37) e il *mal di pancia* («Il mal di pancia è stato così carino da arrivare proprio stamattina, che sono in porto»: 3.III.37).

6.7. – Per aumentare la vivacità e la brillantezza del dettato, Antonia Pozzi attinge senza riserve a un altro serbatoio tipicamente frequentato dagli epistolografi, quello delle espressioni idiomatiche. Il repertorio è molto ampio e diffuso a tappeto, con scontata concentrazione, ancora una volta, nelle lettere ai famigliari. Come per i colloquialismi, Antonia si mantiene sempre, comunque, al di qua degli usi più beceri e triviali.

Rinunciando a un'esposizione esaustiva delle occorrenze, si segnalano alcuni casi di accumulo: «strappammo le tende col proposito di piantarle a Sorrento» (20.IV.28, Nena); «Anche qui gli alberi degli zecchini non hanno radici profonde e i crolli sono frequenti, con questi chiari di luna» (12.VII.31, Lina); «io sto qua a rompermi la testa coi “pluffer” e non capisco un accidente di quel che dicono. Ma chi la dura la vince»<sup>41</sup> (8.VII.36, Lina); «mangio come un lupo. Mi riprometto di tornar giù forte come un torello» (6.X.37, Lina).

Altrove Antonia rivela una sensibilità metalinguistica all'idiomatismo attraverso l'uso di virgolette distanzianti («i destrieri “bagnarono la camicia” a furia di galoppo»: 1.VIII.35, Roberto); «Così la zia Pina “tirerà il fiato”»: 24.V.37, Nena; «lui mi ha detto che crepa piuttosto che “attaccar cappello”»: 23.X.38, Treves) o rielaborando la base idiomatica («ieri sera è successa una mezza tragedia, anzi una tragedia completa»: 22.VII.34, Lina; «Io qui sto alquanto trincerata nel mio studio, a cercare di mandar avanti la barca abbastanza “fallosa” di Flauberto»<sup>42</sup>: 1.VIII.35, Roberto).

---

<sup>41</sup> Altri proverbi, citazioni e modi di dire: «devo proprio convincermi che con te “lontan dagli occhi, lontan dal cuore”» (26.VII.35, Sereni); «le disgrazie non vengono mai sole» (16.VII.32, Gandini); «Anche lì però credo che finiremo col cantare: “Chi più spende, meglio spende...”» (29.V.33, Lina); «Io cerco di mescolare il più che posso l'utile al dilettevole» (23.VII.36, Roberto); «figliolo, figliolo, ricordati (non “che dobbiamo morire”)» (21.VII.38, Formaggio).

<sup>42</sup> Antonia si sta riferendo a Gustave Flaubert, scherzosamente italianizzato in *Flauberto*, oggetto della tesi in Estetica cui stava lavorando in quei mesi.

6.8. – Appaiono prevalentemente piegati a finalità ludico-espressive, più che denotative, anche i dialettismi. La famiglia dialettale oggetto di riuso è ovviamente quella lombarda, con riscontri nel milanese e nel lecchese<sup>43</sup>. Antonia Pozzi ricorre a inserti dialettali per sopperire alla distanza con i destinatari e per instaurare un clima di complicità; non è un caso vi inclini quasi esclusivamente nelle lettere destinate ai famigliari. Si tratta per la maggior parte di dialettismi riflessi, cioè impiegati in modo consapevole, come dimostrano le virgolette e le sottolineature che nella quasi totalità dei casi li accompagnano<sup>44</sup>.

Si può trattare di citazioni: «mercoledì giorno dei morti (*L'è el dì di Mort, alegher!* – ti ricordi?)» (5.XI.38, Treves; con rimando all'omonima raccolta poetica di Tessa), oppure di piccoli inserti in lingua: «Li tengo allegri e, a furia di risate, sono riuscita a far mangiare anche “el scior dottor”» (5.VII.29, Lina); «è bastata per rallegrarmi una garbaticissima e lecchesissima voce che diceva: “ma s'el rispund no, s'el rispund no, cus'ù de fag?” (Arrangia tu l'ortografia.)» (11.VIII.31, Roberto)<sup>45</sup>; «Siamo tornati a casa non eccessivamente tardi (alle tre) e mi ha ri-accompagnata “el me Vitori”» (1.XII.35, Lina), cioè ‘il mio Vittorio’ Sereni. In un paio di occasioni si riferisce scherzosamente al verme solitario da cui è stata affetta come al ‘signor Pietrino’ e al ‘signor Battista’: «Sfido io che mangiavo mangiavo e diventavo come un lampione: c'era “el scieur Pedrin” che mangiava più di me! [...] prova un po' a prende-

---

<sup>43</sup> I riscontri dialettali sono stati effettuati sui vocabolari del milanese del Cherubini (Cher.) e dell'Arrighi (Arr.) e sul vocabolario del lecchese di Biella, Favaro Lanzetti, Mondini, Scotti: per le indicazioni bibliografiche complete vd. la *Premessa* a p. 13. Quando non diversamente indicato, si intende che i riscontri sul Cherubini e sull'Arrighi sono coincidenti.

<sup>44</sup> Come è usuale, nell'edizione a stampa la sottolineatura degli originali viene riprodotta attraverso il corsivo. Per la bipartizione dei dialettismi in riflessi e spontanei, vd. P.V. Mengaldo, *L'epistolario di Nievo. Un'analisi linguistica*, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 113-117. Sulla posizione delle donne nei confronti del dialetto (prima conservativa e poi, dalla seconda metà del Novecento, innovativa), vd. G. Marcato, *Il lessico al femminile tra '800 e '900*, in *Femminile e maschile tra pensiero e discorso*, a cura di P. Cordin et alii, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995, pp. 65-80. Per un quadro di sintesi, vd. F. Avolio, *I dialettismi dell'italiano*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III: *Le altre lingue*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 561-595 e in partic. pp. 570-575 per i criteri di classificazione dei dialettismi su base funzionale, strutturale e variazionale; fra i numerosissimi contributi sull'argomento si può vedere, di taglio più divulgativo, G. Ruffino, R. Sottile, *La ricchezza dei dialetti*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016, con la bibliografia ragionata, e selezionata, ivi citata.

<sup>45</sup> Lett. ‘ma se non risponde, ma se non risponde, cosa devo fare?’.

re una lente e a guardare se si vede “el scior Battista” che avevo nella pancia!» (21.IX.37, Nena).

Più spesso il dialettismo compare come inserzione di una singola parola, quasi sistematicamente adattata alla fonomorfologia dell’italiano e, come anticipato, per lo più segnalata con espedienti paragrafematici. Di seguito si fornisce un piccolo glossario dei dialettismi impiegati nelle lettere.

*Barbelare*: «Noi qui [...] abbiamo *barbelato* fino a ieri; ma adesso pare che il tempo si sia proprio ristabilito» (27.VII.34, Roberto). Cfr. milan. *barbellà*, lecch. (*s*)*barbelà* ‘rabbrivire, tremare’.

*Betegamento*: «da tre giorni la tua nipotina (rinomata per la taciturnità, la timidezza, il “betegamento”) si trova per parecchie ore al giorno faccia a faccia con ben 46 canagliette» (23.X.37, Nena). Cfr. milan. *bettegà*, lecch. *betegà* ‘balbettare’.

*Caragnare*: «ho lasciato il mio caro, adorato, piccolo Repton, “caragnando” come una scema» (1.VIII.31, Lina), «Alle sette di sera, [...] caragnando mestamente, mi sono rifatta un pezzo di strada» (II.38, Lina). Cfr. milan. e lecch. *caragnà* ‘piagnucolare’.

*Coccumella*: «qui ci sono [...] tre ineffabili ragazzi inglesi (Coccumella più che mai)» (8.VII.36, Lina). Cfr. milan. *cocùmer* (Cher.), *cocumer* (Arr.) e lecch. *cücümer* ‘cetriolo; (fig.) citrullo’.

*Fiola / Fiolina*: «La tua fiolina, cara mamma, sta diventando una nuotatrice provetta!» (VIII.26, Lina), «Un abbraccio dalla tua fiola» (4.VIII.31, Lina) e *passim*. Cfr. milan. *fiocùla* (Cher.), lecch. *fioeula* ‘figlia’.

*gamba de legn*: «Desiderose di sapere l’esito del tuo viaggio in “gamba de legn”, ti baciama affettuosamente» (3.V.29, Nena). Cfr. milan. ‘Gamba de legn. *Schiaccia*’ (Cher.); ‘*gamba de legn*: gamba di legno o artificiale’ (Arr.). Antonia fa qui riferimento al «Tram a vapore che, dall’ultimo ventennio dell’800 alla metà degli anni ’50, collegò Milano con alcune zone limitrofe»<sup>46</sup>; anche oggi, a Milano, il tram viene detto *gamba de legn*.

*GhELLO*: «E adesso, un triste tasto: “i ghelli”» (11.VII.36, Roberto); «Dille di non dimenticare il passaporto e i cinque *ghelli* registrati» (19.II.37, Roberto). Cfr. milan. *ghèll* ‘quattrino, quattrinaccio’, lecch. ‘centesimo’ (*varè gnà un ghèll* ‘non valere nulla’).

*Gianchetone*: «Io abbraccio te e la zia Ida e faccio tante feste al mio caro *gianchetone*» (21.VII.34, Lina), «Tanti bacioni al mio caro Gianchetone» (31.VII.34, Lina). Cfr. milan. *gianchètt* (Cher.), *gianchètt* (Arr.) ‘specie di pesce’ e ‘specie di pasta’ (qui dovrebbe trattarsi di un nomignolo, in quanto Antonia si starebbe riferendo a un cane).

---

<sup>46</sup> Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, p. 86, nota 77.

- Gianganario*: «C'è qui quel *gianganario* d'un M.A. Gianella [...]: uno spirito di rapa tale da far gelare il sangue» (5.VIII.26, Lina). Cfr. milan. e lecch. *giangian* 'sciocco, babbeo' (Arr. *giangan*).
- Kifferino*: «perfino i *kifferini* bianchi mi ha comprato ieri» (30.VIII.31, Lina). Cfr. milan. *chifer* 'chifel' (Cher.) e *chiffer* 'chiffefe' (Arr.), lecch. *chifer* 'chiffero'; si tratta di un 'panino a mezzaluna da inzuppare nel latte' (dal ted. *Kipfel*; cfr. *DELI s.v. chifel*).
- Margniffone*: «a quest'ora [il papà] sta facendosi cullare (margniffone!) sul dorso nero del mare» (31.VII.28, Nena). Cfr. milan. *margniffòn* 'drittone', lecch. *margnéff* 'sornione, drittone, furbone'.
- Mercantina*: «Ti raccomando [...] di dire alla mercantina che mi faccia no gli smerli male» (20.VI.22, gen.). Cfr. milan. *mercanta* (Cher.), *mercanta* (Arr.) 'mercantessa' e *mercantèll* 'mercantuzzo o mercantucolo' (Arr., dall'es. si ricava il signif. di 'merciaia'), lecch. *mercanta* 'mercessa, merciaia'; qui Antonia si riferisce propriamente alla 'merciaia'.
- Mica*: «Il tempo di essere solo con una mica di pane e con un bicchiere di vino verrà [...]. La mica e il vino non devono essere le condizioni della tua arte [...], devono esserne il premio» (28.V.37, Formaggio). Cfr. milan. *micca* 'pane', *micchètta* 'Panetto'. Noi intendiamo per eccellenza un Pane d'un soldo' (Cher.) e *micca* 'micca, panino' (Arr.), lecch. *mica* 'pagnotta'.
- Moccio*: «Mi piace la mamma, in costume da orso polare, che cerca i mocchi sotto un roccione!» (22.VIII.31, gen.). Cfr. milan. *mócc* 'mozzo, mozzicone, tronco, troncone' (Cher.) e 'moccio, mozzicone, cicca' (Arr.), lecch. *mocc* 'mozzicone, cicca (di sigaro, sigaretta)'.
- Morello*: «ho sulle braccia due morelli che son nientemeno che due pizicotti del Carlo» (4.X.24, Lina). Cfr. milan. *morell*, lecch. *murèll* 'morello, livido'.
- Mutargnone*: «il padre è un mutargnone che dice quattro parole al giorno, ma è però una persona molto distinta» (12.VIII.25, Lina). Cfr. milan. *motrient* 'imbronciato, musone' (Cher.) e *mótrion* 'mutrione' (Arr.); lecch. *mütrignun*, *mutrignun* 'musone'.
- Ocio*: «Salutoni a tutti lì e "Ocio ai bersaglieri"!» (4.VIII.31, Lina). Cfr. milan. *œuc* (Cher.) e *occ* (Arr.) 'occhio', lecch. *òciu* 'attenzione, occhio'.
- Patanflona*: «Stamattina sono andata a piedi con la Ruthli fino a casa di sua zia Else, un gendarmone cinquantenne, simpaticissimo, tipo di patanflona intelligente e quadrata» (13.II.37, gen.). Cfr. milan. *pataffionna* 'spanfierona, donna grassa' (Cher.), *patanflanna* 'spatanfiona, pataconca' (Arr.).
- Patatuc*: «Non dico che questi tedeschi siano antipatici: sono anzi tutti gentilissimi, cordiali, sinceri; ma così spaventosamente sensati, pesanti, militari, patatuc e plufer da far morire di soffocamento» (15.II.37, gen.). Cfr. milan. *patatócch* 'patatucco' (Arr.), lecch. *patatoeucch* 'persona goffa e stupida'.



- Puciacca*: «ma qui [a Milano] si sta lo stesso tanto bene! Nonostante il gelo, la neve, la puciacca, la nebbia, che a te e a me, vero Nena?, piacciono tanto!...» (22.I.26, Nena). Cfr. milan. *pocciàcca*, *pocciàcchera* (Cher.), *pócia*, *pocciacchera* (Arr.), lecch. *puciàca* e *puciàcch* ‘pozzanghera, melma’.
- Pucciaccoso*: «vorrete sapere come è il tempo: pucciaccoso anzi che no e non freddo» (15.II.37, gen.). Vd. *puciacca* e *puciare*.
- Puciare*: «ci recheremo alla più vicina spiaggia e farò il bagno anch’io: sono molto “frenetica” di *puciarmi* nelle acque britanniche!» (4.VIII.31, Lina). Cfr. milan. *poccià*, lecch. *pucià* ‘tingere, immergere’.
- Racola*: «Ma è una bella “racola” quell’I.C.!! Povero papà, chissà come sarà stufo e stanco!» (19.IV.34, gen.). Cfr. milan. *ràccola*, lecch. *ràcula* ‘attaccabrighe’.
- Rampegadina*: «per via delle mine e dei lavori per la carrozzabile, bisogna ogni tanto deviare e fare delle “rampegadine” poco piacevoli» (31.VII.34, Lina). Cfr. milan. *rampegàda* (Cher.) lecch. *rampegada* ‘arrampicata’.
- Rat-tapun*: «Io invece sono ormai trasformata in un espertissimo *rat-tapun* (?)» (11.IX.31, Lina). Cfr. milan. *ratt-tappón* (Cher.), *ratt tapón* (Arr.), lecch. *tapun* ‘talpa’.
- Rustega*: «Io a volte sono un po’ “rustega”, per un eccessivo pudore dei miei sentimenti» (2.VII.38, Nena). Cfr. milan. *rùsteg* (Cher.), *rustegh* (Arr.), femm. *rustega*, lecch. *rùstech*, femm. *rùstega* ‘rustico, rustica’.
- Sbanfata*: «Devi sapere che è un sentiero tutto in salita: (Dio! Che sbanfata!)» (VIII.25, Lina). Cfr. milan. *banfà*, lecch. *šbanfà* ‘respirare con affanno’.
- Sbasotone*: «Immagino che quando questa mia ti arriverà, la zia Pina sarà già a Pasturo, e chissà quanti sbasotoni vi sarete fatti!» (1.VIII.27, Nena). Cfr. milan. *basottà*, lecch. *šbašutà* ‘(s)bacucchiare’.
- Sbuseccare*: «ti annuncio che tre ore fa sono stata felicemente sbuseccata» (20.VI.38, Nena). Cfr. milan. *sbuseccà*, lecch. *šbùšecà* ‘sbudellare’.
- S’ceppa*: «alcuni sono veramente molto ma molto bravi, e noi al confronto siamo delle “s’ceppe” tremende!» (16.IX.27, Nena). Cfr. milan. *s’cèppa*, lecch. *s’cèpa* ‘imbranato, schiappa’<sup>47</sup>.
- Slisare*: «il digiuno finale e quelle tre solennissime purghe mi hanno *slisato* la pancia» (21.IX.37, Nena). Cfr. milan. *slisà*, lecch. *šlisà* ‘logorare’.
- Stremizio*: «ti devo raccontare uno *stremizio* tremendo passato a causa della mia ocaggine» (II.38, Lina). Cfr. milan. e lecch. *stremizzi* (Arr. *stremizzi*) ‘spavento, paura’.

<sup>47</sup> Presente anche l’adattamento *schippina*: «in confronto a gente che sa giocare, non siamo più affatto schiappine» (31.VII.28, Nena; cfr. *DELI*, che *s.v. schiappa* cita il *Dizionario moderno* del Panzini: «dim. schiappino, milan. *sceppin*»).

*Tudero*: «Si perderebbe la nozione del mondo se i frequenti “schlaf schlaf” degli infiniti *tuderi* che sono a bordo non solleticassero le orecchie disarmoniosamente...» (10.IV.34, gen.), «Poi, straripanti da tutte le parti e in tutti i buchi, i *tuderi*» (II.38, Lina). Cfr. lecch. *tuder* ‘zuccone, babbeo; (fig.) tedesco’.

*Vecia*: «Ti stringo lungamente al cuore, cara vecia mamma» (6.VIII.31, Lina), «la nostra cara *vecia* ci vedrà arrivare a Pasturo neri come tripolini!» (19.VII.34, Roberto). Cfr. milan. *vèggia*, lecch. *vègia* ‘vecchia’.<sup>48</sup>

Esiste inoltre una tipologia di regionalismi adattati<sup>49</sup> – sempre settentrionali e nella fattispecie “alpini” – che formano un gruppetto coeso di tecnicismi relativi alla montagna. Si riportano di seguito questi tecnici-

<sup>48</sup> Sempre settentrionale, ma di area più occidentale, sembrerebbe la voce *plufer* / *pluffer*, attestata nel piemontese a indicare spregiativamente ‘tedesco’, o anche ‘villanzone’ (cfr. G. Gribaudo, Pinin, S. Seglie, *Dissionari piemontèis. Ó-Z*, Torino, Ij Brandé, 1975, s.v. *plófer* [var. *plúfer*]): «io son qui a rompermi la testa coi “pluffer” e non capisco un accidente di quel che dicono» (8.VII.36, Lina); «Non dico che questi tedeschi siano antipatici: sono anzi tutti gentilissimi, cordiali, sinceri; ma così spaventosamente sensati, pesanti, militari, patatuc e pluffer da far morire di spavento» (15.II.37, gen.); «parlo [...] in tedesco con dei *plufferoni*» (Pasqua 38, Roberto); un giudizio non esattamente positivo sulla popolazione tedesca emerge, e *contrario*, anche da una lettera che Antonia spedisce alla madre da Gmunden, in Austria: «mi sono fatta di questo popolo un concetto ottimo: sono così poco tedeschi, così fini, così miti, così slavi» (16.VII.36, Lina). Non è invece stato possibile chiarire il significato delle seguenti voci, che forse risentono di un sostrato dialettale: *cochetto* («Sai che ho già comprato l’uccellino schiaccia-limoni e il cochetto?»: 22.II.37, Lina; anni prima riferiva alla nonna di un *cochettino*, che dal contesto sembra un diminutivo di ‘cuoco’: «quindi ti lascio per la colazione preparata dal nostro cochettino, un brav’uomo di cui la mamma è soddisfattissima, che ci fa mangiare da re, e ci prepara certi dolci, cara mia...!!»: 16.IX.27, Nena), *fogui* («voglio ancora ringraziarti per i “fogui”, non visti ma attesi»: 23.XII.27, Lina), *ghi* («arabescando tra i rametti di ghi, ti mando gli auguri e i baci più affettuosi»: 23.XII.27, Lina), *giaghe* («Ma ho visto delle belle giaghe, di rame e ottone alternati»: 9.IX.31, Roberto). Nei casi di *fogui* e di *ghi* potrebbe trattarsi della riproduzione di parole storpiate da Antonia quando era bambina; in particolare il *ghi* ← scritto sul fronte della cartolina, che rappresenta un rametto di vischio – potrebbe essere la parola con cui A.P. lo chiamava da bambina» (Pozzi, *Ti scrivo dal mio vecchio tavolo*, p. 70, n. 59).

<sup>49</sup> Cfr. T. Telmon, *Gli italiani regionali contemporanei*, in *Storia della lingua italiana*, vol. III: *Le altre lingue*, a cura di Serianni, Trifone, pp. 597-626, a p. 604: «per noi sono regionalismi le parole che provengono dal fondo lessicale del dialetto – o dei dialetti – e, trovandosi in contesti globalmente italiani, sono adattate al sistema morfo(no)lessicale dell’italiano stesso, quale risulta da analoghe transferenze ai diversi livelli e soprattutto quale è inferito dai parlanti sulla base di una serie di ipotesi a proposito di tali transferenze».

smi, di cui dizionari italiani segnalano volta a volta l'origine dialettale o l'impiego diatopicamente circoscritto: *malga* 'pascolo alpino', *cen-gia* 'terreno montano circondato da dirupi' (25.VIII.29, Nena), *croda* 'guglia, vetta' (11.I.33, 18.I.33, 15.IX.33: tutte a Gadenz; 11.VIII.38, Bozzi; 4.VIII.38, Formaggio), *rampata* 'strada in salita', *serracco* 'seracco, blocco di ghiaccio' (24.VII.34, Lina), *brevà* 'vento caratteristico dei laghi lombardi' (8.VII.36, Lina).

Si segnalano infine, come settentrionalismi, i frequenti riferimenti a sé stessa come *Tognin* e *Tugin* (diminutivi di *Antonia: passim*), il diminutivo *Dinin* con cui chiamava Dino Formaggio (*passim*), sintagmi come «la mia nonna» (2 volte in 21.VII.38, Formaggio) e «la mia mamma» (13.VI.33, Olga Treves) o l'uso pressoché sistematico dell'articolo determinativo davanti a nome proprio, sia femminile sia maschile (per es., «Oggi i Giussani avrebbero dovuto fare il Cristallo anche con la Gina e il Gaetano»: 12.VIII.25, Lina), adottato anche quando si riferisce a sé stessa in terza persona (per es., «Resta qui con l'Antonia, sempre con l'Antonia, qui»: 11-13.II.32, Cervi).

Di più ampia diffusione nazionale, benché ancora distanziati attraverso le virgolette o il corsivo, sono i settentrionalismi *magone* («dopo averti lasciata, avevo molto “magone”»: 5.VIII.26, Nena; «malgrado il “magone” che m'ha fatto venire, ho accettato [la lettera] come un meritato castigo»: 13.VIII.35, Sereni; cfr. milan. *magón*, lecch. *magun*), *ravanare* (24.VII.34, Lina; cfr. milan. e lecch. *ravanà* 'frugare'), *pastrugnare* («*pastrugno* in tedesco tutto il santo giorno»: II.38, Lina; cfr. milan. *pastrugnà*, lecch. *pastrügnà* 'impiastriacciare'), anche come s.m. *pastrugno* («“pastrugni” di latte e uova insipidi ma non malvagi»: 5.VII.31, Lina; cfr. milan. *pastrügn*, lecch. *pastroeuugn* 'pasticcio'). Ricalcano modi di dire locali l'espressione *pelare i passerini* («desidereremmo sapere se costassù si pelano i passerini, per regolarci con l'abbigliamento da portare»: 23.VIII.28, Lina), che parrebbe alludere figurativamente al fresco dell'autunno, quando si pelavano i passerini per fare lo spiedo; l'espressione *essere il padrone della melonera* («All'albergo si sta bene, camere belle con stufetta elettrica e “padrone della melonera” perché ci siamo solo noi»: 6.X.37, Lina; cfr. milan. *patron de la melonera* 'il padron di casa'; lecch. *crèdess èl padrun de la melunéra* 'credersi il padrone del mondo') e infine, con riflessione metalinguistica, *portare un indumento addosso e uno al fosso* («ma cosa m'importerà [...] di avere soltanto due grembiali (uno addosso e uno al fosso – come dice il proverbio delle nostre campagne»: 28.VIII.37, Formaggio).

6.9.1. – Passando dai prestiti interni a quelli esterni, nell’epistolario di Antonia Pozzi gli anglismi sopravanzano sui francesismi: si contano infatti una ventina di *types* per questi ultimi e quasi il doppio per gli anglismi. Se il dato prende un particolare significato dal confronto con gli spogli di epistolari ottocenteschi, in cui la componente francese è al tutto predominante<sup>50</sup>, e se parrebbe ulteriormente confermare la «presenza decrescente alla fine degli anni Trenta» dei francesismi a vantaggio degli anglismi<sup>51</sup>, va rilevato che buona parte di questi anglismi sono d’atmosfera e si ritrovano, non a caso, nelle lettere che Antonia spedisce dall’Inghilterra.

Riconducibili al «fattore ambientale» correlato alla permanenza, breve<sup>52</sup>, nel paese straniero sono infatti diversi anglismi d’occasione, deputati a conferire una caratteristica *couleur locale*:

Il dinner qui è alle otto; abbiamo avuto: una pappina delle solite, un piatto di spaghetti al pomodoro fresco (serviti come vegetables!), delle polpette di carne, un dolce e il solito formaggio con l’insalata. Pensa che prima di andare a letto mi volevano a ogni costo far mangiare delle banane! Ma io le ho tenute e le ho mangiate stamattina prima del breakfast<sup>53</sup>. (5.VII.31, Lina)

Sempre nell’ambito degli anglismi occasionali ed espressivi, troviamo un cappellino *very funny* (5.VII.31, Lina), o semplicemente *funny* (9.VII.31, Cervi); la campagna inglese «piena di greggi e di cottages fioriti» (*ibidem*); «bambine [che] cavalcano dei bei *poneys*» (17.VII.31, gen.); l’acqua del mare di Kingston che «è veramente –

---

<sup>50</sup> Antonelli, *Lettere familiari*, pp. 130-155.

<sup>51</sup> S. Morgana, *L’influsso francese*, in Ead., *Capitoli di storia linguistica italiana*, Milano, LED, 2004, pp. 9-78: 72. L’anglomania novecentesca prende l’abbrivio in questi anni, ma si stabilizzerà solo qualche decennio dopo: «a metà degli anni Cinquanta l’inglese è ancora una lingua straniera poco conosciuta dal pubblico italiano adulto che legge i quotidiani e che ha studiato prevalentemente il francese, mentre è ancora troppo giovane la generazione nata subito dopo la guerra e che sarà la prima a imparare l’inglese nella scuola media» (Ead., *Le scelte linguistiche*, in “*Il Giorno*”. *Cinquant’anni di un quotidiano anticonformista*, a cura di A. Gigli Marchetti, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 79-89: 86; il saggio si può leggere anche in S. Morgana, *Mosaico italiano. Studi di storia linguistica*, Firenze, Cesati, 2011, pp. 373-384).

<sup>52</sup> «È inevitabile [...] che la pressione linguistica esterna si traduca in un’infiltrazione di prestiti locali; infiltrazione che, banalmente, è influenzata anche dalla durata del soggiorno: più profonda nel caso degli scriventi che risiedono stabilmente all’estero, più superficiale – e spesso limitata a singole parole-atmosfera – nel caso di soggiorni più brevi» (Antonelli, *Lettere familiari*, p. 131).

<sup>53</sup> La voce ricorre anche in 12.VII.31, Lina.

brr! – *hot*) (11.VIII.31, Roberto); «*aunt Jee*» (11.VIII.31, Roberto) o «*auntie Jee*» (30.VIII.31, Lina); un'Antonia, «vestita da spettro», che si agita «nella *haunted room* per rappresentare l'“intero” della parola *awful*» (16.VIII.31, Roberto), che non abita lontano dall'*underground* (28.VIII.31, Lina), che «di *money* ne ha fin sopra i capelli» (*ibidem*) e che «adesso *I have got* i miei *polluschi*<sup>54</sup> e me li tengo cari» (30.VIII.31, Lina); l'ironico, mimetico commiato in: «mi hanno fatto aspettare un po' e poi mi hanno detto gentilmente che la comunicazione era annullata, perché l'ufficio di Introbbio chiude alle 9 -: thank you so much, good night» (11.VIII.31, Roberto), il saluto finale: *Good bye, good bye!* (11.IX.31, Lina) e il firmarsi *goose* 'oca' in una lettera spedita da Londra (9.IX.31, gen.).

Talvolta gli anglicismi sono accompagnati da commenti metalinguistici, come nei seguenti casi:

«Oggi, secondo loro, sarebbe un lovely day (qui tutto è o “sweet” o “lovely”, compresi i vestiti: hai mai mangiato tu un vestito “sweet”?); ma a me sembra piuttosto una giornata di novembre» (7.VII.31, Lina); «Qui si continua la solita vita di pic-nic (ho domandato come si scrive e mi son meravigliata che non ci sia nessuna *K*: io, pensandoci, vedevo *K* da tutte le parti» (11.VIII.31, Roberto)<sup>55</sup>;

oppure da riformulazioni per traduzione:

«bestioline del mio serraglio (“my little zoo”)» (5.VII.31, Lina); «Questi “downs” sono delle blande ondulazioni del terreno, delle specie di lunghe dune, che digradano verso il mare» (1.VIII.31, Lina); «La casa è a un solo piano: un “bungalow”, come lo chiamano qui, ossia: le stanze e il tetto» (*ibidem*; senza virgolette anche in 11.VIII.31, Roberto); «oggetti di quella materia che qui chiamano brass e che è, credo, ottone» (9.IX.31, gen.).

---

<sup>54</sup> *Hapax* pozziano, dal contesto sembra indicare 'denaro' (deformazione di *pounds?* *polli?*); cfr. anche 7.IX.31, Lina: «mandatemi un po' di polluschi». Si segnala qui un non attestato verbo *gretolarsi*: «Camerette piccole come cabine di bastimento, con la calce azzurrina che si gretola sui muri» (21.VII.38, Formaggio) e i composti verbo + nome *schiaccia-limoni* e *strizza-limoni* («Sai che ho già comprato l'uccellino schiaccia-limoni e il cochetto?»: 22.II.37, Lina; «Sai che ho comprato anche per loro un uccellino strizza-limoni?»: 24.II.37, Lina).

<sup>55</sup> Il prestito, che ha alla base il fr. *pique-nique*, si diffonde in italiano nell'Ottocento, ma, a conforto dell'indecisione di Antonia, nel 1933 Paolo Monelli noterà che «Da noi la parola è generalmente scritta *pic-nic* o più fantasiosamente *pick-nick*» (*DELI s.v. picnic*). Il successivo 26 agosto, scrivendo alla madre, Antonia opta senz'altro per la scrittura *pic-nic*.

Con *bungalow* e *pic-nic*, ma anche con il sopraccitato *underground*, si entra nel terreno dei prestiti non occasionali. Sempre per quanto riguarda l'inglese, predominano quelli attinenti al mondo dello sport, a partire da *sport* stesso (23.VII.36, Roberto; 16.VII.36, Lina) a *tennis*<sup>56</sup>, da *golf* (9.VII.31, Cervi) a *green* (9.VII.31, Roberto) a *cricket* (5.VII.31, Lina; 9.VII.31, Cervi), a *ping-pong* (5.VII.31, Lina), a *foot-ball* (13.VIII.35, Sereni). Dal punto di vista dell'atterraggio in lingua, si tratta, con l'eccezione del neologico *green* (vd. *infra*, § 6.11.1), di voci risalenti all'Ottocento o al primissimo Novecento.

Risalgono all'Ottocento i termini della gastronomia *roast-beef*, *pudding* (5.VII.31), *tea* (*ibidem*, 12.VII.31, 11.IX.31, a Lina; 2 occorrenze in 3.IX.31, Roberto; 2 occorrenze in 7.IX.31, Lina), *the* (25.VII.33, Lina)<sup>57</sup>, così come *revolver* (31.VII.34, Lina), *smoking* (1.VIII.36, Roberto) e *iceberg* (11.VIII.31, Roberto), calco inglese del neerlandese *ijsberg*. Ai primi decenni del Novecento sono invece attestate alcune altre voci inglesi, come *thermos* (11.VIII.31, Roberto), *pullover* (21.VII.34, Roberto), *jazz* (5.I.35, Lina), *wagon-restaurant* (8.VII.36, Lina), *sleeping* («vagone-letto (volgarmente *sleeping*)»: 20.IV.28, Nena; «io da Parigi prendo lo *sleeping*»: 7.IX.31, Lina)<sup>58</sup>, e il fortunato *film*, impiegato da Antonia Pozzi sia nel significato di 'narrazione cinematografica' (1.XII.35, Lina) sia di 'pellicola, membrana fotosensibile' (II.38, Lina). Si segnala infine, da un ambito attiguo, il calco *prendere delle fotografie* (23.VII.31, 25.VII.31, 25.VII.33: Lina) sull'ingl. *take (some) photographs*, da cui per analogia potrebbe essere derivato *prendere documentari* («ci hanno fatto vedere anche altri documentari di mare presi da Mario Monicelli»: 1.XII.35, Lina).

6.9.2. – L'influsso del francese è quantitativamente inferiore rispetto a quello dell'inglese, ma, a differenza degli anglismi, i francesismi hanno una più schietta funzione denotativa e risultano più saldamente impiantati in lingua. Una conferma di ciò è il fatto che Antonia li impieghi

---

<sup>56</sup> La voce, che nel significato di 'gioco del tennis' è attestata in italiano dall'Ottocento, nel *corpus* compare una decina di volte (per es. all'interno della loc. *giocare al tennis*: 9.VII.31, Roberto; 21.VII.31, Lina). Come 'luogo dove si pratica l'omonimo gioco', *tennis* entra in lingua nel 1922 (*DELI*) e in questo significato viene usato da Antonia in qualche occasione: «Oggi aspettiamo al tennis la Lucia Bartesaghi» (22.VIII.28, gen.); «oggi, giù al tennis, ho visto la Isa» (20.IX.36, Sereni); «Intorno al tennis c'è un lago» (21.IX.37, Nena) e *passim*.

<sup>57</sup> Rappresentato anche nell'adattamento *tè* (9.IV.34, 19.IV.34, 8.X.37: gen.).

<sup>58</sup> *Gradit* attesta *sleeping-car*, appunto 'vagone letto', datandolo al 1908.

nonostante l'assenza dei più importanti fattori ambientali che facilitano la penetrazione del forestierismo, ovvero il rivolgersi a un destinatario colto o straniero e lo scrivere dall'estero<sup>59</sup>.

Nelle lettere si ritrovano voci ottocentesche in prevalenza appartenenti all'area della *sociabilité* che dalla Francia tradizionalmente entravano in Italia: *buffet* (20.IV.28, Nena), *hôtel* (agosto 25, 5.VIII.26: Lina; *hotel* in 20.IV.28, Nena), *tête-à-tête* (25.VIII.29, Nena), *chèques* masch. (16.VIII.31, Roberto; 26.VIII.31, Lina; 30.VIII.31, Lina; 11.VII.36, Roberto; *chéques* in 28.VIII.31, Lina), «le *purées* di verdure» (8.VII.36, Lina), *choc* («“choc operatorio”»: 2.VII.38, Nena) e la forma di cortesia *pardon!* («ci sono andata con la zia Ida (pardon! con la balia)»: 20.IV.28, Nena). Sono attestati al primo Novecento *dépendance* (agosto 25, Lina), *exploit* («Mi sono cimentata in mirabolanti “exploits” fotografici»: 5.VII.29, Lina) e *boiserie* («ho subito fatto un giro d'ispezione [...] al “maniero”, che è arredato molto all'antica, con “boiseries” intagliate che arrivano fino al soffitto»: 8.VII.36, Lina); hanno statuto neologico *tabarino* («Dopo pranzo torneremo al “tabarino” dall'oste-poeta»: 4.I.33, gen.; «Alla sera siamo stati al “tabarino”»: 6.I.33, gen.; cfr. fr. *tabarin*) e *posta restante* («Vi mando questa mia *fermo in posta*, ma non so bene come si dica in francese. Credo che *posta restante* vada bene»: 20.VIII.31, gen.; cfr. fr. *poste restante*).

A un altro ambito di tipica osmosi con il francese, la moda, sono ascrivibili *redingote* (5.VII.31, Lina; 9.VII.31, Cervi), *noisette* ‘color nocciola’ (1.VIII.31, Lina), *tailleur* (Pasqua 38, Roberto), *sabots* (8.X.37, gen.) e il derivato *chicchissimo* (7.VII.31, Lina). Alla moda Antonia dimostra però di non tenere molto, come provano alcune ironiche prese di distanza dalle *toilettes*: «questi costumi di cotonina a fiori [...] sono più belli di tutte le “toilettes”» (18.VII.38, Nena), «L'Italia è rappresentata [...] da una madre e da una figlia, tipiche rappresentanti della razza Margherita Reborà o giù di lì (molta blague, moltissime toilettes<sup>60</sup>, Ciano di qua e Riccione di là)» (16.VII.36, Lina).

Non paragonabili all'inglese, i prestiti di lusso dal francese vengono impiegati con fine connotativo e non a caso sono spesso virgolettati: *endimanché* («passare la Pasqua in una città, quando tutto è chiuso e tutti “endimanchés”, non è simpatico»: 20.IV.28, Nena), *moyennant* («siamo arrivati poco prima di mezzogiorno e per fortuna, “moyen-

---

<sup>59</sup> Cfr. Antonelli, *Lettere familiari*, pp. 131-132.

<sup>60</sup> *Toilettes* è voce settecentesca, attestata solo nel 1933 nel signif. di ‘abito, acconciatura, spec. elegante’ (*DELI*). *Blague* ‘ciarla, burla’ è attestato dal 1865 (*Gradit*).

nant” qualcheda di più per la pensione, abbiamo trovato modo di alloggiarci tutti al Sass Maor»: 3.I.32, gen.) e l'intero inserto di frase in: «Eppure... “un jour viendra”» (8.VIII.33, Gandini), forse cripticizzazione bruniana o manzoniana<sup>61</sup>.

6.9.3. – La terza lingua straniera parlata da Antonia Pozzi, e di cui si ha un riflesso nelle lettere, è il tedesco<sup>62</sup>. Di questo idioma la poetessa ama la struttura razionale, congeniale al discorso filosofico, ma anche capace di adattarsi agli usi letterari, tanto poetici quanto romanzeschi<sup>63</sup>.

L'interesse per la lingua e la cultura tedesca le derivano certo, oltre che da una propensione naturale, dal magistero banfiano e dalla temperie culturale respirata negli anni universitari: più che gli italiani, erano Rilke, Mann, Kierkegaard, Schleiermacher, Hofmannsthal, Nietzsche, Simmel, e altri, gli autori che Antonia leggeva e discuteva insieme agli amici<sup>64</sup>. A sé stessa si riferisce più volte come *Tonia* o «Tonio Kröger nella tempesta» (20.VI.35, 13.VIII.35: Sereni)<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> A parte va considerata la citazione di Flaubert nella lettera a Banfi: «Le basi del suo realismo storico erano già gettate al tempo del viaggio in Oriente (“l'âme humaine n'est point partout la même”» (25.IX.35).

<sup>62</sup> Oltre a queste tre grandi lingue europee, si trova solo l'arabismo ottocentesco *zeriba*, virgolettato e glossato: «Io sono andata con le ragazze in una “zeriba” (capanna o tenda) dei beduini, al margine delle dune» (19.IV.34, gen.).

<sup>63</sup> Cfr., sul primo versante, 24.VIII.36, Bozzi: «E questa lingua tedesca, la più splendente, più spietata costruzione razionale, geometrica che si vede sulla terra. E nelle poesie e nelle fiabe dolce come un rumore di foglie. Io ne sono innamorata; vorrei parlarla e leggerla dal mattino alla sera e più difficoltà incontro, più mi ostino a cercare di vincerle...»; sul secondo 30.VIII.35, Cantoni: «mi sembrava di avere in mano uno di quei romanzi ungheresi o tedeschi che noi italiani non siamo in grado di scrivere [...]. Quelli sono solidi, crudi, ricchi, *sono la vita*; i nostri sono dei compromessi, a mezza strada fra un lirismo che non sa essere decisamente tale e un'oggettività che diventa mancanza di misura».

<sup>64</sup> G. Bernabò, *Per troppa vita che ho nel sangue. Antonia Pozzi e la sua poesia*, Milano, Vienneperre, 2004, pp. 179-199 e *passim*; Cenni, *In riva alla vita*, pp. 134-146 e *passim*.

<sup>65</sup> Nei *Diari*, in una pagina del 1935, coinvolgeva nella definizione lo stesso Sereni: «Mercoledì notte – a casa di Alberto – c'erano due T.K.: Vittorio ed io» (A. Pozzi, *Mi sento in un destino. Diari e altri scritti*, a cura di G. Bernabò, O. Dino, Milano, Ancora, 2018, p. 96). All'amica Alba Binda poteva coraggiosamente confessare: «io mi sento più che mai Tonia Kröger [...] e queste mie montagne sono le uniche cose mute e fedeli con le quali so intessere delle misteriose trame di affetto. Credo veramente che il mio destino sarà di scrivere dei libri di fiabe per i bambini che non avrò avuto. // Tuffarmi nella realtà sarebbe un perdere il meglio di me stessa e smarrirne completamente il senso della *mia vita*» (20.VI.35, Binda).



A dispetto di questa grande passione, non si rintracciano però molti tedeschismi. Come già evidenziato a proposito degli anglismi, sono i soggiorni in terra tedesca che portano Antonia Pozzi a riversare sulla pagina alcuni forestierismi ambientali, talvolta accompagnati da riformulazioni o riflessioni metalinguistiche:

«stasera ci metteremo in ghingheri per “tanzieren” [‘ballare’]» (6.I.33, Roberto); «è già arrivato lo sportlehrer [‘insegnante di ginnastica’], uno spilungone biondo coi pantaloncini di cuoio» (11.VII.36, Roberto); «È con questo, per oggi, Schluss, cioè Fine. Cara mamma, o *mutty*, come dicono qui, perdona queste mie lettere fatte più di cronache che di altro» (16.VII.36, Lina); «E nella vostra schöne Italien [‘bella Italia’]?» (15.II.37, gen.); «Un mio amico tedesco diceva di questo libro che è proprio “Birkenhaft” e siccome “Birke” vuol dire betulla, vedi tu come si può tradurre: betullaceo, o betullico, che in italiano non ha senso»<sup>66</sup> (28.VII.38, Formaggio).

Per il resto, si trova qualche prestito di antica data: *Waltzer* (22.I.26, Nena; *walzer* in 21.VII.38, Formaggio), *vermouth* ted. propr. *Wermuth* (5.VII.29, Lina; *vermutino* in 6.I.33, Roberto), *edelweiss* (8.VII.36, Lina), *jodler* (16.VII.36, Lina) e l’inserzione espressiva *deutsche Sprache* nel seguente augurio all’amico Remo: «Che tu possa trovare tutto quello che desideri nel paese nuovo, la salute e dire *deutsche Sprache* e tanta serenità» (17.VII.35, Cantoni).

6.9.4. – Una nota sull’impiego pozziano di una lingua straniera dallo statuto particolare: il latino. Compagno locuzioni abbastanza scontate, che però stranamente Antonia decide di virgolettare: *a priori* (11-15.II.34, Cervi), *de visu* (1.VIII.35, Roberto), *curriculum vitae* (2.VII.38, Nena), *sursum corda!* (7.VII.38, Binda). Alla consuetudine scolastica, anche se prevalentemente piegata a finalità espressive, rimandano l’uso del parentetico *sic* (5.VII.31, Lina; Pasqua 38, Roberto), il saluto, pure virgolettato, *vale, vale* (agosto 1929, Lina) e i gerundi *bibendum* e *videndum*: «vi voglio togliere la curiosità del *bibendum*:

---

<sup>66</sup> Antonia si riferisce qui a *Lampioon küsst Mädchen und kleine Birken* (1928) di Manfred Hausmann, di cui in quei giorni stava approntando una traduzione, come riferiva anche all’amica Alba Binda: «Lavoro: sto traducendo dal tedesco un libro – a mio parere bellissimo, ma alquanto difficile, perché pieno di una specie di gergo che mi fa sudare!» (7.VII.1938, Binda). Sul romanzo, ancora inedito in italiano, dove il titolo suonerebbe *Lampioon bacia ragazze e giovani betulle*, cfr. A. Mormina, *Una traduzione inedita di Antonia Pozzi: “Lampioon” di Manfred Hausmann*, in «Rivista di Letteratura Italiana», XXVIII (2010), n. 3, pp. 75-112.

la famiglia beve acqua fresca, signori» (19.VII.31, gen.), «bibendum... si continua con l'acqua e limone» (1.IX.31, gen.); «se [...] riesco a vedere tutto il *videndum*, ripartirò da Dresda verso le quattro» (28.II.37, Roberto). Pure virata al ludico appare la reminiscenza liturgica nel seguente stralcio: «Entrambe vi baciamo affettuosamente... “Et benedicat vos...” con quel che segue» (22.VIII.28, gen.)<sup>67</sup>.

6.10. – L'analisi del lessico secondo la prospettiva settoriale riflette in buona sostanza le passioni e gli interessi di Antonia Pozzi. Non stupisce infatti che nelle lettere della poetessa facciano soprattutto capolino termini dello sport (con sicura predilezione per l'alpinismo)<sup>68</sup>, della botanica e della filosofia.

6.10.1. – Per quanto riguarda il primo settore, ai già citati anglicismi *cricket*, *foot-ball*, *golf*, *green*, *ping-pong*, *sport*, *tennis*, si possono aggiungere *canoa* (7.VII.38, Binda) e nuovi tecnicismi entrati in italiano nel primo quarto del Novecento: *sci* 'attrezzo per sciare' (2.I.34, gen.), *sci* 'sport omonimo' (2.I.36, 3.I.36: gen.; 16.VII.36, Lina), *sciare* (2.I.34, gen.), *voltata*, *fermata* e *slalom* («il bambino, che ha quattro anni e mezzo, scia come un grande (con le voltate, con le fermate, con gli slalom ecc.): *ibidem*), *scalata di 6° grado* (4. VIII.38, Formaggio), *cristiana* (2.I.36, gen.), *bocciofila* («Tuona incessantemente come se su in Paradiso si stessero svolgendo i campionati di una Bocciofila internazionale»: 2.VII.38, Nena), cui aggiungere l'uso speciale di *scoppiare*, che costituisce retrodatazione («Otto ore di salita, due di fermata e due di discesa: e non sono affatto scoppiata!»: 28.VII.34, Lina; «il Paolino [...] ce li ha ricondotti scoppiati, arciscoppiati e col fondo dei pantaloni a pezzi»: 1.VIII.35, Roberto; cfr. *infra*, § 6.11.2).

---

<sup>67</sup> Su questo tipo di interferenze cfr. G.L. Beccaria, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa. Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 1999. Per completezza si segnalano infine il francolatinismo *album* (1.VIII.27, Nena; 12.VII.31, Lina; 24.V.37, Nena) e la citazione di un'iscrizione latina: «c'è una cappellina tinta in celeste, nella nicchia una madonnina che par di cera, senza più naso, col bambino tutto róso dal salino e scritto “Ave maris stella”» (21.VII.38, Formaggio).

<sup>68</sup> Sono numerosi i contributi sul rapporto di Antonia con le montagne e sulla sua passione per l'alpinismo; si vedano almeno, con la ricca bibliografia ivi citata, M. Dalla Torre, *Antonia Pozzi e la montagna*, Milano, Ancora, 2009; Id., *Antonia Pozzi alpinista*, in *Chi mi parla non sa che io ho vissuto un'altra vita. Antonia Pozzi e la “singolare generazione”*, a cura di F. Guidali, M.M. Vecchio, Forlìmpoli, L'Arcoiaio, 2018, pp. 137-191.

Anche per quanto riguarda i termini relativi alle «mamme montagne»<sup>69</sup>, alcuni li abbiamo già incontrati *supra*, § 6.8, ma ad essi andranno aggiunti *cresta* 'linea di congiunzione di due opposti versanti montuosi aventi la stessa inclinazione' (2 occorrenze in 27.VII.34, Roberto), *morena* (28.VIII.34, Bozzi; 22.VII.34, Roberto; 30 e 31.VII.34, Lina; 30.VII.34, Lina; 31.VII.34), *slavina* (28.VIII.34, Bozzi), *salgemma* (16.VII.36, Lina), *ghiaione* (2 occorrenze), *lastrone*, *camino* 'solco fra due pareti rocciose', *conca*, *appiglio* (tutte da Estate 1938), *forcella* (II.38, Lina), *baita* (25.VII.33, Lina; 22.VII.34, Roberto), *vallone* (21.VII.34, Roberto).

6.10.2. – Del lessico botanico si potrebbe fornire un lunghissimo elenco, ma appare preferibile associarsi ad Antonia e «risparmiare la descrizione dei fiori, perché terrebbe quattro pagine e non [...] direbbe niente del colore, del profumo, del *sapore*, quasi, che vien su da ogni pezzo di prato» (24.VII.34, Roberto). Ci si limita perciò a un'esemplificazione del ricco vivaio terminologico: *tigli* (13.VII.29, Cervi), *ranuncoli* (7.VIII.30, Nena), *veccia* (1.VIII.31, Lina), *non-ti-scordar-dime* (26.XII.32, Nena e Luisa), *bergamotto* (26.XII.32, Nena e Luisa), *robinie* (1.VI.33, Bozzi), *genzianella* (22.XII.33, Gadenz), *ciclamini* (11-15.II.34, Cervi), *felce* (13.VIII.34, Treves), *gladioli* (18.IX.35, Luisa e Nena). Ma, come Antonia scriveva all'amico Remo, «nei prati ci sono moltissimi [altri] fiori: le viole, le primule, i giacinti, l'erica rossa sotto i castani. Le miosotidi sono piccole e chiuse: in maggio diventano alte, i prati sono tutti azzurri. Quando verrai, ci saranno più fiori che erba» (14.IV.35, Cantoni).

6.10.3 – Nel 1935 Antonia Pozzi discute, all'Università Statale di Milano, una tesi in Estetica su Gustave Flaubert<sup>70</sup>. L'eco più viva degli studi filosofico-letterari risuona nelle corrispondenze di quel periodo, anche se possono ritrovarsi tracce in anni pre-universitari, a testimonianza di un curriculum di studi assimilato e fatto proprio. Compaiono così *immanente* e *trascendente* («Non so nemmeno che cosa voglia dire immanente e trascendente: si figuri se penso a conciliarli!»: 30.5.29, Cervi), *estetismo* (5.XI.31, Gandini; 1.III.32, Cervi), *oltreumano* (5.V.33, 8.V.33: Cervi; 13.VI.33, Olga Treves), «*a priori*» (11-15.II.34, Cervi), *individualismo* e *collettivismo* (8.V.34, Gadenz), *dualismo* (16.VIII.35, Sereni), *relatività* (16.VIII.35, Sereni), *metafisicizzante* (7.VII.38, Bin-

---

<sup>69</sup> Cfr., in questo stesso volume, il cap. III, in partic. pp. 91-92.

<sup>70</sup> Cfr. ancora ivi, pp. 81, 115-116.

da), *flaubertiano* («io sono – per forza di cose – molto flaubertiana»: 28.VIII.37, Formaggio) e, dalla lettera al maestro Antonio Banfi del 25.IX.35: *fantastico-romantica*, *critico-realistica*, ancora *flaubertiano*, *estetica*, *realismo storico*. All’ambito più propriamente letterario possono invece essere ricondotti *crepuscoleria* («Madre santa, a guardarti non ti si danno vent’anni e ti riempi di crepuscolerie...»: 7.VII.38, Binda) e quel *lirismo* (30.VIII.35, Cantoni: 2 occorrenze; 28.VIII.37, Formaggio) che, contrapposto all’*oggettività* del narrare, «diventa mancanza di misura» (30.VIII.35, Cantoni).

L’influsso del pensiero filosofico si avverte però più sui piani sintattico e testuale che su quello lessicale. Si veda per esempio il passo sottostante e si notino, come marche del frasare filosofico, i periodi complessi, la *coniunctio* relativa, i procedimenti di *correctio*, l’affastellamento di domande retoriche e, più in generale, il procedere razionale, reso necessitante attraverso l’impiego di locuzioni (è e non può essere altro, *altro non può essere che*) e connettivi (*ora*, *e quindi*, *dunque*) filosofico-dimostrativi:

Perché per me Dio è e non può essere altro che un Infinito, il quale, per essere perennemente vivo e quindi più Infinito, si concreta incessantemente entro forme determinate che ad ogni attimo si spezzano per l’urgere del fluire divino e ad ogni attimo si riplasmano per esprimere e concretare quella Vita che, inespressa, si annienterebbe. Ora Lei vede che un Dio così non si può né chiamare né pregare né porre lungi da noi per adorarLo; Lo si può soltanto vivere nel profondo, poi che è Lui l’occhio che ci fa vedere, la voce che ci fa cantare, l’amore, ed il dolore che ci fa insonni. E questa nostra vita irrimediabile [...] altro non può essere che l’attesa del gran giorno in cui l’involucro si spezzerà e la scintilla divina balzerà nuovamente in seno alla grande Fiamma. Ora, di questo Dio che non si lascia staccare dalla vita, dove possiamo avere più immediato il senso che nei momenti in cui più la lotta si acuisce tra lo spirito e le forme che incepano il suo fluire? E non è la poesia uno di questi momenti? L’estasiata gioia del sogno non si sconta forse nel bisogno e nella fatica di gettare quel sogno in parole? e un po’ dell’assolutezza divina non riluce forse nell’atto di quella fatica? (29.I.33, Gadenz)

6.10.4. – Se i settori dello sport, della botanica e della filosofia sono quelli che più caratterizzano il vocabolario tecnico di Antonia Pozzi, fra gli impieghi tecnico-settoriali vanno ricordati, benché quantitativamente meno rilevanti, almeno il lessico della moda e quello della medicina. Il primo è rappresentato, oltre che dagli stranierismi già visti (*noisette*, *pullover*, *redingote*, *sabots*, *smoking*, *tailleur*, *toilettes*), da *cap-pello a tuba* (9.VII.31, Cervi), *feluca*, *copricapo* (16.VII.36, Lina), *imper-*

*meabile, soprascarpe, spolverina* (1.VIII.36, Roberto), *tuta* (28.VIII.37, Formaggio) e *cotonina* (18.VII.38, Nena).

Il lessico medico, nelle lettere, deriva dalla consuetudine epistolare di ragguagliare sulle condizioni di salute proprie e di informarsi sulle altrui. Antonia non fa eccezione, ma generalmente rimane al di qua del codice duro della medicina. Più spesso, infatti, scrive di *perfidi doloracci* (7.V.37) o di *doloretti* (2.VII.38), talvolta perfino *deliziosi* (20.VI.38), o ricorre a sostituti eufemistici, come nel caso del *verme solitario* (23.X.37) precedentemente soprannominato “*sciur Pedrin*” o “*el sciur Battista*” (21.IX.37: tutte alla Nena; vd. *supra*, § 6.8). Il termine specifico non è del tutto assente, trovandosi  *morfina* (19.VII.31, gen.), *vaschina*, *lanolina* (25.VII.33, Lina), *amputazione* (in senso fig., a. del lavoro: 25.IX.35, Banfi), *prima falange* (16.VII.36, Lina), *anemizzare*, *choc operatorio* («l'operazione mi ha molto anemizzata (non per la ferita in sé, che è minuscola, ma per quello che i medici chiamano “choc operatorio”»: 2.VII.38, Nena), *ricostituente* (*ibidem*) e il nome registrato *thermogène* («Il Luigi, tornato, un po' pettoruto di thermogène, ma in buona salute»: 23.VIII.28, Lina).

6.11. – Infine, l'ultimo macrocomparto lessicale da considerare è quello dei neologismi. Inutile dire come l'impiantarsi nel *nunc*, il minore controllo da parte dell'epistolografo, o quanto meno la limitata selezione, ne lascino filtrare una buona messe. Nel caso di Antonia Pozzi gioca inoltre l'assenza di preoccupazioni deinterpretative da parte del destinatario: Pozzi si rivolge infatti a un nucleo ristretto di destinatari, tutti *grosso modo* collocabili sulla sua stessa fascia diastratica alta. Una riprova di questa consonanza si trova nell'uso limitatissimo di glosse o riformulazioni ad accompagnare le voci di nuovo conio: si è rintracciato il solo, già citato «vagone-letto (volgarmente *sleeping*)» (20.IV.28, Nena), forse non casualmente in una lettera alla nonna.

6.11.1. – Per quanto riguarda lo *status* di neologismo, si è scelto di considerare neologiche le voci e le locuzioni attestate in lingua da meno di dieci anni rispetto alla loro occorrenza nelle lettere<sup>71</sup>. Anche optando per un *range* così limitato – rispondente a ragioni euristiche e motivato

---

<sup>71</sup> È peraltro noto che la qualità neologica non si appiattisce sull'asse cronologico, benché questo rimanga fondamentale. Sulla neologicità cfr. B. Quemada, *Problématiques de la néologie*, in *Che fine fanno i neologismi? A cento anni dalla pubblicazione del “Dizionario moderno” di Alfredo Panzini*, a cura di G. Adamo, V. Della Valle, Firenze, Olschki, 2006, pp. 1-21, insieme agli altri saggi ivi raccolti.

dalla rapidità del ricambio lessicale novecentesco – si è comunque potuto mettere nel canestro un discreto numero di neologismi <sup>72</sup>.

Pertengono alla lingua comune: *ravanare* (24.VII.34, Lina ← it. 1924), *topo di biblioteca* (20.IV.28, Nena ← in italiano dal 1922), *pipi* (22.VIII.28, gen. ← it. 1923, ma già nel 1868 come *pipi*), *fare marcia indietro* (23.VII.31, Lina → it. 1967), *Biennale* s.f. (24.VII.34, Lina ← it. 1928), *Balilla* ‘nome commerciale di un’automobile’ (5.I.35, Lina ← it. 1932), *zampirone* (15.II.37, gen.; 18.II.37, gen. ← it. 1927) <sup>73</sup>, *tirare il fiato* (24.V.37, Nena ← it. 1931).

Un poco superiore il numero di neologismi di provenienza tecnica o settoriale. Dalla moda abbiamo *pullover* (21.VII.34, Roberto ← it. 1927); dai trasporti *rimorchio* (23.VII.31, Lina ← it. 1926) e *underground* masch. (28.VIII.31, Lina ← it. 1931) <sup>74</sup>; dallo sci e dall’alpinismo *slavina* (28.VIII.34, Bozzi ← it. 1934, ma nei dialetti veneti almeno dal 1775), *slalom* (2.I.34, gen. ← it. 1934), *camino* (Estate 1938 ← it. 1934); nel lessico intellettuale si incontra *retoricità* (28.VIII.37, Formaggio), attestato genericamente al XX secolo.

6.11.2. – La scarsa resistenza diamesica degli epistolari consente quasi sempre di retrodatare delle voci, cioè di attestarne la presenza in lingua a un’altezza cronologica anteriore rispetto a quella indicata dai dizionari. L’*usus* epistolare di Antonia Pozzi non si sottrae a questa tenden-

---

<sup>72</sup> Nell’esposizione che segue l’occorrenza nel *corpus* è seguita dalla data di attestazione in lingua. Come fonti si sono utilizzati *DELI*, *GDLI*, *Gradit* e *Zing* (per le notizie bibliografiche complete si rimanda alla *Premessa*, p. 13). Per motivi di spazio e di perspicuità, non si indica di volta in volta a quale dizionario si è fatto riferimento; nei casi in cui il lemma compaia su più fonti con diversa data di prima attestazione, viene naturalmente indicata la più antica.

<sup>73</sup> La voce è usata in senso figurato, in un significato non immediatamente comprensibile dai contesti in cui ricorre (rispettivamente, «E lo zampirone della mamma come sta?» e «Lo zampirone è guarito?»).

<sup>74</sup> Anche se oltrepassano il limite temporale fissato per la delimitazione dello *status* neologico (dieci anni), appaiono di un certo interesse queste altre voci relative al settore dei trasporti: *linea direttissima* (20.IV.28, Nena ← it. 1904 [*direttissima* s.f.]), *motoscafo* (23.VII.29, Lina ← it. 1917), *idroplano* (23.VII.29, Lina ← it. 1907), *autobus* (5.VII.31, Lina; e *passim* ← it. 1913), *piroscafo* (19.VII.34, Lina ← it. 1840), *wagon-restaurant* (8.VII.36, Lina ← it. 1913), *macchina* ‘automobile’ (12.II.37, gen. ← it. 1918). Sul fervore neologico primo-novecentesco, con particolare riguardo al centro d’irradiazione lombardo e milanese, vd. S. Morgana, *La vetrina delle novità. Tra innovazione linguistica e divulgazione*, in *Milano e l’esposizione internazionale del 1906. La rappresentazione della modernità*, a cura di P. Audenino *et alii*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 39-48.

za generale, permettendo di inventariare le seguenti retrodatazioni. Di ambito comune si trovano *rivista* ‘spettacolo di varietà’ (3.VI.23, gen. → it. 1931), *vagone-letto* (20.IV.28, Nena)<sup>75</sup>, *zitellona* (31.VII.28, Nena → it. 1961), *marchio registrato* (1.VIII.36, Roberto)<sup>76</sup>, *giornale Luce* ‘cinegiornale’ (15.II.37, gen. → it. 1935), *fazzoletto* ‘piccolo appezzamento di terreno’ («questo fazzolettino d’Italia che si chiama Pasturo»: 25.VIII.35, Cantoni → it. 1950), *morboso* ‘relativo a rapporti omosessuali’ (20.IX.36, Sereni → it. 1964, vd. *supra*, § 6.6.2), *tombola* e *tombolone* ‘caduta’ (1938 → it. 1939-1940), *pastrugnare* (II.38, Lina → it. 1963), *pazzoide* (21.7.38, Formaggio → it. 1944). L’adattamento *tabarino* (6.I.33, gen.) non si trova sui dizionari, che invece presentano *bal tabarin* (1918) e *tabarin* (1927). Pure assenti dalle fonti consultate alcune neoconiazioni scherzose, come *radio-tentativo* («Mi ha divertito molto la descrizione del vostro radio-tentativo!»: 6.VIII.31, Lina), *parentario* ‘insieme dei parenti’ (30.VIII.31, Lina), *pappatoria* (1.IX.31, gen.), *arciscoppiato* (1.VIII.35, Roberto), *bighellonamento* (15.II.37, gen.) e *Rudolini*, con cui Antonia chiama i canetti, raffigurati su di una cartolina, simili al Rudi della mamma («ti mando questa famiglia di Rudolini che deve farti andare in visibilio»: 22.II.37, Lina).

Ben rappresentato è il settore delle retrodatazioni di ambito tecnico o settoriale, certo come precipitato del generale rinnovamento tecnologico primo-novecentesco, ma anche della curiosità, dell’apertura mentale e della voglia di Antonia Pozzi di vivere la vita in tutte le sue manifestazioni. Si ritrovano retrodatazioni relative agli ormai consueti ambiti dello sport: *green* (9.VII.31, Roberto → it. 1972), i termini sportivi *voltata*<sup>77</sup> e *fermata*<sup>78</sup> (2.I.34, gen., vd. *supra*, § 6.10.1), *scoppiare* (28.VII.34, Lina; 1.VIII.35, Roberto → it. 1950, vd. *supra*, § 6.10.1), *palazzo dello sport* (15.II.37, gen. → it. 1970); della montagna: *lastrone* ‘piastra di roccia inclinata’ (Estate 1938 → it. 1940), *riparo* ‘cavità in una parete rocciosa atta a servire da rifugio di fortuna’ (13.X.38, Lina → it. 1959); della moda: *sbracciare* ‘foggiare un vestito con maniche molto corte, o senza maniche’ (10.VIII.26, Lina → it. 1931 [*sbracciato*]); della medicina: *anemizzare* (2.VII.38, Nena → it. 1940), mentre sulle fonti consultate non compaiono i già citati *choc operatorio* e *vaschina* (vd. *supra*, § 6.10.4). Al lessico intellettuale sono ascrivibili *smantellare* ‘de-

---

<sup>75</sup> La voce compare su *Gradit* e *Zing*, ma *sine data*. In casi simili si considera convenzionalmente come data di prima attestazione quella di pubblicazione del vocabolario che riporta la voce.

<sup>76</sup> Su *Gradit* e *Zing*, ma *sine data*.

<sup>77</sup> Su *Gradit*, ma *sine data*.

<sup>78</sup> Assente dalle fonti lessicografiche con significato specialistico.

molire, rendere inefficiente' («Che grande prova del fuoco. Benefica – sai: e benedetta, se serve a smantellare gli idoli»: 20.VI.35, Sereni → it. 1950) e i non attestati, pure già citati, *crepuscoleria* e *metafisicizzante*<sup>79</sup>.

Di particolare interesse è la retrodatazione di un manipolo di voci relative alla tecnica e in particolare ai nascenti *mass media*: *radio* accorciamento di 'radioricevitore' (5.VII.31, 8.VII.36: Lina; 2.VII.38, Nena → it. 1939-40), *documentario* 'film documentario' (1.XII.35, Lina → it. 1939), *acustica* 'capacità di un ambiente di consentire l'ascolto dei suoni' (15.II.37, gen. → it. 1961), più il non attestato *cabina radio* (9.IV.34, gen.)<sup>80</sup>.

7. – L'epistolario di Antonia Pozzi si presta a molteplici letture e permette di consertare diversi ambiti di ricerca. L'interesse a oggi prevalente è stato di tipo letterario e biografico, nel senso che vi si sono prevalentemente – e inderogabilmente – accostati studiosi della poetessa che hanno voluto approfondirne le ragioni poetiche (anche in mancanza di suoi scritti teorici), oppure per cogliere aspetti dei suoi rapporti con la famiglia, gli amici, gli amori. Attraverso la scrittura delle lettere e relazionandosi con i suoi destinatari, Antonia continuamente inscena la rappresentazione di sé stessa e ridefinisce i contorni della propria personalità: questi variano a seconda dei destinatari cui si rivolge, della situazione in cui si trova a scrivere e del suo umore, anche se a fondotinta della stragrande maggioranza delle lettere rimangono il polso energico e lo stile brillante di Antonia, in netto contrasto con il tono umbratile delle sue poesie.

L'interesse dell'epistolario è però più generale. Se da un lato ci restituisce uno spaccato della buona società primo-novecentesca e, in quanto meccanismo sociale, consentirebbe, se opportunamente indagato, di acclarare da un punto di vista sociologico alcune dinamiche nei rapporti interpersonali (per esempio in ambito familiare, o per quanto riguarda la socialità tra donne), dall'altro si iscrive nell'ambito degli studi sulle scritture femminili e più specificamente sulle lettere di donne.

Solo negli ultimi anni si è infatti incominciato a sanare lo spacco che vede da una parte uno scarso interesse per la pubblicazione e lo

---

<sup>79</sup> Sulle fonti compaiono *metafisiceggiare* (1920) e *metafisicismo* (1928).

<sup>80</sup> Pur oltrepassando il *range* dei dieci anni, sono di un certo interesse: *palo telegrafico* (22.VII.34, Roberto ← it. 1871), *marconigramma* (9.IV.34, gen. ← it. 1903), *cinematografo* 'sala cinematografica' (13.I.37; 15.II.37: gen. ← it. 1898), *cinematografare* (3.I.36, gen.; 8.VII.36, Lina ← it. 1908), *fonogramma* (II.38, Lina ← it. 1908).



studio di carteggi femminili, dall'altra la loro rilevanza quantitativa: «tra gli scritti di donne la lettera è insieme alla scrittura mistica e profetica, il genere più diffuso e meglio conservato»<sup>81</sup>, tanto che ci si è arrivati a chiedere se quello epistolare sia un genere tipicamente femminile<sup>82</sup>. Se per le donne, più che per gli uomini, prendere in mano la penna ha significato assolvere a una «forma primaria di scrittura»<sup>83</sup>, cioè rispondente a motivazioni innanzitutto comunicative, nella scrittura epistolare le donne dimostrerebbero viceversa particolari vivacità ed espressività: una *liaison* tra donna e lettera che però poteva diventare *dangereuse*, se si portava appresso stereotipi

che ponevano in relazione l'idea della facilità epistolare delle donne con la convinzione più generale della loro maggiore vicinanza alla natura, al mondo dei sentimenti e delle passioni, al linguaggio del cuore e allo stile spontaneo e “naturale”, di contro alla retorica dotta e regolata maschile. Di conseguenza, la superiorità e l'attitudine riconosciute alle donne del passato nell'arte epistolare – come nella conversazione – risultano paradossalmente dalla inferiorità della loro condizione culturale.<sup>84</sup>

Venendo a noi, un'altra proficua prospettiva di studio è naturalmente quella linguistica. L'interesse dello storico della lingua per la scrittura epistolare, nella fattispecie privata, si motiva con il fatto che essa costituisce una sorta di zona franca rispetto a preoccupazioni normative, consentendo quindi di valutare il cosiddetto “italiano scritto dell'uso medio”; in un'occasione la stessa Antonia si «scusa dell'indole *commer-*

---

<sup>81</sup> G. Zarri, *Introduzione*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia (secoli XV-XVII)*, a cura di Ead., Roma, Viella, 1999, pp. IX-XXIX: VIII. La marginalità della donna nel panorama letterario rende «necessario, per cogliere il valore e la circolazione di una figura femminile, accostare testi letterari in senso stretto ed altri generi di scrittura (dalle prediche alle lettere, dai trattati ai libri di famiglia, ecc.)» (M. Zancan, *La donna, in Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. V: *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827: 767). Sull'epistolografia femminile, vd. inoltre M.L. Doglio, *Lettera e Donna. Scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993; *Tra amiche. Epistolari femminili tra Otto e Novecento*, a cura di C. Barbarulli, M. Farnetti, Greco&Greco, Milano 2005.

<sup>82</sup> Cfr. *L'“Épistolaire” est-il un genre féminin?*, a cura di C. Planté, Paris, Champion, 1998.

<sup>83</sup> G. Folena, *La lettera familiare*, in Id., *Scrittori e scritture. Le occasioni della critica*, Bologna, il Mulino, 1997, p. 273.

<sup>84</sup> M. Caffiero, *Per una storia delle scritture delle donne a Roma in età moderna e contemporanea*, in *Scritture di donne. La memoria restituita*, a cura di M. Caffiero, M.I. Venzò, Roma, Viella, 2007, pp. 9-27: 18; a esperienze di diverse epistolografe sono dedicate, *ivi*, le pp. 135-292.

*ciale*» della lettera che stava frettolosamente scrivendo alla madre «e dell'orribile italiano imbastardito» (1.VIII.36, Lina). Poiché «gli epistolari privati rappresentano in certo modo un punto d'equilibrio tra polo parlato e polo letterario»<sup>85</sup>, essi soddisfano l'esigenza, sempre più avvertita negli studi, di indagare nel «vastissimo ed eterogeneo campo delle lingue composite, diasistematiche, poste all'intersezione di varietà diverse»<sup>86</sup>.

Senza ripercorrere i risultati di questo primo scavo nella ricchissima miniera linguistica delle lettere di Antonia Pozzi – di cui si è cercato di restituire un quadro globale, passibile di ulteriori e più mirati approfondimenti –, ci si può limitare a notare come esse sfuggano alla forza centripeta dello scritto. Pur con le osservate differenze di registro, derivanti dal rivolgersi a destinatari diversi, e pur nel progressivo, diacronico divincolarsi dai retaggi linguistici di ascendenza scolastica, si ha l'impressione che dalla pagina epistolare vada levandosi una voce. Ha un timbro esile e gioioso, che si fa strada fra il brusio dei pettegolezzi e i silenzi della solitudine. È la voce di Antonia.

---

<sup>85</sup> L. Serianni, *Gli epistolari ottocenteschi e la storia della lingua italiana*, in *La cultura epistolare nell'Ottocento*, a cura di Antonelli, Chiummo, Palermo, pp. 51-65: 52.

<sup>86</sup> N. Maraschio, *Storia della lingua italiana*, in *La linguistica italiana alle soglie del 2000 (1987-1997 e oltre)*, a cura di C. Lavinio, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 21-93: 36. Gli studi linguistici sugli epistolari si sono moltiplicati negli ultimi anni; in questo fervore stanno facendo timidamente capolino le epistolografe: cfr. almeno, insieme alla bibliografia ivi citata, Agostinelli, «Per me sola»; R. Fresu, «Caro Peppe mio...»; Ead., «la mia testa è un po' *mattuccia*»; Ead., *Da alfabetista a maestra: la lingua dell'epistolario di Santa Maria de Mattias (1805-1866)*, in «Contributi di Filologia dell'Italia Mediana», 20 (2006), pp. 143-204. Per il Novecento italiano, i linguisti si sono accostati all'epistolografia soprattutto per delineare il polo diastratico basso della lingua, quello occupato dall'italiano popolare: cfr. P. D'Achille, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, vol. II: *Scritto e parlato*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, pp. 41-79: 63-65.

#### 4.

## «Un semplice raccontatore»?

### Prime ricognizioni sulla lingua di Piero Chiara

[2014]

Fatte salve alcune indagini onomastiche, negli studi linguistici Piero Chiara (1913-1986) si limita a fare capolino in eterogenea congrega con altri scrittori dell'uso medio e dal cosiddetto stile semplice, come «Casola, Soldati, [...] Bevilacqua e tanti altri»<sup>1</sup> in voga negli anni Sessanta e Settanta. Difficile dire se a indispettire maggiormente Chiara sarebbero stati simili accorpamenti oppure il passare sotto la ferula del linguista. Lo scrittore infatti mal digeriva il «narcisismo metodologico delle analisi strutturali» e filologiche, le cui griglie interpretative a suo dire smiuzzavano e dissolvevano i testi «riuscendo ad un'anatomia [...] puramente statistica e del tutto inutile e insignificante»<sup>2</sup>; d'altro canto, come accade sovente agli autori bollati come di puro intrattenimento, nutriva una fiera avversione nei confronti della critica impettita e legiferante, ovvero degli «“addetti ai lavori”, e ai favori», che utilizzavano l'etichetta «letteratura d'evasione» come scorciatoia critica, sottesamente infamante, in relazione a opere di successo che non sapevano interpretare<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 319. Sull'onomastica chiariana, vd. C. Bracco, *Ancora su "Vanghetta"*, in «il Nome del testo», VII (2005), pp. 337-342; P. Marzano, *Il male che coglie Napoli e altre note di onomastica letteraria*, Pisa, ETS, 2003, pp. 37-105; Id., *Nomi e altre storie nel "Vedrò Singapore?" alla luce di nuovi documenti inediti*, in *Piero Chiara tra esperienza e memoria*, Atti della giornata di studi su Piero Chiara (Varese, 2 dicembre 2006), a cura di F. Roncoroni, S. Contini, Varese, Francesco Nastro, 2008, pp. 157-178; Id., *Dal Missolo al paese di Bengodi: varietà e funzioni dei toponimi in Piero Chiara*, in *Il "mago del lago". Piero Chiara a cent'anni dalla nascita*, Atti del Convegno internazionale (Varese - Luino, 27-28 settembre 2013), a cura di M. Novelli, Luino, Francesco Nastro, 2014, pp. 213-235.

<sup>2</sup> P. Chiara, *Sale & Tabacchi. Appunti di varia umanità e di fortunate amenità scritte nottetempo da Piero Chiara*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1989, pp. 69-70.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 183-184, 217-218, 306-307; la citazione a p. 296.

Alla *deminutio* di Piero Chiara ha giocato la sua enorme fortuna editoriale, secondo la ben nota dinamica critica che postula un rapporto di proporzionalità inversa fra consenso del pubblico e valore letterario. All'affermazione nei primi anni Sessanta – allorché Chiara, con *Il piatto piange*, dissigilla il suo caratteristico *tableau vivant* luinese – è difatti seguito almeno un trentennio di continui successi, affievolitisi solo dopo la morte dell'autore. In anni a noi più vicini la tenuta di Chiara continua a risultare buona, come dimostra la sua sopravvivenza sugli scaffali delle librerie, peraltro vivacizzata dalla recente riproposizione di molti titoli, da parte di Mondadori, in occasione del centenario della nascita, celebrato nel 2013. Lo stesso editore qualche anno prima aveva accolto Piero Chiara nella prestigiosa collana dei “Meridiani”, inscrivendolo implicitamente nel ricco e variegato canone novecentesco<sup>4</sup>.

## 1. LE IDEE LINGUISTICHE

Piero Chiara non si è espresso in modo sistematico su questioni linguistiche e stilistiche, disseminando indizi al riguardo in interviste e articoli sparsi. In tal senso il libro più ricco di spunti è *Sale & Tabacchi*, una raccolta di «Appunti di varia umanità e di fortuite amenità scritte nottetempo da Piero Chiara» (così il sottotitolo), che riunisce note, prevalentemente di costume e letterarie, apparse a partire dal 1970 e per un quindicennio sul «Corriere del Ticino». Con la schiettezza che gli era consueta, Chiara vi largheggia in aneddoti non sempre edificanti e in giudizi spesso sarcastici sui colleghi, svelando l'uomo dietro lo scrittore: fra i molti esempi possibili e senza scomodar troppo i classici («Michelangelo è morto senza mai lavarsi i piedi, il Tommaseo sputava come un lanciarazzi»: p. 285), per curiosità si possono ricordare il ritratto del sudicio Sandro Penna («ero sempre incantato dai suoi versi, ma [...] certi olezzi mi sembravano impoetici»: pp. 288-289) e i cenni venati di misoginia alla noiosa Morante (p. 98), a «quella intervistatrice mostruosa che risponde al nome di Oriana Fallaci» (p. 142), oppure ancora a Lidia Ravera, che aveva da poco pubblicato *Porci con le ali* insieme a Marco Lombardo Radice, «la quale non è

---

<sup>4</sup> P. Chiara, *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 2006, e Id., *Racconti*, Milano, Mondadori, 2006; entrambi i volumi sono a cura e con un saggio introduttivo di M. Novelli.

che un redivivo, che scopre i cartigli dei cioccolatini e nel fondo di un cassetto i libri di Pitigrilli, Notari, Mariani e al massimo di Zuccoli» (p. 170).

Nello stesso *Sale & Tabacchi* gli strali di Piero Chiara si indirizzano in particolare verso la letteratura introspettiva e piagnona (p. 225) e verso quella sperimentale, le cui «acrobazie linguistiche» (p. 71) fanno passare in secondo piano, o danneggiano al tutto, la trasmissione del contenuto. Le punte più ironiche sembrano però riservate ai poeti senza pubblico (p. 83), ai poeti-vati o, meglio, ai «coglionissimi vati» (pp. 230, 255), agli autori cosiddetti d'élite, ai militanti (pp. 181-183) e a quelli la cui preoccupazione principale è di sembrare intelligenti, ma che così facendo allontanano lo scrittore dal lettore: i libri respingentemente difficili, come *Horcynus borca* o *l'Ulisse*, sono buoni a prender polvere in salotto, intonsi, mentre i gialli si nascondono «nel comodino, dove una volta si riponeva il pitale» (p. 248).

Già questi pochi cenni bastano a delineare una fisionomia intellettuale piuttosto precisa, comune fra gli scrittori di successo, connotata da un fondotinta antisnobistico. L'antisnobismo e un'analogo, tagliente fermezza contraddistinguono anche le annotazioni più specificamente linguistiche. In una noterella risalente al 1971 Chiara esplicita le sue idiosincrasie per i neologismi di moda, redigendo «un dizionario fondamentale comune a vari strati di “persone colte” e sensibili alle novità del nostro tempo», dove include termini tecnici (*biosocioeconomico, marketing, organigramma*), derivati di dubbio gusto (*concettualità, elitistico, manageriale*) e modismi come *convergenza, decisionale, enucleare, portare avanti, sensibilizzare*, ritenuti dall'autore facili *escamotages* per darsi un tono o, se utilizzate con dovizia, per mascherare il vero (p. 25). Analoga circospezione accompagna certi usi ermetici del linguaggio sportivo e soprattutto di quello politico, ancora più esecrabili per la loro finalità criptica e nella sostanza fraudolenta (p. 88; la nota risale al 1974). Negli stessi anni Settanta l'attenzione di Chiara si fissa su singole parole e locuzioni in voga, riconoscendo l'usurata genericità del modulo *al limite* (p. 38)<sup>5</sup>, gli allora neologici *condurre* e *conduttore*, in uso nel gergo dello spettacolo («Ma non è che un errore, un'esibizione di esterofilia linguistica, un abuso, e, soprattutto, una sciocchezza. [...] E finora il conduttore era solo quello del tram»): p. 199), o parole mostruose come *sfarzesco, recepire* «e altri balordi termini di moda» (p. 146).

---

<sup>5</sup> Cfr. O. Castellani Pollidori, *La lingua di plastica*, in «Studi linguistici italiani», XVI (1990), pp. 3-53 e 247-268: 48-53.

Se talvolta, come continua a leggersi in *Sale & Tabacchi*, le regole grammaticali sono spietate al punto da ferire l'orecchio, facendovi preferire forme e costrutti più andanti (p. 202), Chiara non è mai per il lassismo linguistico. Oltre che, come vedremo *infra*, § 3, dalla sua stessa prassi scrittoria, l'avversione dello scrittore verso usi linguistici rilassati è documentata da altre piccole ma significative ammissioni, come per esempio il biasimo per l'uso del "tu", generalizzato e montante anche fra semplici conoscenti, atto a creare una vicinanza fittizia che «vinca la solitudine, l'estraneità e il freddo di una convivenza sempre più immotivata e priva di legami profondi» (p. 100)<sup>6</sup>. Ancor più censorio è l'atteggiamento nei confronti del turpiloquio, dilagante soprattutto fra i giovani, il cui impiego in una pagina del 1976 – per inciso, l'anno d'uscita del succitato, scurrile *Porci con le ali* – stigmatizza quale «segno di insicurezza, di debolezza e di pusillanimità»; partitamente, l'abuso pornolalico da parte delle giovani generazioni da un lato denota limitate capacità inventive e invettive, dall'altro banalizza e dunque destituisce della loro valenza propria, che è sessuale e non verbale, le parti anatomiche chiamate in causa (p. 135).

Sempre in *Sale & Tabacchi* Chiara si sofferma sull'onomastica, di cui ravvisa l'importanza nella sua opera come in «quella inarrivabile ed eccelsa del Boccaccio» (pp. 197-198). In entrambi, le personalità corrono infatti nei nomi e nei soprannomi, cui «è attaccata la fisionomia, la voce, addirittura il carattere d'ogni persona» e che risultano dunque un patrimonio da preservare, a maggior ragione nell'«epoca delle sigle, delle targhe, della quint'essenza dell'essere o meglio della sua riduzione a una formula» (p. 304).

In una nota isolata, risalente al 12 aprile 1975, Chiara accenna a un tema centrale come quello del dialetto. Lo fa ricordando i tempi in cui, dodicenne, frequentava il severo collegio salesiano di Intra, dove chi veniva colto in espressioni vernacole rischiava di saltare la cena (pp. 97-98). È interessante notare come l'articolo in questione non passi per intero al volume *Sale & Tabacchi*, in cui viene cassata la seguente tirata apologetica, piuttosto significativa:

---

<sup>6</sup> La nota è del 1975; l'avversione verso «il dilagare del tu e della confidenza eccessiva tra semplici conoscenti» è ribadita anche oltre: «Avevo sempre pensato che l'abbracciarsi, il baciarsi, il darsi del tu tra amici occasionali o momentanei, fosse un gesto di poco carattere, di abbandono della propria identità e di una scarsa personalizzazione di sé, caratteristica non degli uguali, ma degli schiavi» (Chiara, *Sale & Tabacchi*, p. 249).

Sembra impossibile tanta ferocia contro un linguaggio non solo naturale, ma addirittura privilegiato quale è il dialetto. Eppure, ancora oggi, molte signore si vantano di non conoscere il loro dialetto, senza capire che una simile ignoranza è segno di grossezza di mente e di animo. Disconoscere il linguaggio nativo vuol dire rifiutare la parte più viva, quasi ereditaria, della cultura di un individuo, che è fatta in primo luogo di tradizioni e trasmissioni dirette, di padre in figlio, di conterraneo in conterraneo.<sup>7</sup>

Se a un anno di distanza Chiara ribadiva il suo apprezzamento per i dialetti e dichiarava di «capirli quasi tutti, perché la parola giusta, il soprannome giusto, l'espressione efficace ti permette di uscire dallo stato di nullità della lingua, e anche di prevalere sugli altri»<sup>8</sup>, la valutazione del dialetto come fenomeno insieme naturale e culturale emergeva in modo più articolato già molto tempo prima da uno scambio epistolare che Chiara aveva intrattenuto con Luigi Stadera. Chiara gli aveva infatti scritto verso la fine del 1960, dopo che questi, cultore delle parlate e delle tradizioni locali, dalle pagine di un giornale del suo paese (Cazzago Brabbia, nel varesotto) aveva deprecato l'imbarbarimento del dialetto susseguito al progresso socio-culturale e tecnologico. Nella sua lunga lettera, Chiara affermava che il compito di studiosi come Stadera era quello di documentare il dialetto prima che venisse del tutto contaminato, mentre rimpiangerlo sarebbe stato un atteggiamento tanto romantico e nostalgico, quanto sterile. Negava inoltre, con precisa sensibilità verso il mutamento diacronico, «che la lingua si imbastardisce e che quella che va formandosi sia peggiore di quella che scompare. È semplicemente un'altra, come fu un'altra quella che Lei [Stadera] rimpiange, nei confronti di una precedente». Dopo qualche annotazione storico-linguistica, Chiara concludeva che nella lingua il mutamento è non solo inevitabile, ma anche vantaggioso, in quanto «la parola [...] è testimone della storia; e se non seguisse il tempo smetterebbe di testimoniare»: proprio il linguaggio potrà restituire i patrimoni culturali locali legati a determinate «interpretazioni della vita», le quali, stante l'«aumentata mobilità delle popolazioni» e il «collettivizzarsi delle forme di vita», vanno inevitabilmente incontro a forme di spersonalizzazione<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> La citazione è tratta da M. Novelli, *La Milano di Chiara*, in *Piero Chiara tra esperienza e memoria*, pp. 141-154: 153-154.

<sup>8</sup> E. Filippini, *Giallo erotico sul Lago Maggiore*, in «la Repubblica», 28 marzo 1976, citato da E. Ghidetti, *Invito alla lettura di Piero Chiara*, Milano, Mursia, 1977, p. 67.

<sup>9</sup> Le citazioni sono tratte dalla lettera del 27 dicembre 1960 pubblicata da F. Roncoroni, *Una "raccoltina" di proverbi*, in P. Chiara, *Proverbi erotici lombardi*, a cura di F. Roncoroni, Milano, ES, 2006, pp. 59-68: 62-63.

Chiara tornava a scrivere a Stadera il 15 agosto 1962, riferendo fra le altre cose dell'«aria dialettale» circolante nel suo romanzo d'esordio, *Il piatto piange*, che qualche mese prima lo aveva finalmente lanciato, quasi cinquantenne, sulla ribalta letteraria. In quel romanzo Chiara riconosceva infatti la «storia di un mondo che vive nel dialetto, cioè in una riduzione linguistica, sentimentale e ideologica che lo caratterizza»<sup>10</sup>, come a rimarcare l'inscindibilità di queste tre componenti.

Mentre nei romanzi successivi sbiancherà fino a quasi scomparire, nel *Piatto piange* il dialetto compare in effetti con una certa ricorsività, con un impiego pressoché sistematico nei dialoghi, dove, per la sua incisiva e fino violenta precisione, funziona come codice dell'offensiva, quasi uno sport paesano. Già nella pagina iniziale, significativamente, Chiara sottolinea come i luinesi «Di tempo in tempo trovano qualche nuova forzatura del dialetto o inventano un soprannome che affliggerà una famiglia per due generazioni»<sup>11</sup>. Quando a inizio romanzo uno dei personaggi, il Càbola, invita i compagni di bische a non infierire sullo scarognato Sberzi poiché «l'è còme pikagk a vun che caga»<sup>12</sup>, Chiara sembra quasi volersi scusare dell'espressione così vivace, che fa subito seguire da una lunga parentetica in cui riflette metalinguisticamente sulla centralità sociale della parola:

(Si parlava così, allora. Ora può darsi che si parli più pulito e più generico. Ma tra di noi il parlare era tutto; e la preminenza, il rispetto, venivano sostenuti dalla forza del parlare. Uomini come il Càbola, il Kinzler, il Tonchino – o donne come Mamarosa – non parlavano mai liscio, ma sempre in modo fiorito, penetrante, immaginoso e senza eufemismi. La nostra vita e i nostri discorsi erano vani; ma proprio per questo avevamo bisogno di parole precise e di frasi ingegnose). (PP, p. 18)

Proprio Mamarosa, gigantesca *maitresse* imprigionata nel suo scranno e nel suo vernacolo ambrosiano, proverà nel modo più evidente l'uso del dialetto come mezzo di prevaricazione: «Mamarosa aveva una gran nostalgia per il suo Milano; e ne parlava il dialetto, quello dei basifondi, con un allargamento di bocca e una forza di epiteti da togliere la parola a qualunque luinese, e figurarsi agli svizzeri» (PP, p. 31).

---

<sup>10</sup> Ivi, p. 64.

<sup>11</sup> P. Chiara, *Il piatto piange*, in Id., *Tutti i romanzi*, pp. 3-161: 5; dall'edizione in "Meridiano" sono tratte le successive citazioni, anche quelle relative alla *Spartizione*, ivi, pp. 163-322. I rimandi testuali ai due romanzi verranno d'ora in poi indicati, rispettivamente, con PP e con S.

<sup>12</sup> L'espressione, che letteralmente significa 'è come picchiare uno mentre sta cagando', indica il prendersela con qualcuno in un momento in cui è inerme.



## 2. L'ITER COMPOSITIVO

Piero Chiara era solito sottoporre le sue opere a più tappe di elaborazione. Le diverse stesure, scrupolosamente inventariate dall'autore e conservate presso il Fondo Piero Chiara<sup>13</sup>, dimostrano come la piana scorrevolezza e la godibilità della sua pagina non siano un dato, bensì il risultato di una calibrata e assidua ricerca espressiva.

Oltre ai faldoni d'archivio, a parlare del faticoso *iter* compositivo è lo stesso Chiara, che in più occasioni si riferisce alla messa in pagina come a un atto fisico e artigianale. Scrivere per lui «è cavare, incidere, far forza, per togliere dalla mente, dalla coscienza morale [...], dalla memoria, gli atti, le parole, i pensieri, le azioni, onde farne una cosa viva sulla nostra pagina e poi nella mente del lettore»<sup>14</sup>. Nonostante «l'entusiasmo, la voglia, il prurito dello scrivere, cioè del raccontare», per lo scrittore «incominciare una pagina vuol dire iniziare una dura battaglia, una grave fatica» che comporta «sofferenza, anche se molti artisti o scrittori non lo dicono»; e si patisce sia a realizzare opere d'arte, sia opere di scarso valore, «Come la donna, che soffre sia partorendo un genio che un cretino»<sup>15</sup>.

Ma qual era la prassi scrittoria di Piero Chiara? Il suo punto di partenza è nei fatti di cui ha avuto esperienza, come protagonista o come testimone. Se è vero che per Chiara «il capitale della realtà è inesauribile: chi racconta non deve far altro che attingere a quella fonte»<sup>16</sup>, allo scrittore è richiesta la capacità di trascendere quella materia e vedervi ciò che ad altri sfugge. Nel caso di Chiara, questa

---

<sup>13</sup> Il Fondo Piero Chiara è stato recentemente traslato presso Palazzo Verbania, a Luino, dove giace insieme all'Archivio Sereni. In attesa che vengano completati i lavori di riordino, gli studiosi possono comunque orizzontarsi nel Fondo grazie alle ampie *Notizie sui testi* approntate da Mauro Novelli in Chiara, *Tutti i romanzi*, pp. 1359-1459. Altri fondi chiariani sono conservati a Varese, presso i Musei Civici, e nell'archivio privato di Federico Roncoroni; diversi materiali legati a Piero Chiara si trovano inoltre presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (per una valorizzazione di questi ultimi materiali si veda in particolare M. Novelli, *Nel golfo irrequieto. La narrativa di Piero Chiara*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 2020).

<sup>14</sup> L'affermazione si legge in D. Lajolo, *Parole con Piero Chiara. Conversazione in una stanza chiusa*, Milano, Frassinelli, 1984, p. 11. Ivi, alle pp. 13 e 15, insiste sull'artigianalità della scrittura, paragonando la penna a uno scalpello e lo scrittore a un fabbro.

<sup>15</sup> Chiara, *Sale & Tabacchi*, rispettivamente pp. 231 e 111-112. Cfr. anche G. Ferré, *Riscrivo un libro 5 volte*, in «Epoca», 18 aprile 1981.

<sup>16</sup> C. Bo, *La realtà come fantasia*, in P. Chiara, *La spartizione*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 5-11: 10.

capacità tracima volentieri nel surrealismo e nel grottesco, e lo fa molto presto, se è vero che il divertito realismo del *Piatto piange* (1962) viene a incrinarsi già nel secondo romanzo, *La spartizione* (1964), più distintamente collocabile nel solco dell'espressionismo lombardo: dal *Piatto piange*, sorta di opera aperta, a episodi, in cui la seconda guerra mondiale risveglia da un torpore acronico le vite intrecciate di incalliti biscazzieri e di personaggi dalle piccole reputazioni, Chiara vira infatti, con *La spartizione*, alla favola di Emerenziano Paronzini, sessualmente e segretamente spartito fra le tre sorelle Tettamanzi – oltre alla moglie Fortunata, le due cognate Camilla e Tersilla, «Brutte ciascuna a suo modo di una bruttezza singolare» (S, p. 178) – fino ad essere consunto dal *surménage* famigliare. In entrambi i casi, come più in generale nella narrativa di Piero Chiara, la sedimentazione dei fatti nella memoria porta l'autore a rielaborarli e a mescolarli con l'invenzione, di volta in volta sviluppandoli verso una dimensione più ampia – da particolare a umana *tout court* – o torcendoli in direzione antinaturalistica, «secondo un estro e una tecnica che danno nuova e propria vita ai fatti»<sup>17</sup>.

Individuato il tema della narrazione, Chiara passa alla sua prima messa in forma, che è orale. I fatti, già sedimentati nella memoria, vengono così plasmati dalla parola parlata, dunque subendo un'ulteriore forgiatura («Per me, un racconto è da scrivere solo quando l'ho modellato in varie esposizioni orali») che li fa diventare qualcosa d'altro («io racconto proprio per aggiustare i fatti, per calibrarli e portarli alla giusta incandescenza») <sup>18</sup>. Messi a fuoco snodi e personaggi, Chiara li

---

<sup>17</sup> È quanto confidava a Lajolo, *Parole*, p. 12. A G. Tesio (*Piero Chiara*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 3) precisava di completare ciò che alla materia autobiografica mancava «al fine di raggiungere l'effetto narrativo», in quanto «Nessuna realtà è buona per sé».

<sup>18</sup> Entrambe le dichiarazioni sono ancora rese a Lajolo, *Parole*, p. 15. Per quanto riguarda l'*inventio* e la *dispositio* dei racconti chiariani, «Le costanti con cui l'autore può combinare un numero determinato di situazioni, di tipi di personaggi, di ruoli ed azioni sono numerose, ma gli elementi di base risultano brevemente classificabili», come effettivamente fa P. Marzano, *Il metodo dei racconti di Piero Chiara*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio "Il Vittoriale degli Italiani", MOD - Società italiana per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), a cura di N. Merola, G. Rosa, Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 183-198 (la citazione a p. 186). Cfr. in generale F. Roncoroni, *Come lavorava Piero Chiara ovvero come si scrive un racconto*, Varese, Amici di Piero Chiara, 2013. Chiara aveva cercato di suggerire l'arte dell'affabulazione da suo padre, capace di avvincere e trattenere a sé, come in una morsa, i propri ascoltatori: P. Chiara, *La forza della sua parola*, a cura di F. Roncoroni, Como, Nodolibri, 2013. Cfr. anche Lajolo, *Parole*, pp. 32-34. Quanto alla genesi e alle prime fasi di elaborazione di romanzi e racconti, il caso

abbozza schematicamente su fogli volanti e passa dunque a documentarsi, solo infine approdando alla scrittura vera e propria. La scrittura – a mano, poiché Chiara stentava a battere a macchina – avviene in genere di getto, ma non senza «correzioni, inserimenti, spostamenti. Le correzioni possono comportare il cambiamento di singole parole e espressioni o, più spesso, la soppressione di intere frasi o di interi passi»<sup>19</sup>. Segue la battitura del manoscritto da parte della segretaria Gigliola Spozio, cui a volte Chiara poteva direttamente dettare. Questa

---

più paradigmatico, ben noto agli studiosi di Piero Chiara, è quello del romanzo d'esordio. Tutto comincia verso la fine del 1957, quando Chiara, a cena a casa di Angelo Romanò, intrattiene gli ospiti raccontando di bische e di foie luinesi *entre-deux-guerres*; fra i commensali vi è Vittorio Sereni, concittadino e coscritto di Chiara, il quale, molto divertito da quelle storie, sprona l'amico a riportarle per iscritto. Chiara raccoglie l'invito di Sereni indirizzandogli una lunga lettera datata 31 dicembre 1957, di cui si conservano due successive copie dattiloscritte. Sereni, intuendo «che quello era il primo uovo (non ancora al cianuro) deposto da quella gallina dalle uova d'oro, per l'editore e per sé, che poi sarebbe il Nostro diventato», suggerisce all'amico di pubblicare la lettera (la citazione è presa da Tesio, *Piero Chiara*, p. 32, mentre il riferimento di Sereni è alla prima raccolta di racconti di P. Chiara, *L'uovo al cianuro e altre storie*, Milano, Mondadori, 1969). Nel settembre 1958 la lettera-racconto di Chiara appare effettivamente sul «Caffè» di Giambattista Vicari con il titolo *I giocatori*: il racconto presenta mutamenti di sostanza e, pur nel mantenimento della forma epistolare (è difatti indirizzata a un «Carissimo V.»), vengono meno i riferimenti a Romanò e a Sereni e cadono o mutano i nomi di persona e di luogo. A distanza di un anno viene pubblicata sul «Caffè» la seconda parte della lettera, *Storia di una tenutaria*. Quest'ultima e *I giocatori* costituiranno i capitoli d'apertura del futuro romanzo, la cui prima vera e propria stesura, ancora manoscritta e fitta di correzioni autografe, avviene con tutta probabilità nel 1960. Le novità sono molte: cade la forma epistolare, diminuiscono i riferimenti a Luino, aumentano le prime persone plurali; vi sono inoltre vari mutamenti e aggiunte di episodi, di cui dà conto M. Novelli (*Notizie sui testi*, pp. 1363-1386, cui si rimanda per ben più estesi riferimenti alle vicende qui ripercorse). La versione dattiloscritta inviata a Mondadori viene ulteriormente rivista grazie ai suggerimenti di Dante Isella e di Niccolò Gallo, fino a che nel 1962 *Il piatto piange* esce finalmente nella collana «Il Tornasole». A Luino si conserva una copia di questa edizione con correzioni d'autore, fatto eccezionale per Chiara che non amava tornare sui propri libri una volta editi (lo farà in un'unica altra occasione, per *I giovedì della Signora Giulia*). Nel 1964 viene pubblicata una nuova edizione, accresciuta di alcuni capitoli, nella collana «Narratori italiani»: insieme a vari aggiustamenti, vengono limati «alcuni riferimenti un po' grevi» (ivi, p. 1381). Seguono quindi altre edizioni, fra cui quella negli «Oscar», ripetutamente sollecitata da Chiara, e quella nella più prestigiosa collezione degli «Scrittori italiani e stranieri». Come stesura di una storia raccontata da Chiara una sera del 1976 nasce, questa volta dietro pressante sollecitazione di Valentino Bompiani, *Il cappotto di astrakan*: cfr. ivi, p. 1426.

<sup>19</sup> Roncoroni, *Come lavorava Piero Chiara*, p. 13.

prima versione dattiloscritta è pronta ad accogliere le limature e le correzioni a penna dell'autore, ribattute dalla segretaria, e così via fino a quando Chiara non si fosse ritenuto soddisfatto del risultato (in genere si giunge a tre dattiloscritti).

Dunque Chiara corregge, e molto. Considerando le varie fasi di elaborazione e la loro intensità, un discorso sulle varianti d'autore richiederebbe uno studio a sé, oltre che, a monte, il completamento del riordino delle carte. Qui di seguito ci si limiterà dunque ad una ricognizione d'insieme, volta a far emergere le direzioni di correzione che sono apparse più frequenti. Da uno sguardo complessivo all'archivio luinese risulta come le correzioni riguardino sì tutti i libri, ma come esse diminuiscano sia man mano che Chiara procede con le diverse redazioni di uno stesso romanzo (la prima redazione risulta in genere, prevedibilmente, la più martoriata), sia in più ampio senso diacronico, cioè di romanzo in romanzo. In altri termini, mentre i primi romanzi – soprattutto *Il piatto piange* e *La spartizione* – sono fitti di interventi correttori, procedendo negli anni le diverse redazioni appaiono visibilmente più pulite, potendosene dedurre che in decorso di tempo lo scrittore abbia acquisito sempre più mestiere e sicurezza.

Dai documenti conservati presso l'archivio luinese risulta in modo evidente come le correzioni di tipo linguistico si concentrino sui livelli lessicale e sintattico, mentre il livello fonomorfológico non venga praticamente intaccato, a testimonianza di come sotto questo rispetto, all'altezza cronologica in cui scrive Piero Chiara, la lingua si fosse stabilizzata e non ponesse particolari dilemmi agli scrittori<sup>20</sup>. Fin dalle

---

<sup>20</sup> «Nella seconda metà del Novecento, insomma, si può dire che è diffuso un italiano comune, utilizzabile per qualsiasi scopo, compresa la scrittura letteraria» (L. Matt, *La narrativa del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 77); e si può anche aggiungere che, «definitosi un modello di italiano narrativo» fin dagli anni Trenta, esso «in fatto di avvicinamento degli opposti poli di scritto e parlato, è perfino più avanti dell'italiano dei giornali, il luogo comunque ad esso più vicino nella realtà comunicativa quotidiana» (V. Coletti, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. I: *La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 309-346: 336). Ben diversa la situazione a inizio secolo e fino al secondo dopoguerra, quando, in assenza di una tradizione, ogni autore si trovava nella necessità di inventarsi una propria lingua (P.V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 135-136); per una sintesi cfr. C. Dinale, *La lingua della narrativa del primo Novecento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino, W. Pedullà, vol. X: *La nascita del moderno*, Milano, Motta, 1999, pp. 564-598; V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 2000, in partic. pp. 315-386.

prime redazioni, la lingua della narrativa di Chiara presenta opzioni fonetiche e morfologiche senz'altro moderne, consone a quell'uso giornalistico coevo con cui Chiara si era ampiamente cimentato<sup>21</sup>. A parte alcune sviste, come l'impiego di *gli* per 'a lei', ripetutamente corretto in *le fin* nell'ultima redazione del *Piatto piange*, al più si ritrovano alcune soluzioni ancora alternanti negli anni Sessanta e Settanta, come per esempio *danari* - *denari*, *debbo* - *devo*, *intiero* - *intero*, *omai* - *ormai*, *ricuperare* - *recuperare*, *rinunzia* - *rinuncia* ecc., coppie in cui il primo membro era da considerarsi già in declino e che l'autore tenderà a casare, seppur non sistematicamente, nelle versioni definitive.

Quanto alla variantistica d'autore si può ancora annotare, senza alcuna pretesa di esaustività, come sul piano lessicale alcune correzioni paiono dettate da esigenze di *variatio* o dalla volontà di evitare genericismi (per esempio nell'ultima redazione del *Piatto piange* «aveva qualche cosa in piedi» viene raggiustato in «aveva qualche affare alle mani»), ma le più numerose sono più certamente volte alla ricerca del sinonimo più preciso e pregnante: spigolando fra le redazioni dello stesso romanzo si incontrano per esempio *mi diceva* > *raccomandava*; *guardava* > *sbirciava*; «spinto dalla necessità» > «scosso dalla necessità»; «nuova forma del dialetto» > «nuova forzatura del dialetto»; «pezzi da venti lire» > «patacche da venti lire»; nelle revisioni della *Spartizione* si incontrano invece *vide* > *scorse*; *disse* > *ammise* ecc.

La ricerca di precisione muove nella direzione dello stile brillante, ma senza spingersi al trivialismo; viceversa, le correzioni paiono contenere il gradiente espressivo<sup>22</sup>. Nell'impasto linguistico di Chiara, come vedremo, il turpiloquio risulta non solo minoritario, ma talvolta espunto in casi in cui era stato inizialmente adottato (per esempio nel romanzo d'esordio *culo* passa a *sedere* e l'espressione «voltato il culo al pane» diventa «voltate le spalle al pane»). Simili remore non riguardano invece – e si ricordi quanto detto poco *supra*, § 1 – il dialetto: in volume può così mantenersi una battuta attribuita a Mamarosa, la quale, abbandonando «la grande “piazza” di Milano, non aveva – come si dice – voltato le spalle al pane: “Chi volta el cû a Milan, volta el cû al pan”» (PP, p. 31). La componente erotica, spesso chiamata in causa dalla critica chiaraiana, viene pure a ridimensionarsi: così, un anteriore «incominciarono, quasi fossero a un banchetto, dall'antipasto più va-

---

<sup>21</sup> Vd. *infra*, nota 26.

<sup>22</sup> Ancora un esempio dall'officina del *Piatto piange*: «ha già capito come va la baracca» > «ha già odorato che aria tira», e un paio da quella della *Spartizione*: «scompare in basso a ruzzoloni» > «scompare in basso a capofitto»; «tornite come una gamba di tavolo» > «tornite e affusolate».

riato, decisi a godersi tutte le portate fino alla frutta e al caffè» passa nel *Piatto piange* a un più sobrio «si abbandonarono al fiume della loro passione»; nella *Spartizione* il protagonista era inizialmente colto mentre andava al casino «puntuale come all'ufficio e facendo ogni domenica "la mezz'ora"», mentre in una revisione successiva viene cassata la precisazione legata al tariffario, scorciando l'espressione in «puntuale come all'ufficio».

Dal punto di vista sintattico è evidente la tendenza a intervenire per spezzare periodi troppo lunghi, al fine di ottenere una maggiore incisività (per esempio, correggendo *Il piatto piange* Chiara fa passare «La donna consentì e tornò due giorni dopo, e poi ancora.» a «La donna consentì. Tornò due giorni dopo, e poi ancora.») o uno stile più semplice (ivi, «Il paese viveva tranquillo: sotto un Segretario Politico tollerante, regolato da alcuni amici antifascisti.» diventa «Il paese viveva tranquillo. Il Segretario Politico era tollerante, regolato da alcuni amici antifascisti.»).

Quando non siano sostitutive, le correzioni sono prevalentemente in aggiungere. Quelle in levare sono finalizzate ad aumentare l'ambiguità del dettato o a limitare un'interpretazione troppo esplicita da parte dell'autore, di modo da allungare – in direzione letteraria o, meglio, anti-paraletteraria – la corda interpretativa dei lettori. Le correzioni in aggiungere portano invece qualche informazione, spesso perfida o quanto meno allusiva, sui personaggi (dalle redazioni del *Piatto piange* si cava ancora «Peppetto, che nonostante la mala guardata [...]» > «Peppetto, amante di una vedova, che nonostante la mala guardata [...]»), oppure, più tipicamente, contestualizzano le vicende in senso spazio-temporale (ivi, «né c'era mai stato, altro modo» > «né c'era mai stato, a Luino, altro modo»). Ma si tratta anche di aggiunte di interi passi che nelle fasi preparatorie dei romanzi vengono spesso ospitati su foglietti e cartoncini volanti interpolati ai testi. È infatti noto come Chiara fosse uso dilatare fino al romanzo – attraverso aggiunte e ampliamenti, concentrati soprattutto nei finali – pezzi nati nella misura del racconto<sup>23</sup>, che ammetteva essere «l'unità narrativa ideale» e a lui

---

<sup>23</sup> È ciò che avviene nei casi del *Pretore di Cuvio* (1973) e della *Stanza del Vescovo* (1976). *Una spina nel cuore* (1979) ha alla base il romanzo breve *Chi vuol bene a Caterina?* pubblicato su «Epoca» nel 1978, che a sua volta detagliava la materia dell'amore fra il Càmolà e la Rina anticipato nel *Piatto piange*. *Vedrò Singapore?* (1981) prende più di uno spunto da alcuni racconti inclusi in *Dolore del tempo* (1959); *Saluti notturni dal passo della Cisa* (1987) nasce invece da un trattamento cinematografico risalente ai primi anni Settanta e da cui nel 1976 era stato ricavato il film *Dimmi che fai tutto per me. I giovedì della signora*

maggiormente congeniale<sup>24</sup>. Quello che qui più preme sottolineare è come Chiara si dimostrasse disponibile a recepire suggerimenti e altrui proposte di correzioni: è come dire che per lui il desiderio di creare un buon prodotto prevaricava l'aspirazione artistica ad imprimere e tramandare un segno personale<sup>25</sup>.

### 3. LA LINGUA DI PIERO CHIARA

In questo capitolo si studierà la lingua di Chiara quale ci viene restituita dai due primi romanzi, *Il piatto piange* (1962) e *La spartizione* (1964). Mentre si navigherà di cabotaggio sugli altri romanzi e sulle novelle, vengono qui tralasciate sia le eterogenee scritture in cui si declinò la poligrafia di un intellettuale a tutto tondo quale fu Piero Chiara<sup>26</sup>, sia

---

*Giulia* usciva in volume nel 1970, sempre come trattamento cinematografico, ma Chiara lo aveva precedentemente pubblicato a puntate, con lo pseudonimo di Nik Inghirami, sul «Corriere del Ticino», fra il 2 febbraio e il 23 marzo 1962 (*I giovedì* aprirebbe dunque, a rigore, la cronologia dei romanzi). Su tutti, cfr. Novelli, *Notizie sui testi, passim*.

<sup>24</sup> Lajolo, *Parole*, p. 10. Su tale giudizio convenivano i critici, fra cui Sereni che nel 1975 gli scriveva: «In fondo io penso da sempre che tu sei un eccellente scrittore di racconti (niente di male se pensi a Maupassant o a Čechov) e meno eccellente di romanzi anche brevi» (P. Chiara, V. Sereni, *Lettere (1946-1980)*, a cura di F. Roncoroni, Roma, Benincasa, 1993, p. 112).

<sup>25</sup> Le citate *Notizie sui testi* di Mauro Novelli informano che Chiara recepi, per *Il piatto piange*, i suggerimenti strutturali venutigli da Dante Isella ed altri più minuti di Niccolò Gallo (pp. 1374-1376); o di come lo stesso Isella intervenne ancora sia sulla *Spartizione*, suggerendo persino un diverso finale (p. 1390), sia sul *Balordo*, in una direzione che facesse diminuire il lirismo idilliaco, la caratterizzazione eccessivamente buonista del protagonista e il suo punto di vista, di modo da farlo apparire ancora più enigmatico e in balia degli eventi (p. 1398). I suggerimenti di Sereni saranno invece determinanti per *Il pretore di Cuvio* (p. 1416) e per *La stanza del Vescovo* (pp. 1422-1423), mentre per *Il cappotto di astrakan* Chiara recepisce le indicazioni di Alcide Paolini su lessico e grafia (p. 1430; *Una spina nel cuore* presenta correzioni di mano sconosciuta, che giungono a eliminare alcuni passi: cfr. pp. 1436-1437).

<sup>26</sup> Chiara fu critico d'arte e letterario; scrisse le biografie di d'Annunzio, di Giovanni Leone e dell'amatissimo, attentamente auscultato Casanova. Numerose le sue sceneggiature per la televisione e per il cinema (fra cui quella, rimasta incompleta, con cui reinterpretava *I promessi sposi*), come pure le traduzioni e le prove di riscrittura, alcune delle quali non casualmente dedicate al *Satyricon*, alla *Vita casanoviana* e a dieci novelle del *Decameron*. Oltre alle scritture grigie vergate durante il suo ventennale servizio presso gli uffici giudiziari, «nei cui archivi ha lasciato, secondo un suo prudente calcolo, almeno trentamila pagine di

la produzione letteraria comprendente le poesie (*Incantavi*, 1945), la letteratura per l'infanzia (fra cui spiccano *Le avventure di Pierino al mercato di Luino*, 1980, e *Pierino non farne più!*, 1987) e le prove epigonali precedenti gli anni Sessanta.

Il tirocinio letterario di Piero Chiara si colloca nell'alveo della tradizione, concretandosi in una prosa effusiva, ammanierata e a tratti preziosistica. Si legga almeno un brano, dalla caratteristica ispirazione memorialistico-liricheggiante, tratto da *Itinerario svizzero* (1950):

I cavalli nitriscono liberi lontani, corrono le nubi nel cielo che vibra e ronzia di aeroplani invisibili: ali che volano da una parte all'altra della guerra e neppure vedono questi teneri pascoli dove la dolcezza c'invade. È la palude del Cernil. Lontano sfuma un paese mattiniero: è La Chauz. Viene il vento d'occidente e scioglie le brume di un lungo inverno, ci sfiora le guancie, ci promette prossimo un lieto viaggio e corre verso i giardini del sud.<sup>27</sup>

Dal realismo lirico, la prosa di Chiara volge verso una dimensione più narrativa a partire dalle raccolte *Dolore del tempo* (1959) e *Mi fo coraggio da me* (1963). In particolare *Dolore del tempo* – come risulta anche solo scorrendo alcuni titoli dei pezzi ivi raccolti, quali *Sul Lago Maggiore*, *Storia di paese*, *I coscritti*, *L'impiegato sublime*, *Vie di Parigi* – presenta già il temario che verrà abbondantemente ripreso nei decenni successivi, ma con un tono ben più divertito e tipicamente chiariano. D'altra parte era l'autore stesso che, dal risvolto editoriale del volume,

---

verbali scritti di *sua mano*» (Lajolo, *Parole*, p. 82), si rammenti la considerevole mole di scritti giornalistici: collaborò infatti – soprattutto con elzeviri, note di costume e *reportages* – a una nutrita batteria di periodici, fra cui «Il Caffè», «La Prealpina», il «Giornale del Popolo», «Il Cenobio», «Il Giorno», «Il Resto del Carlino», il «Corriere della Sera», «Qui Touring» e il «Corriere del Ticino». Gli scritti giornalistici sono in parte stati riediti in volume: cfr. P. Chiara, *40 storie di Piero Chiara negli elzeviri del «Corriere»*, Milano, Mondadori, 1983; Id., *I bei cornuti d'antan e altri scritti del «Caffè»*, a cura di F. Roncoroni, Luino, Francesco Nastro, 1996 (ivi si possono leggere *I giocatori*, pp. 3-19, e *Storia di una tenutaria*, pp. 21-34, che come si è detto poc'anzi rappresentano i primi capitoli di quello che diverrà *Il piatto piange*); Id., *Il divano occidentale*, a cura di P. Montorfani, Lugano, Edizioni Cenobio, 2011; Id., *Lo Zanzi, il Binda e altre storie su due ruote. Scritti sul ciclismo 1969-1985*, a cura di A. Brambilla, Busto Arsizio, Nomos, 2013. Per l'attenzione con cui seguiva il panorama poetico coevo, cfr. *Quarta generazione. La giovane poesia (1945-1954)*, a cura di P. Chiara, L. Erba, Varese, NEM, 2014, che riproduce in anastatica l'edizione del 1954; *Gli anni di Piero Chiara e Luciano Erba*, a cura di S. Contini, Varese, NEM, 2014.

<sup>27</sup> P. Chiara, *Itinerario svizzero*, in Id., *Racconti*, pp. 1597-1622: 1603.



presentava *Dolore del tempo* come un percorso autobiografico di affetti e tempi andati, con cui «celebrava il suo commiato da un lirismo soffocato nel quale forse si attardavano o si disperdevano più schiette qualità narrative destinate a chiarirsi in una nuova fase del suo lavoro»<sup>28</sup>. Nuova fase che di lì a poco si inaugurerà con *Il piatto piange* grazie, come s'è accennato, a Vittorio Sereni: a lui Chiara riconosce il merito di avergli indicato una strada, liberandolo da una precedente «falsa posizione letteraria»<sup>29</sup>.

3.1. – L'analisi linguistica permette di passare a verifica alcuni luoghi comuni circolanti attorno alla figura di Piero Chiara e solo episodicamente discussi dai critici più attenti. Anzitutto c'è da intendersi sul marchio di spontanea oralità che ne contraddistinguerebbe lo stile, come indirettamente avallato da Chiara con il suo frequente definirsi più *raccontatore* che *scrittore*. Dopo la fase ancora letterarissima di *Dolore del tempo*, l'autore si dichiarava infatti, finalmente, «un semplice raccontatore che cercava di rendersi *ascoltabile* con grande cautela, cioè tenendo presente le esigenze dell'*ascoltatore*»<sup>30</sup>, mentre, nel chiudere la lettera a Sereni che sarebbe diventata la prima parte del *Piatto piange*, si rammaricava del fatto che «queste cose si possono raccontare ma non scrivere»<sup>31</sup>. Sempre a Sereni confesserà che *Il piatto piange* stava venendo alla luce solo perché a lui indirizzato:

lavoro come un pazzo al libro che tu aspetti. Se non sapessi che tu lo aspetti non saprei scrivere una riga. Racconto tutto a te con una foga che mi riporta indietro a velocità vertiginosa in quegli anni. [...] sento un'infinita riconoscenza per le tue poche parole d'incitamento; e so che debbo tutto a te, che Luino – anche per quel poco che ne scriverò io – non esisteva prima di te.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Citato da Ghidetti, *Invito alla lettura*, p. 39. Cfr. Lajolo, *Parole*, p. 3, dove parla del libro come del «primo segno del magma narrativo che lavorava dentro di lui».

<sup>29</sup> Cfr. Chiara, Sereni, *Lettere*, p. 70.

<sup>30</sup> Da Lajolo, *Parole*, p. 12 (corsivi miei), e cfr. anche p. 89.

<sup>31</sup> Ricordata da Novelli, *Notizie sui testi*, p. 1368.

<sup>32</sup> Chiara, Sereni, *Lettere*, p. 79. «La presenza di Sereni pesa nel discorso perché la narrazione subisce come delle flessioni, delle intermittenze, dovute da un lato al desiderio di dire la realtà e dall'altro al desiderio di schermarne la ruvidezza. Certo sul parlare figurato, grasso, sul gioco degli equivoci, sul lessico vigoroso e non eufemistico del dialetto»: G. Tesio, «*Il piatto piange*»: *le donne, i cavalieri, il gioco e gli amori nel secondo esordio di Piero Chiara*, in *Piero Chiara tra esperienza e memoria*, pp. 77-91: 82-83.

Anche divincolandosi dall'indirizzamento a Sereni, la scrittura di Chiara porta iscritto il lettore, ciò che gli permette, di conserva con molti scrittori di successo, di stagliarsi su un preciso orizzonte di attesa e di soddisfarlo. La pagina risulta attratta al polo del parlato anche per il ricorso piuttosto frequente alla prima persona, che narra i fatti da un punto di vista interno e tendenzialmente onnisciente: un nucleo temporalmente compatto di quattro romanzi usciti fra il 1976 e il 1981 – *La stanza del vescovo*, *Il cappotto di astrakan*, *Una spina nel cuore* e *Vedrò Singapore?* – impiega anzi un narratore omodiegetico che delle vicende narrate è non solo testimone interno, come per esempio avviene nel *Piatto piange*, ma anche protagonista o comprimario.

Al punto di vista interno, come pure al caratteristico «romanzesco del pettegolezzo»<sup>33</sup> e alla sistematica tematizzazione delle «circostanze della conversazione», non corrisponde una mimesi stilistica<sup>34</sup>. La messa in pagina presenta solo in minima parte le stigmate della lingua parlata – quali per esempio segmentazioni, cambi di progetto, semplificazioni dei paradigmi verbali, ridondanze pronominali, trascuratezze varie ecc. –, che vi compaiono con una rilevanza statistica trascurabile, persino nei dialoghi che per loro natura dovrebbero più concedere alla verosimiglianza mimetica.

Per quanto riguarda i fenomeni di sintassi marcata, le dislocazioni a sinistra (per es., «Il suo tempo lo passava al gioco»: PP, p. 100) si aggirano sulla dozzina sia nel *Piatto piange* che nella *Spartizione*, con la differenza, piuttosto significativa sul piano della poetica, che nel primo romanzo si rintracciano prevalentemente nella lingua del narratore, mentre nel secondo in quella dei personaggi: dalla corralità e dalla condivisione di uno stesso retroterra si passa alla divaricazione fra autore e personaggi, sui quali viene scaricato un maggior tasso di colloquialità. Le dislocazioni a destra sono molto più rare (per es., «Non ne abbiamo pagate abbastanza di tasse?»), domanda Tarsilla in S, p. 177), così come l'anacoluto («La ragazza, tutto quel che poteva fare era di non urlare»: PP, p. 151), mentre appaiono più rilevanti le inversioni, come le posposizioni del soggetto («Non sapeva Garibaldi, ma poteva immaginarsi-

---

<sup>33</sup> «Piero Chiara ha avuto l'abilità, o il dono, di foggarsi un personale genere letterario che potrebbe definirsi il romanzesco del pettegolezzo: genere rischioso, al limite com'è tra realismo minuto e rifugio nell'astrazione del "tipo", tra godereccia invenzione e aneddotica dell'assurdo»: G. Pampaloni, *Una goccia di sangue in più*, in P. Chiara, *Con la faccia per terra e altre storie*, Milano, Mondadori, 1972, pp. V-XI: V. A proposito del *Piatto piange* Pampaloni parla anche, efficacemente, di «pettegola tessitura del racconto» (ivi, p. VI).

<sup>34</sup> M. Novelli, *Introduzione*, in Chiara, *Romanzi*, pp. IX-XLVI: XLI.

lo»: PP, p. 26; «Ma era un giorno segnato, quel venerdì»: S, p. 200) e le perturbazioni nell'ordine naturale, à la Boccaccio<sup>35</sup>, in genere atte a creare un tono favolesco e talvolta inclinanti al prezioso: «Ladro vero il Rimediotti non era stato mai» (PP, p. 44), «Queste cose dovevano accadere e molte altre. E il Tetàn, ancora lontano da quei giorni, usciva in corso Magenta [...]» (PP, p. 110); «Nel cuore di un grosso borgo [...] Emerenziano sapeva che la donna nata per lui doveva vivere, ignara della volpe che ne aveva sentito l'odore e che avrebbe finito col trovare il buco nel muro e arrivarle addosso» (S, p. 171) ecc. Il cosiddetto *che* polivalente, a indicare una subordinazione generica, ricorre in alcune occasioni e per lo più entro discorso o pensato diretto («Mangiò per tre lire e cinquanta, che tale era la tariffa fissa»: PP, pp. 110-111; «“Lei guardi verso il convento” disse “che io guarderò verso il muro [...]”»: S, p. 265; «“Mangia che ne hai bisogno”»: S, p. 302; «“Mangia, mangia [...] che chi lavora deve mangiare”»: S, pp. 302-303), mentre è più frequente, per una dozzina di occorrenze, nella più accettata declinazione temporale («La sera che tornò»: PP, p. 123).

Costrutti più andanti, ricavati sul parlato, compaiono all'interno del discorso indiretto libero. Questa tipologia appare poco diffusa e rilevata nel *Piatto piange* («lui e la moglie dovevano aver capito da tempo che diavolo avesse il figlio»: PP, p. 105), mentre viene molto sfruttata nella *Spartizione*, dove il narratore esterno vi ricorre per abbassarsi alle limitate prospettive dei personaggi, come nel seguente esempio:

Al mercoledì era convinta che il Paronzi era stato soltanto prudente e aveva voluto dissimulare i suoi sentimenti. Diamine! Non si va mica in casa di tre signorine della loro qualità, e per la prima volta, a far capire che si è già messo l'occhio sulla migliore! (S, p. 197)

È comunque piuttosto il tono, più sfuggivo da definire, ad apparire conversolemente diletto, affabulante, mentre non vengono intaccate le strutture grammaticali della lingua. Fra i più evidenti marchi oralizzanti vi sono le ripetizioni a breve distanza che, fungendo da collante, irrobustiscono il filo del discorso e ne facilitano la comprensione<sup>36</sup>; anche in questo caso ci si limiterà a pochi esempi: «non di un medico si trattava, ma di un istituto milanese. In quell'istituto il padre Tetàn

---

<sup>35</sup> P. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 309-310.

<sup>36</sup> Cfr. G. Antonelli, *Sintassi e stile della narrativa italiana dagli anni Sessanta a oggi*, in *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di N. Borsellino, W. Pedullà, vol. XII: *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Motta, 1999, pp. 682-711: 705-706.

sperava fosse diretto il figlio» (PP, p. 106), «ma a Luino non tornò più, a meno che non torni da un giorno all'altro. / Tornò con gli altri lo Spreafico» (PP, p. 159), «se ne andava con una certa fretta, come se avesse un appuntamento. L'appuntamento era col suo bianco lettino di scapolo» (S, p. 167). La coesione viene inoltre rafforzata dalle numerose anadiplosi («altrimenti avrebbe avuto la sua parte. Parte amara, perché due giorni dopo [...]»: PP, p. 101) e apposizioni grammaticalizzate, con funzione insieme ricapitolante e connettiva di due frasi in successione («Tarsilla [...] aveva depresso l'intenzione di invitarlo a tornare la domenica dopo col pretesto di controllare se il ricorso era stato trascritto esattamente: astuzia che aveva trovato dopo lunghe meditazioni»: S, p. 195).

Si sbaglierebbe a ritenere che la godibile fruibilità della pagina chiaraiana ne postuli la semplicità sintattica. I romanzi di Piero Chiara, soprattutto i primi, presentano un ampio ventaglio di soluzioni, in cui la sintassi svelta, monoproporzionale o paratattica, compare anzi in proporzioni minoritarie. Chiara è molto attento nel dosarla, riservandola ai momenti di particolare concitazione, a quelli in cui è necessario enfatizzare la successione cronologica delle azioni, talvolta allineate per asindeto, o la meccanica – e comica – ripetitività di certi gesti, oppure ancora quando si debba introdurre un colpo di scena. I costrutti più agili possono servire a sottolineare un'azione o uno stato nella sua icausticità («L'ingegnosa cannula inventata da Majocchi doveva compiere il miracolo: ma non lo compì.» (PP, p. 104); «Fu la ragazza a persuaderlo che ormai era meglio lasciare che le cose andassero per il loro verso. Ma il Monaco, salutata la Giustina, non andò a dormire.» (PP, p. 150), risultando particolarmente efficaci quando preceduti da un periodo di un certo respiro: «Quasi tutti i vecchi amici superstiti erano partiti per i fronti o per altre imprese, lasciandolo solo a girare per i caffè dove stendeva sui tavolini lunghi solitari di carte aspettando quelli che sarebbero tornati. Ma la sorte lo scovò.» (PP, p. 95).

I periodi si stendono volentieri in ampie campiture ipotattiche, anche se alleggerite dall'impiego di secondarie implicite e di gerundi. Questi ultimi sono ancora caratteristici dell'italiano antico, dove vi appaiono come «frutto di una scarsa vocazione all'esplicitazione dei rapporti subordinativi»<sup>37</sup>, e insieme ai participi passati assoluti (per es., «Tornato al gioco e ad altri amori per alcuni anni, maturò alla vita del paese»: PP, p. 95) sono funzionali alla breviloquenza, poiché consentono di accumulare informazioni con un notevole scorciamento della

---

<sup>37</sup> L. Serianni, *Italiano in prosa*, Firenze, Cesati, 2012, p. 23.

frase<sup>38</sup>. Quando esplicite, si tratta in massima parte di poco ricercate causali, complete e relative; i più ricorrenti nessi subordinanti sono i sobri *a, da, per, perché, siccome* ecc., con una significativa predilezione per *dopo / e dopo* e per *poi / e poi / ma poi*. Un vero e proprio marchio di fabbrica, ricorrente ad apertura di pagina, è lo stilema della congiunzione *e* preceduta da una pausa più o meno forte («E mai cercare di smantellare i vincenti, ma gettarsi addosso ai perdenti [...]. Ed anche contro quelli che ci subiscono moralmente o fisicamente»: PP, p. 16; «Lui certo sapeva, e da buon padre di famiglia non approvava; ma non si permetteva di giudicare, e passava senza curiosità davanti al nostro covov»: PP, p. 47); in particolare, il polisindeto appare un tratto caratterizzante del *Piatto piange*, forse riconducibile alla poetica dell'accumulo memoriale, tipicamente orizzontale.

L'ingranaggio sintattico è oliato grazie all'impiego sapiente e abbondante della punteggiatura e degli incisi. Si leggano i seguenti lunghi periodi, che si tengono magnificamente:

I luinesi, così irrequieti e avventurosi, quando non potevano andare a lavorare o a cercar fortuna in Francia o altrove, oppure fino a quando non avevano trovato la forza o il pretesto per lasciare il paese, si azzannavano tra loro nel gioco, derubandosi ferocemente, accordandosi in due per spogliare un terzo o in tre per spogliare un quarto, e mutando poi composizione, finché – uno alla volta – si erano spogliati e rifatti tutti quanti, salvo qualcuno che finiva col vendere l'autocarro o la bottega, o magari il letto della madre, come fece il mio amico Protaso, un giorno che la povera donna era in giro a cercargli un posto di lavoro. (PP, p. 8)

Lo stuccatore non l'ascoltò, e fece male; perché l'Aurelia, appena partito il marito, s'innamorò di una guardia di finanza calabrese, inclinata anch'essa al tragico, e giocando e scherzando con le passioni del teatro, un giorno finì che la guardia, più decisa del Pirla, sventrò con la baionetta l'Aurelia, poi si precipitò nel pozzo. (Ivi, p. 74)

La misura periodale si estende specialmente negli *incipit* dei capitoli (esemplari ancora il VII e l'VIII del *Piatto piange*), come a catturare e avvicinare il lettore in un'atmosfera da favola; l'incantesimo è corroborato dal ricorso a ripetizioni, legami e assonanze interne che sortiscono un procedere litaniale<sup>39</sup>. Periodi di tal fatta vanno diminuendo già a

---

<sup>38</sup> Il loro valore subordinativo non è esplicito, ma va inferito di volta in volta in base al contesto: cfr. E. De Roberto, *Le costruzioni assolute*, in *Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, a cura di M. Dardano, Roma, Carocci, 2012, pp. 478-517.

<sup>39</sup> Nel parere di lettura relativo al *Piatto piange*, Niccolò Gallo rilevava la «novità dell'accento narrativo» di Chiara e «una felicità espressiva, [...] un istinto

partire dalla *Spartizione*, dove pure continuano a ritrovarsi alcuni, nei quali la subordinazione appare ancor meglio dissimulata; per esempio, nel brano che segue si arriva senza sforzo al quinto grado:

Il Paronzi si teneva a distanza e guardava al centro spostando l'occhio rapidamente sulle figure di destra e di sinistra solo per rilevare l'opulenza della figura di mezzo nei confronti delle altre due che procedevano diritte e lineari, quasi in segno di protesta per la vergognosa mobilità che erano costrette a incorniciare. (S, p. 172)

Le incidentali contrassegnano la prosa di Piero Chiara con una frequenza tale da assurgere a tratto stilistico caratterizzante; in genere nello stile nominale o poggianti sul participio passato, dinamizzano il ritmo periodale senza appesantire la sintassi. Vi si ricorre, ancora, soprattutto negli *incipit* o a inizio paragrafo, a innescare quell'*effet de réel* che Chiara riteneva fondamentale «garanzia [...] d'aver “dei fatti da raccontare”, come al vero narratore s'appartiene»<sup>40</sup>. Nei casi più tipici e ricorrenti, le incidentali forniscono un inquadramento cronologico («Il Poldino, dopo una cinquantina di ore, era soddisfatto del gioco»: PP, p. 19), spaziale («Arrivò nella villa del tenore, a Varese, mentre lo stavano imbalsamando; e si imbatté, dentro una stanza, in un secchio pieno delle interiora dell'amico»: PP, p. 43) o, ancor meglio, spazio-temporale («I dolori amorosi del Càmolà sarebbero stati più acerbi se – venendo l'autunno – non avesse, sempre in quella sala d'aspetto della stazioncina dei trams, fatto conoscenza con un'altra donna»: PP, p. 65). Se anticipata, l'incidentale è più spesso riferita a persona, con funzione descrittiva («In maniche di camicia e con la borsetta dei soldi a tracolla, entrava nel Casino»: PP, p. 36).

Da una ricognizione a volo d'aquila sulla sintassi dei romanzi di Chiara si ha l'impressione – piuttosto netta, ma che potrà essere preci-

---

ritmico e tonale, che gli derivano certamente dalla propria esperienza poetica» (N. Gallo, *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, a cura di O. Cecchi, C. Garboli, G.C. Roscioni, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1975, pp. 173-174).

<sup>40</sup> Chiara, *Sale & Tabacchi*, p. 71. L'edizione dei romanzi nel “Meridiano” permette di verificare agevolmente come precisi riferimenti (spazio-)temporali compaiano fin dalle primissime righe del *Pretore di Cuvio*, della *Stanza del vescovo*, del *Cappotto di astrakan*, di *Una spina nel cuore* e di *Vedrò Singapore?*. Più stinti nel *Balordo* e nei *Saluti notturni dal passo della Cisa*, come nel *Piatto piange* («Si giocava d'azzardo in quegli anni, come si era sempre giocato, con accanimento e passione»: p. 5), mancano solo nella più fiabesca *Spartizione*. Sull'ampio ventaglio semantico e sulle numerose funzioni testuali coperte dalle incidentali, analogamente alle già viste gerundive, cfr. L. Cignetti, *L'inciso. Natura linguistica e funzioni testuali*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, in partic. pp. 105-123.

sata da studi più mirati – che essa vada via via alleggerendosi, forse anche in ragione delle sempre più assidue frequentazioni di Chiara con la scrittura, necessariamente semplificata, per il cinema e per la televisione<sup>41</sup>. Questa tendenza parrebbe solidale con alcuni giudizi espressi sul *Pretore di Cuvio*, sulla *Stanza del Vescovo* e su *Una spina nel cuore* da Vittorio Sereni, il quale, proprio in virtù della rispettosa amicizia che lo legava a Chiara, aveva l'onestà intellettuale di indicare all'amico quelli che gli apparivano i limiti dei suoi romanzi. In una lettera dell'11 gennaio 1973, pur all'interno di un giudizio complessivamente positivo sul *Pretore di Cuvio*, Sereni non rinunciava a fargli notare che «Una leggera riserva può riguardare certo suo eccesso di fiducia nel canovaccio, cioè nella trama pura e semplice che a volte rasenta l'indicazione per la sceneggiatura»<sup>42</sup>. *La Stanza del Vescovo* invece risentiva di un certo meccanicismo nella trama e nella costruzione dei personaggi, non abbastanza approfonditi: «In sostanza, il difetto è un difetto di struttura, di fragilità della struttura portante», ma, continua Sereni, presenta margini di migliorabilità «a patto di superare quel tanto di schematico (da canovaccio o da sceneggiatura appunto) che ne riduce l'intensità o la credibilità»<sup>43</sup>. Dello stesso tenore, le critiche riguardanti *Una spina nel cuore*, per «la raffigurazione dei personaggi, scarsamente vivi come tali, più simili al pupazzo, alla figurina, al manichino di comodo», e per l'impianto che gli appare «fragile, come sempre quando Chiara rompe i limiti del racconto o del bozzetto felice»<sup>44</sup>.

3.2. – Senza troppe forzature interpretative, anche per il lessico pare potersi indicare un passaggio dalla varietà a una relativa omogeneità di soluzioni. La tavolozza lessicale del primo Chiara è difatti molto ricca, anche in questo contraddicendo alla fama di scrittore per palati non troppo ricercati. Nello spoglio dei primi due romanzi la categoria lessi-

---

<sup>41</sup> Cfr. «*Come il maiale*». Piero Chiara e il cinema, a cura di F. Roncoroni, M. Gervasini, Venezia, Marsilio, 2008.

<sup>42</sup> Chiara, Sereni, *Lettere*, p. 107. Ivi, alle pp. 108-109, Sereni avanza appunti più circostanziati su «piccole cose», prevalentemente lessicali e sintattiche, per es. «pag. 31, righe 7 e 8 dalla base: “mostrarglielo a dimostrazione” sta proprio male, ti deve essere sfuggito».

<sup>43</sup> Ivi, pp. 111-112. Il giudizio era consonante a quello espresso da Alcide Paolini nella sua scheda di lettura al libro: «L'unico difetto è che si tratta ancora di un racconto, che ha lo “spessore” espressivo di un racconto. E i personaggi non emergono mai con corposità, con rotondità» (citato da Novelli, *Notizie sui testi*, p. 1423).

<sup>44</sup> Così un appunto di Sereni per Alcide Paolini: cfr. ivi, p. 1438.

cale più rappresentata è quella del tecnicismo. Chiara, come Calvino, è mosso dal «demone della precisione»<sup>45</sup>, che gli fa optare per un italiano concreto e preciso, peraltro senza troppo preoccuparsi di aiutare il lettore con chiose e riformulazioni.

Nel *Piatto piange* a prevalere sono i termini relativi ai giochi di carte, che occupano il campo semantico centrale della prima parte del romanzo. Nel capitolo IX si incontrano decine di tecnicismi e di gergalismi relativi alle bische: come spiega lo stesso autore, questa terminologia è in gran parte proveniente da Oltralpe, «perché il francese è la lingua del gioco» e perché uno dei protagonisti, il grande baro Rimediotti, «aveva vissuto tanto in Francia che nel suo discorso erano frequentissime le parole e le frasi intere in quella lingua che parlava quasi con rimpianto in un paese d'aspro dialetto» (PP, p. 50). Il Rimediotti aveva depositato in un quaderno «i suoi segreti di baro o *tricheur* e le sue osservazioni sul gioco»; fra le altre cose,

Vi si insegnava il *filage au marbre*, à la main serrée, ouverte, en dessous e en dessus. Si svelavano tutte le alzate false o alzate morte, e quindi – naturalmente – le varie maniere per scartare solo in apparenza: *tourniquet*, mischiata all'americana, alla tedesca, alla russa, eccetera. (*Ibidem*)

Al di fuori dei tavoli da gioco, i forestierismi impiegati nel *Piatto piange* appaiono piuttosto comuni e di uso corrente già al tempo, con prevedibile maggioranza dei francesismi sugli anglismi. Fra i primi si possono inventariare *boulevard*, *boxeur*, *cache-con* '(lett.) copri-vulva'<sup>46</sup>, *camion*, *chez* («figura fissa di *chez* Mamarosa (come diceva il Còdegga che veniva dalla Francia) era il fotografo Caligari»: PP, p. 36), *consommè*, *canapè*, *garage*, *metro* plur. 'metropolitana', *parquet*, *pince-nez*, *selz*, *taffetà*, *tanè*, *toilette*; fra i secondi *liberty*, *lord*, *ping-pong*, *raid*, *ring*, «navicella o *side-car*» (PP, p. 19), «*studio*, cioè [...] locale a pianterreno dove il padre teneva l'amministrazione» (PP, p. 88), *taxi*, *tram* e, adattamento dell'ingl. *tramway*, *tramvai*. Nel *Piatto piange* sono piuttosto caratteri-

---

<sup>45</sup> P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 278; cfr. anche Coletti, *La standardizzazione del linguaggio*, pp. 343-344.

<sup>46</sup> Qualora non si tratti di un refuso o di un *lapsus calami* dell'autore, la voce parrebbe modellata su *cache-cou* 'copricollo', di uso corrente. Il contesto in cui appare *cache-con*, cioè il bordello di Mamarosa, e la malizia di Piero Chiara autorizzerebbero peraltro a pensare che si tratti di un uso volontario: «Da una porta che intanto si era dischiusa si affacciarono la Bambina e l'Agnese, e dietro di loro le ragazze. Una si era messa in testa un pizzo nero che non era altro che un pezzo di taffetà, un *cache-con*» (PP, p. 41).



stici il calco semantico *dipendenza*, dal fr. *dependance*, e quello strutturale *testa di morto*, dal tedesco *Totenkopf* (era il simbolo delle SS), mentre nella *Spartizione* il francesismo *fermare* ‘chiudere’, da *fermer*, usato in una lettera anonima, è fra gli indizi che portano a risalire al mittente, che aveva vissuto in Francia. Provengono ancora per lo più dal francese i prestiti della *Spartizione*, nel complesso più limitati (*bersò* ‘pergolato’, *boudoir*, *gilè*, *paletò*, *parquet*, *viveur*; a fronte degli anglismi *film* e *tram*), mentre in entrambi i romanzi risultano residuali i prelievi da altre lingue: *chimono*, *fez*, *loden*, *via crucis* (PP), *hareem* (S).

Sia *Il piatto piange* sia *La spartizione* presentano tecnicismi di ambito disparato, che vanno da quello edile e architettonico (*balaustrata*, *cimasa*, *pontile*, *pluviale*, *scalea*) a quello militare (*autiere*, *camminamento*, *fare dietro-front*, *legionario*, *seniore*), da quello chimico (*opalina*, *ormonico*, *ossidato*) a quello ecclesiastico (*prepositurale*, *prevosto*) e via discorrendo. L’ambientazione del *Piatto piange* durante il fascismo – ricorrente nei romanzi e nelle novelle di Piero Chiara, sovente incastonati nella prima metà degli anni Trenta – porta al rimorchio qualche tecnicismo di ambito politico (*interventista*, *sindacalista*) e storico (*di-ciannovista*, *marciatore su Roma*, *sansepolcrista*, *squadrista*), ma si tratta di presenze tutto sommato esigue.

In Chiara la grande Storia è poco più di uno sfondo su cui brigano le piccole vite dei personaggi e anche l’atteggiamento verso il fascismo – sfiorato con accenti beffardi, gli stessi riservati alla “controparte” partigiana – è di sostanziale indifferenza: da un lato, «L’autore [...] non ci fa mai dimenticare che siamo in presenza di un fascismo di provincia, dove anche i gerarchi fondamentalmente puntano su un ordinario tran tran, abili soprattutto a scansare le grane»<sup>47</sup>; dall’altro, più in generale, «Non vi sono finalità, né impegni, né grandi problemi da affrontare o risolvere, né grandi personaggi da costruire. Ma proprio questo vuoto dà il senso e la misura della forte carica polemica e della genuina novità che il romanzo di Chiara ha»<sup>48</sup>. Chiara sembra piuttosto interessato a creare un messaggio di tipo evasivo e che, al con-

---

<sup>47</sup> G. Borghello, *Come nasce un best seller. Gli editori, il mercato, le strategie e il successo di Piero Chiara*, Udine, Forum, 2016, p. 132.

<sup>48</sup> A. Vallone, *Il romanzo impiegatizio e Piero Chiara*, in «Nuova Antologia», 2153 (1985), pp. 342-356: 344. A riprova dell’equidistanza tanto dal fascismo quanto dalla retorica della liberazione si può ricordare come nella raccolta *Viva Migliavacca! e altri 12 racconti* (Milano, Mondadori, 1982; ora anche in Chiara, *Racconti*, pp. 827-1056) siano inclusi un racconto sarcastico nei confronti della retorica fascista (*Il martire*, ivi, pp. 843-847) a uno critico verso i partigiani (*È tornato Gaudenzio*, ivi, pp. 874-895).

tempo, ampli la prospettiva da una dimensione contingente a una più latamente esistenziale; detto altrimenti, lo scenario di provincia viene elevato a *speculum vitae*<sup>49</sup>.

Di tutti gli ambiti tecnici, i più sfruttati sono quello medico-anatomico e quello della burocrazia e del diritto. Si tratta dei settori più tradizionalmente passibili di ricadute nella lingua comune, nel caso di specie propiziati dalle situazioni inscenate nei romanzi. Nel *Piatto piange* i tecnicismi medico-anatomici sono concentrati nei capitoli finali, di concerto con le ilaro-tragiche cure del Tolini, detto Tetàn (capp. XVIII-XXII), e con l'aborto della Giustina (capp. XXV-XXVI). Più che registrare le numerose occorrenze, è forse meglio ricordare, a titolo esemplificativo, la prima delle cure prescritte al Tetàn:

Il dottor Raggi non era medico di quei malanni, e dovette cercare nella sua memoria per prescrivergli polveri di salolo e di benzonaftolo da prendersi con l'ostia lontano dai pasti. Gli aggiunse di attenersi a dieta lattea e di perseverare per una quindicina di giorni. (PP, p. 102)

Nella *Spartizione* la terminologia medico-anatomica appare riversata con maggiore omogeneità all'interno del romanzo e più schiettamente adibita a un ruolo comico. La giustezza tecnicistica rafforza infatti, in prospettiva positivistica e lombrosiana, l'idea di disarmonia, in opposizione al bello che per tradizione viene espresso in termini più vaghi, quando non sia senz'altro ineffabile. Al proposito si può ricordare il ritratto impietosamente preciso di Camilla dagli «occhietti concentri-

---

<sup>49</sup> Cfr. M.S. Petrucci, *La provincia ambigua di Chiara*, in *Il successo letterario*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Unicopli, 1985, pp. 171-188: 172. Cooperano a questo divincolamento le note finali ai romanzi, le quali negano il riferimento a luoghi, fatti e personaggi realmente esistiti: cfr. A. Brambilla, *Segni sui margini. Con Piero Chiara e i suoi libri*, introduzione di M. Novelli con uno scritto di M. Gatta, Macerata, Biblohaus, 2013, in partic. le pp. 35-50 che ampliano l'articolo *Genius loci. A proposito delle note finali nei romanzi «luinesi» di Chiara*, in «Il Rondò», 20 (2008), pp. 17-24. Sulla dinamica fondamentalmente sadica di Chiara, che ancora le proprie storie a Luino, per infine ascrivere la cittadina a uno dei «luoghi immaginari nei quali si svolge la favola della vita» (così nella *Nota finale al Piatto piange*, p. 161), ribadendo che «di quel luogo, caro e prediletto, ha fatto una pura astrazione» (*Nota alla Spartizione*, p. 322), scrive Brambilla, *Segni sui margini*, pp. 45-46, che «il lettore non può stare al gioco, perché Chiara sta evidentemente barando. E comunque non può svelare alla fine del libro (anzi, in un certo senso *oltre* il testo) che quanto fino ad allora visto e vissuto dal lettore non era altro che miraggio, un abbaglio. Tale avvertenza nega in tal modo il piacere appena provato dal lettore che pagina dopo pagina ha attraversato lo spazio e il tempo «luinese», per trovarsi poi in qualche modo depistato. Chiara non ha rispettato quella sorta di contratto narrativo che lo legava al lettore».

ci», una delle tre beghine che logorano Emerenziano: «i pochi capelli che le coprivano la testa a cetriolo, nelle mani di un parrucchiere, trovavano settimanalmente l'ondulazione più adatta a nascondere le pendici cilindriche dell'occipite e dei parietali» (S, p. 294). La chiave può anche volgere più espressionisticamente al macabro: per esempio, dalla chioma dell'altra sorella Fortunata «emanava un profumo denso di secrezione sebacea» (S, p. 241), mentre l'ultima sorella, Tarsilla, scrutandosi, «Notò sul tondo del muscolo le tre cicatrici di una vaccinazione antivaiolosa di forse trent'anni prima. I larghi segni le dicevano che il vaccino era attaccato e che quella era la zona di elezione delle sue reazioni cutanee. Alzò il braccio e se lo baciò» (S, p. 206)<sup>50</sup>.

Anche i termini della burocrazia e del diritto possono essere impiegati in funzione *lato sensu* comica. In particolare Chiara vi ricorre in riferimento alle donne, in correlazione all'ideologia del maschio arrebbante e della femmina più cedevolmente oblativa; la comicità di questi impieghi tecnici scaturisce dal trattare come inanimato ciò che è animato<sup>51</sup>. Nel *Piatto piange*, per esempio, si prefigura che la Giustina «sarebbe appartenuta un giorno in compartecipazione» al Càmolà e al Monaco, il quale se la teneva visto «che non gli dava alcun fastidio e che era meno costosa del gioco d'azzardo» (PP, p. 97); il Tolini e il

---

<sup>50</sup> Non infrequenti nella narrativa di Piero Chiara, simili ambigue annotazioni fanno pencolare la pagina fra il comico e il repellente, assumendo l'autore a uno dei filoni più frequentati nella modernità letteraria: «Nella letteratura moderna [...] il comico non fa ridere: o, più esattamente, fa ridere fino a un certo punto, e mescola alle allegre sensazioni solitamente legate al riso altre percezioni più negative, o comunque più problematiche, che spesso arrivano a mettere, per così dire, in minoranza le componenti allegre» (G. Turchetta, *L'ambigua "serenità del brutto". Appunti per una tipologia del racconto comico*, in *Tipologia della narrazione breve*, a cura di Merola, Rosa, pp. 101-136: 118). Si rimanda al saggio di Gianni Turchetta anche per una discussione sullo statuto estetico dei testi comici, periodicamente sospinti entro e oltre il perimetro letterario; una svelta e incisiva classificazione dei tipi di comico più diffusi nella recente letteratura è proposta dallo stesso studioso in *Ilarità e paura. Romanzo comico: sette specie di comicità*, in *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2000, pp. 83-89.

<sup>51</sup> L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del discorso*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 120-124. La percezione utilitaristica del sesso femminile trova risposdenze in tutta l'opera di Chiara, come nei proverbi: cfr. «La donna per distès / la porta tutti i pès» 'la donna per disteso sopporta tutti i pesi', «Mej mangià una torta in duu / che una merda de per luu» 'meglio mangiare una torta in due che una merda da soli' (Chiara, *Proverbi erotici lombardi*, pp. 14 e 19).

Benini erano invece legati in una «società a stortare» (PP, p. 127), cioè a fare strage di femmine: «I due formavano la coppia meno spiegabile del mondo. Era difficile capire, per chi non sapeva la loro ragione sociale, cosa potessero avere in comune» (PP, p. 101). Nella *Spartizione* si parla analogamente di «capitale femminile» (S, p. 250), mentre la donna ideale di Emerenziano doveva essere «Una specie di vaso del quale lui avrebbe sollevato il coperchio con precauzione, lasciandone venir fuori odori ed esalazioni adatte al suo naso da uno spiraglio che avrebbe regolato con mano sicura, perché la pentola non si svuotasse mai e facesse anzi ricarica continua delle sue fermentazioni» (S, p. 171).

Insieme al contingente tecnico, a caratterizzare la pagina vi sono le voci più ricercate e, con analogia ricorsività statistica, quelle più colloquiali ed espressive. All'interno della prima tipologia le voci di franca tradizione letteraria (*greppo*, *ignudo*, *talamo*, *tema*: PP; *forbirsi* 'pulirsi', *graveolente*, *lucore*, *lustreggiante*, *midolle*: S) appaiono minoritarie rispetto alle voci più genericamente obsolete o di basso uso (*allessatura*, *bindella*, *capezza* 'cavezza', *emissario*, *flanella* 'ozio', *intraudire*, *lagno*, *propalare* 'dichiarare pubblicamente', *sbilancio*, *sdilinquimento*, *sobbollire*, *soperchieria*, *taccia*: PP; *allogarsi*, *aucupio* 'uccellagione', *concubinnaggio*, *delibare*, *decidere* v. tr. 'convincere', *deliquio*, *dismagamento*, *effondersi*, *esperimentare*, *fedina* e *scentiglione* 'basetta', *incalorito*, *leguleio*, *mobiliato*, *mortorio* 'funerale', *ragna* 'ragnatela', *ripicco*, *russata* 'russamento', *sparlatore*, *stazzonare* 'palpeggiare', *svolto* 'svolta': S). Queste parole appaiono naturalmente congrue alla pagina, recuperate, come sono, in funzione espressiva e non preziosistica<sup>52</sup>. Ciò gratifica il lettore più attrezzato, ma non respinge quello comune che si diverte comunque, perché il trucco c'è ma non si vede; in caso contrario, l'eccessiva difficoltà del dettato ne inibirebbe la piacevolezza. Si tratta insomma del concetto di «lettura non preoccupata» di cui parlava Baldacci a proposito del *Balordo*, dove pure Chiara, «naïf consapevole», riusciva a far dimenticare, almeno «in un primo momento, che le sue storie sono immerse in uno squisito amalgama stilistico. Si potrebbe dire che Chiara arcaizza consapevolmente, e in tale operazione c'è già, implicita,

---

<sup>52</sup> Tenendo a mente l'estensione delle letture di Piero Chiara (vd. *infra*, nota 54), potrà anche spesso trattarsi di prelievi «inerciali» (cioè ripetuti per abitudine): M. Dardano, *Romanzo*, in *Storia dell'italiano scritto*, vol. II: *Prosa letteraria*, a cura di G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014: pp. 359-420: 405; alla magistrale trattazione di Dardano si rimanda anche, nel caso specifico, per una classificazione tipologica e funzionale degli aulicismi, pur nella difficoltà di distinguere, volta per volta, la finalità e il peso specifico delle singole forme.

la maggior parte del divertimento che egli riesce a trasmetterci»<sup>53</sup>. Si sarebbe dunque tentati di affibbiare al primo Chiara l'etichetta di classicista, nel senso che nella prassi scrittoria ha optato per un recupero della tradizione letteraria nella sua dimensione diacronica, con le radici saldamente impiantate in Boccaccio e Bandello e poi con ramificazioni che vanno da Casanova a Manzoni ai più vicini Pirandello, Palazzeschi e Gadda, secondo un canone personalissimo e piuttosto facilmente individuabile anche grazie alle sue esplicite ammissioni<sup>54</sup>.

La stessa dovizia di linguaggio si riscontra anche sul fronte più colloquialmente informale, che comunque si tiene a un passo dalla goliardia anche quando, e accade spesso, il tema darebbe più di una spinta in questa direzione. A parte qualche gergalismo, in genere chiosato e virgolettato o corsivato<sup>55</sup>, si tratta più che altro di inserti espressivamente connotati, come *bazza* 'mento sporgente', *bifolco*, *catapecchia*, *marpione* (agg.), *pagata* (s.f.), *squattero*, *tribolare*, *vecchio volpone* (PP); *balle* 'fandonie', *ruzzolare*, *scampanellata*, *spiattellare* (anche in PP), *starnazzata*, *tanghero*, *villanzone* (S). A vivacizzare la pagina si attinge con grande frequenza al bacino delle espressioni idiomatiche, sfruttate soprattutto nella *Spartizione*, che non a caso si colloca a un livello stilistico-letterario inferiore rispetto al *Piatto piange*: si vedano per esempio *alla chetichella*, *far fagotto*, *seguire come una puzza* (PP); *andare a sangue* 'attizzare', *avere un tuffo al cuore*, *dare di volta* 'voltarsi', *fare macchina indietro*, *mangiare la foglia*, *mettere tra i piedi*, *rispondere a botta calda*, *tornare fra le unghie di qualcuno* (S) ecc.; in alcuni casi si nota un'attenzione metalinguistica volta a ravvivare l'espressione idio-

<sup>53</sup> L. Baldacci, *Piero Chiara*, in P. Chiara, *Il Balordo*, Milano, Mondadori, pp. 5-18: 12.

<sup>54</sup> Chiara (*Sale & Tabacchi*, p. 129) dichiara di aver soprattutto apprezzato i libri che hanno restituito la vita dei loro autori, citando Petronio, Boccaccio, Cellini, Cervantes, Casanova, Manzoni, Stendhal, Dostoevskij, Gogol', Balzac, Gadda, Comisso. Da parte loro, i critici si sono poi sbizzarriti a raschiare palinsesti chiariani, trovandovi, fra le altre, le tracce di Landolfi, Bontempelli, Vittorini, Tessa, Porta, Góngora, Maupassant, e del *Lazzarillo de Tormes*.

<sup>55</sup> Così nel *Piatto piange* si incontrano lo *stazzo* («l'ingenuo, detto *stazzo*, assume il colpo infausto fidando nella sorte già segnata»: PP, p. 49) e i tagli di banconote detti *verdoni*, *sacchi* e *garibaldini* («Venivano poi su tavolo, con l'avanzare del gioco, i "verdoni" o biglietti da cinquanta lire ed i biglietti da cento che già a Luino si chiamavano sacchi. Correvano anche, ma più rari, i biglietti da cinquecento e quelli da mille lire, grandi come tovaglioli e chiamati "garibaldini" perché ne erano rimasti ben pochi in circolazione»: PP, p. 9); chiosata anche l'espressione *tirare il cassetto* («il figlio tirava il cassetto con maggiore assiduità, cioè pescava nel cassetto dei soldi in bottega a pezzi da dieci lire e anche più di uno alla volta»: PP, p. 105).

matica: «si era rinchiuso nella casa della moglie, appendendo, come si dice – il cappello, e avendo avuto la fortuna di trovare l’attaccapanni del tutto vuoto» (S, p. 178), «si trovò la strada fatta e seppe percorrerla» (S, p. 279).

La temperatura espressiva viene a innalzarsi anche grazie all’impiego di aforismi e proverbi («Il gioco è un vizio, e per i vizi, come per i figli, si fa qualunque cosa»: PP, p. 137; «Quando sei incudine statti, quando sei martello batti»: PP, p. 16)<sup>56</sup>, ma ancor più per l’altissima frequenza di similitudini, constatabile pressoché ad apertura di pagina: «Si vide considerato da lei come un vitello da svezzare» (PP, p. 66), «il giocatore si fa sotto come un capretto al macellaio» (PP, p. 17); «Le gambe di Tarsilla, in pieno contrasto con quelle a falce del padre, erano del tipo a bottiglia [...]. Come gli animali saltatori, aveva tutte le sue virtù nelle gambe lunghe», mentre «il busto [era] scarno e prominente nello sterno come quello dei polli» (S, p. 188) ecc. Le similitudini, tra le fonti più sfruttate del comico di parola, ricorrono per solito a termini di paragone di ambito faunescio o alimentare e appaiono particolarmente ricorrenti nelle descrizioni fisiche, dove muovono al riso per la loro caricaturale sbrigatività<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Sugli aforismi nell’opera di Chiara, cfr. G. Ruoizzi, *Il primo era medico, l’altro era zoppo e il terzo bolognese*, in *Il “mago del lago”*, a cura di Novelli, pp. 237-257.

<sup>57</sup> Cfr. Olbrechts-Tyteca, *Il comico del discorso*, pp. 165-168, 234-236. Non a caso questa tipologia, per la sua capacità di sintetica caratterizzazione, è particolarmente frequente nelle novelle: per esempio l’Adriana dell’*Avvocato velenoso*, «sembrava fatta di burro e di latte. Tonda, pallida, con le carni fresche e molli bene impacchettate in vestiti troppo stretti, aveva occhi chiari e capelli biondastri, braccia rotonde come provoloni, e polpacci gonfi, simili a caciocavalli che pendevano dal soffitto della latteria tra il banco e la vetrina» (P. Chiara, *L’avvocato velenoso*, in Id., *Racconti*, pp. 978-988). Cfr. G. Turchetta, *Garibaldi, Mamarosa e il binocolo: demistificazione, grottesco, eufemismo nella comicità di Piero Chiara*, in *Il “mago del lago”*, a cura di Novelli, pp. 45-72, cui si rimanda anche per un discorso più generale sul comico di situazione. Esempio, anche perché dice della ricorsività degli stratagemmi chiariani, l’animalesco ritratto del *Pretore di Cuvio* Augusto Vanghetta, «Alto poco più d’un metro e mezzo, curvo e quasi gobbo, già grasso e occhialuto a vent’anni, e simile a un coleottero o a uno scarabeo stercorario per la sua tendenza a cacciarsi nel sudicio, infilava anditi, scale e corridoi, sempre indaffarato a visitar femmine, presso le quali spesso si fermava a mangiare anche se aveva appena pranzato in altro posto, bevendo, dove ne trovava, Barbera o Barbacarlo, pur senza ripudiare il latte del quale era ghiotto come un vitello»; e di bere grandi quantità di latte «aveva bisogno, con l’attività [amatoria] che spiegava nello studio, e per le case, dove penetrava giorno e notte come un tasso» (P. Chiara, *Il pretore di Cuvio*, in Id., *Tutti i romanzi*, pp. 589-688: 602-603).

Chiara sfrutta parcamente la commedia delle lingue, cui pur ricorre per imitare la «voce chioccia da tedesco» (PP, p. 24) del Peppino Kinzler, la parlata del Prevosto che «anche sul Pulpito – traduceva in italiano dal milanese disconoscendo la zeta e dicendo sempre: “La grassia di Dio... la salvessa dell’anima... la penitensa, la penitensa, ragasse!”» (PP, p. 41) e quella svizzero-tedesca del *ciapacan* che guarisce il Tolini: «Era una cura pona, era una cura pona [...]. Poi pere, pere tutto di un fiato» (PP, p. 132). Per il resto il comico di parola appare prevalentemente declinato sul doppio versante dell’onomastica e su quello del gioco di parole e dell’equivoco.

Gli aspetti onomastici sono stati affrontati da Pasquale Marzano in numerosi studi, per cui basti ricordare come Chiara generalmente espliciti la connessione nome-personalità, giungendo persino a basare «alcuni racconti, come *Il compagno innominabile* [all’anagrafe Figus] o *L’italiano Pettoruto* [...] sui problemi di vario genere e sui turbamenti di carattere psicologico generati da tali nomi»<sup>58</sup>. Nel *Piatto piange*, per limitarci a qualche caso, ci imbattiamo nella melodrammatica Aurelia Armonio maritata con Costante Pirla, naturalmente cornuto, mentre nella *Spartizione* il padre delle tre beghine Tettamanzi si chiama Mansueto, «facendo ingiuria al suo nome tanto era rabbioso e furibondo» (S, p. 179), e proviene da Cogliano Superiore, che insieme a Cogliano Inferiore «formava un unico comune chiamato Due Cogliani» (S, p. 183). Gli esempi d’altra parte potrebbero continuare a lungo, dispiegati anche negli altri romanzi e nelle novelle, per cui si va dal commissario Sciancalepre, dotato di particolare fiuto, al sessuomane Vanghetta, al dottor Cacciamali ecc., anche se va notato come Chiara stemperasse l’iper caratterizzazione onomastica, tipica dei generi paraletterari, ponendo attenzione alla verosimiglianza geolinguistica dei nomi, al cui fine passava in rassegna gli elenchi telefonici, i necrologi e persino le lapidi dei cimiteri<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Marzano, *Il metodo dei racconti*, p. 193; cfr. la bibliografia citata *supra*, nota 1.

<sup>59</sup> Cfr. Novelli, *Introduzione*, p. XXXII. Per una casistica sull’«accentuata e didascalica attribuzione di significati all’antroponomastica fittizia» nella letteratura di genere, dove «i nomi assegnati ai personaggi presentano tendenzialmente, nelle dinamiche narrative, un grado di trasparenza e di evidenza superiore a quello dell’onomastica letteraria *stricto sensu*», vd. L. Ricci, *Onomastica (para)letteraria: stereotipia e iper caratterizzazione nelle scritture di genere*, in *Lessicografia e onomastica nei 150 anni dell’Italia unita*, Atti del Convegno internazionale (Roma, 27-29 ottobre 2011), a cura di P. D’Achille, E. Caffarelli, Roma, Società Editrice Romana, 2012, pp. 59-78 (le citazioni alle pp. 59 e 60). Per una discussione, anche terminologica, dei concetti di paraletteratura e affini, vd. Borghello, *Come nasce*

Per quanto riguarda gli equivoci e i giochi di parole, essi sono meno frequenti e possono essere innesscati da un'innocua parolina, che però, figurandosi la malizia di Chiara, faccia pensare al peggio (per esempio il Prevosto è detto «uomo quasi santo e di gran talento»: PP, p. 40); altre volte possono poggiare sull'ossimoro (per es., «regolari imbrogli»: PP, p. 44; «Mansueto Tettamanzi [...] faceva il Patrocinatore Legale solo per se stesso, cioè per dar fastidio ai vicini»: S, p. 183, e «faceva sfoggio di cavilli e di testimonianze false presentate in tutta buona fede»: S, p. 184). Più greve il gioco sull'anfibologia dell'«enorme fallo» che il Tolini avrebbe commesso ai danni della Flora, deflorandola; l'espressione era stata utilizzata dal padre di lei in una lettera inviata allo stesso Tolini, il quale pensa di chiedere consiglio a un giovane avvocato:

L'avvocatino la lesse attentamente fino in fondo poi tornò da capo e si fermò sulle parole “il suo enorme fallo”.

«Adesso ho capito» cominciò a dire «gli vuol far scontare questa enormità.»

Il Tolini non aveva voglia di scherzare e non si spiegava l'ilarità dell'avvocato che seguiva a ripetere:

«Un enorme fallo, un enorme fallo!»

Ma finì per sorridere anche lui per condiscendenza, tanto più che la frase corrispondeva ad una analoga che gli aveva detto il professor Ferri quando lo aveva visitato la prima volta.

L'avvocato dei Sindacati, pesato tutto, consigliò al Tolini di rientrare al paese e di mettere di mezzo il Segretario Politico che in considerazione di quel fallo, tipicamente fascista, l'avrebbe certamente aiutato. (PP, p. 122)

Come si vede, Chiara sembra prendere le distanze dal doppio senso non proprio elegante con una sorta di commento metalinguistico. Il turpiloquio vero e proprio appare d'altronde limitato, per lo più confinandosi nei discorsi diretto e indiretto libero e infrangendo così la fama di Chiara come autore sconcio. Dal *Piatto piange* si possono inventariare *culattone*, *culo* (virgolettato, nel significato di 'fortuna'), l'esclamazione “*che culo!*”, *merda*, *merdoso*, *pischia*, *pisciatoio*, *scoreggiare*, “*squadra anti-culo*” ‘associazione atta a stanare omosessuali’; mentre nella *Spartizione* si rintracciano *baldracca*, *poppe* (nello stesso significato anche *palloni*), *squadrina*. Per il resto, a indicare le pudende e le funzioni fisiologiche poco *bon ton*, Chiara impiega voci più neutre: i due

---

*un best seller*, in partic. pp. 19-94, dove si discutono e si mettono a sistema le posizioni degli studiosi che per primi e meglio hanno affrontato il tema (Giuseppe Petronio, Ulrich Schulz-Buschaus, Vittorio Spinazzola, Daniel Couégnas, Umberto Eco ecc.; sul piano più strettamente editoriale, Alberto Cadioli, Gian Carlo Ferretti ecc.).



romanzi condividono *didietro, natiche, petto, seno*, cui *Il piatto piange* aggiunge *andare di corpo, chiappe, minzione, orinare, orine, scaricarsi, sedere*, e la *Spartizione* solo *tergo*.

Il *côté* erotico e quello scatologico vengono più sistematicamente schivati attraverso eufemismi (*soluzione sbrigativa* ‘aborto’, *liberare* ‘far abortire’: PP; *un certo posto pubblico* ‘lupanare’, *parte ingloriosa* ‘sedere’: S) e reticenze ottenute tramite i puntini di sospensione: nel *Piatto piange* il Càmolà, dopo i convegni d’amore, si dichiara «stordito, dopo più di due ore...» (PP, p. 93), mentre nella *Spartizione* il Paolino sbotta in un «Andate tutti a dare via il c...!» (S, p. 293). Potendo contare sulla malizia dei lettori, Chiara fa inoltre aggio su allusioni («Come il Furiga potesse avere un cappotto con l’interno di pelliccia era un mistero forse spiegabile con le lunghe assenze di una sua sorella dalla casa e dal paese»: PP, p. 75) e su perifrasi, riconducibili alla tradizione dell’antirealismo lirico. L’atto dello scaricarsi, per esempio, può anche dirsi «far quello che» si era «rimandato durante tante ore di gioco» (PP, p. 24) o «una sosta di un certo impegno» (PP, p. 90), mentre l’atto sessuale è adombrato nel *Piatto piange* con locuzioni quali «scendere nel mistero più profondo dell’amore» (PP, p. 75), «abbandonarsi al fiume della [...] passione» (PP, p. 90), «verificare la propria virilità» (PP, p. 127); nella *Spartizione* è «andare diritto alla sede della femminilità» (S, p. 222), «infrangere il sigillo della purezza» (S, p. 247), «aprire le cateratte di miele dell’amore» (S, p. 248) e, nell’indiretto libero di Tarsilla, il «più materiale degli impieghi, purché – s’intende – giustificato dal matrimonio» (S, p. 186) o anche «l’estremo oltraggio, di cui non sapeva capacitarsi pur sentendo che non poteva avere nulla di sgradevole» (S, p. 187). Una particolare forma perifrastica è la litote, ancora prevalentemente impiegata in funzione ironica: per esempio la moglie del Tetàn, costretta a concedersi ai tedeschi, «non aveva trovato sgradevole quel mezzo per far uscire il marito da sotto le casse» (PP, p. 110).

Come abbiamo anticipato al § 1, a insapirare l’amalgama linguistico del *Piatto piange* concorre l’ingrediente dialettale, che Chiara farà cadere in picchiata già a partire dalla *Spartizione*, unendosi così alla direzione “italianizzante” in cui marciano i maggiori prosatori italiani di metà secolo: naturalmente Pavese e Calvino, ma anche Palazzeschi, Bilenchi, Testori<sup>60</sup>. Dopo il folgorante esordio, nei romanzi successi-

---

<sup>60</sup> Cfr. I. Baldelli, *Conti, glosse, riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, in partic. pp. 319-320. Per Chiara l’opzione italiana si spiega anche con ragioni di tipo sociolinguistico, legate alla sua biografia (il padre siciliano,

vi il dialetto tende a scomparire non solo dalla voce del narratore, ma anche dalle zone dialogiche, dove può al massimo ricorrere qualche macchia vernacola: per limitarci a un esempio, non isolato, l'ambientazione *extra moenia*, oltre l'Isonzo, di *Vedrò Singapore?* si porta appresso qualche battuta triestina del Palateo («*La parona [...] se ciama Radegonda, madama Radegonda*»), mentre il Gerra, abruzzese, può chiedersi: «*Mo revenono [...] li pilagrini di Castelmonte. Nun se poteva no addirupà?*»<sup>61</sup>.

Nel *Piatto piange* il dialetto è confinato in modo pressoché sistematico in una dozzina di battute dialogiche, dove assolve spesso a una funzione aggressiva («Voi siete gente di campagna, pajùk, melgunitt»<sup>62</sup>, «Ma va a dà via el cù, Martin! Te capisset no che mi senti nanca pù a rivà el batèl?»): PP, p. 38 ecc.), fino a sfiorare, in un caso, la blasfemia: «Il Queroni, quando vinceva, era solito dire: “Io non gioco per guadagnare, gioco per divertirmi. Però quand perdi me diverti un Cristo!”» (PP, p. 27). Nelle zone autoriali si può al massimo ritrovare qualche isolato dialettismo. A parte alcuni toscanismi ripescati per via libresca (*botro* ‘fossato’, *balzello* ‘appostamento’: PP; *scialbatura* ‘imbiancatura’: S), la provenienza dei dialettismi è, naturalmente, per lo più settentrionale: *boeucc* («Perché da noi la fortuna, la chiamano “culo”, e forse non solo da noi. Non vedo il rapporto, ma si dice sempre così, ancora adesso, e qualche volta addirittura *boeucc*», cioè ‘buco’: PP, p. 28), *ciapa no* ‘tipo di gioco di carte’, “*ciuladura*” ‘divano predisposto per la copula’ così soprannominato da uno dei personaggi, *bru-bru* ‘persona loquace, imbonitore’, *ciapacan* ‘accalappiacani’ (PP; dalla *Spartizione*: “*passerera*” ‘passeriera’<sup>63</sup>, “*pistola*” ‘idiota, bonaccione’, *colazione* ‘pranzo’).

---

i numerosi viaggi, il periodo al confino in Svizzera), ma anzitutto letterarie: come anticipato *supra*, alla nota 48, Luino è un luogo reale e ideale, e che in quanto tale non può circoscriversi in una parlata locale.

<sup>61</sup> Le due citazioni, entrambe virgolettate e corsivate nell'originale, sono cavate da P. Chiara, *Vedrò Singapore?*, in Id., *Tutti i romanzi*, pp. 1057-1255, rispettivamente alle pp. 1133 e 1167.

<sup>62</sup> PP, p. 12. Gli epiteti ingiuriosi ricompaiono, questa volta con riformulazione, qualche pagina dopo, cfr. *ivi*, pp. 17-18: «per farsi coraggio, ricominciò ad offendersi, a chiamarci pidocchi se non si stava alle sue puntate troppo forti, a dirci merdosi (“Sent chi parla!” esclamava il Rimediotti), morti di fame, e ancora pajùk, melgunitt, cioè contadini, villani, eccetera».

<sup>63</sup> *Passerera* è uno dei rari neologismi impiegati da Chiara: *Gradit* data al 1969, fissandone la prima apparizione nell'*Uovo al cianuro e altre storie* dello stesso Piero Chiara (come risulta, la voce si può però retrodatare al 1964, anno di pubblicazione della *Spartizione*); assente da *DELI*, *GDLI* e *Zing*, *passeréra* si trova nel *Vocabolario milanese-italiano* con rimando a *passaréra* (cfr. *Cher. s.v.*).

Vi sono inoltre alcune parole di più ampia genesi e diffusione settentrionale: *maggiostrina* ‘cappello di paglia’, *gelosia* ‘persiana’, *tapparella*, *prestinaio*, *stortare* ‘storcere’ (PP).

Proprio il terreno vernacolo evidenzia in modo esemplare come in Piero Chiara il polilinguismo degli esordi vada via via sbiancandosi, secondo un’impressione di lettura che ulteriori analisi potranno precisare, ma difficilmente confutare. D’altra parte a mutare sarà, a monte, la materia narrativa, che da un lato virerà verso il giallo e la *detection* e, dall’altro, a partire dal *Pretore di Cuvio*, all’approfondimento psicologico, ma senza «varcare mai un livello medio d’indagine»<sup>64</sup>. Con la metà degli anni Settanta Chiara mostrerà una più spiccata propensione al memorialismo, anche e soprattutto sentimentale, come avviene in *Una spina nel cuore* e in *Vedrò Singapore?*. Lo stile del nostro «mago del lago», come ebbe a definirlo Cesare Zavattini, rimarrà sempre lepido, ma non più tanto comico. Chiara continuerà comunque a insegnarci a sorridere, o quanto meno a non piangere, anche quando nel cuore portiamo una spina.

---

Costituirebbero prime attestazioni in lingua, da S, *film di orrore* (*horror* risale invece al 1977) e *montiva* ‘vento montano’ (cfr. *GDLI s.v. montivo* «sm. region. Vento settentrionale che spira dalle Alpi verso la regione dei laghi lombardi» e *Cher.* che registra *montiv* con rimando *s.v. vént*); da PP, “*baglire*” ‘curare (di balia)’ («In un cascinale vicino io sono stato “baglito” dalla Lena e cullato al suono delle bocce contro l’asse e delle bestemmie dei giocatori di morra»: p. 19), *crematore di cadaveri* e il paragergale *sbollettare* ‘ridurre in bolletta, svenare’. Per lo scioglimento delle sigle relative alle fonti lessicografiche, vd. *Premessa*, p. 13.

<sup>64</sup> G. Carnazzi, *Piero Chiara da Luino a Singapore*, in *Pubblico* 1982, a cura di V. Spinazzola, Milano, Milano Libri Edizioni, 1982, pp. 37-55: 40.



## 5.

### Scrivere *In altre parole*

Jhumpa Lahiri e la lingua italiana

[2016]

#### 1. UN'AUTOBIOGRAFIA LINGUISTICA

Ben lontana dalla narrazione dominante che omologa lo straniero sul profilo del soggetto indigente, socialmente pericoloso o “perturbante” per via dei diversi usi, costumi o culti religiosi, appartiene a un’immigrazione di matrice affettiva e culturale una fra le più note scrittrici straniere che hanno eletto l’italiano a mezzo espressivo. Si tratta di Jhumpa Lahiri, intellettuale raffinata e scrittrice affermata in lingua inglese, tanto da aggiudicarsi il premio Pulitzer nel 2000, che in Italia o forse meglio nell’italiano ha trovato la sua America. In America, negli Stati Uniti, Lahiri ha prevalentemente vissuto, dopo essere nata in Gran Bretagna da genitori bengalesi. Inglese, bengalese e italiano sono i vertici del triangolo in cui si iscrive *In altre parole* (2015), che segna l’esordio di Lahiri in lingua italiana e che può considerarsi la sua autobiografia linguistica. Il volume – pubblicato, come i successivi, dalla casa editrice Guanda – è incentrato sul rapporto dell’autrice con l’italiano, così secondando uno dei *Leitmotiv* delle scritture migranti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Questo cappello introduttivo (§ 1) è prelevato dall’ottava puntata di “Parole, storie e suoni nell’italiano senza frontiere”, serie curata da Gabriella Cartago per la sezione “Lingua italiana” del sito della Treccani: vd. G. Sergio, *Dove si trova Jhumpa Lahiri* ([https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_249.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_249.html)), cui si rinvia per altri cenni sulle successive prove in italiano della scrittrice (*Il vestito dei libri*, Milano, Guanda, 2017 e *Dove mi trovo*, Milano, Guanda, 2018, oltre alla curatela della raffinata antologia *Racconti italiani*, Milano, Guanda, 2019). Per una rassegna sulle scritture migranti al femminile sia permesso il rimando, nella stessa serie, anche a G. Sergio, *Le scrittrici migranti illuminate di futuro* ([https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_260.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_260.html)) e in questo volume al cap. 6, sottocapitolo 6, dedicato alle scrittrici straniere in lingua italiana, pp. 251-258. Nell’ormai amplissima letteratura sul tema valgano come punto di riferimento, con le bibliografie ivi citate, i saggi riuniti in G. Cartago, *Letture interlinguistiche*, Firenze, Cesati, 2017, in partic. pp. 13-137, 237-284.

2. «IN ALTRE PAROLE»

*In altre parole* di Jhumpa Lahiri riferisce la storia di un amore. È l'amore per la lingua italiana che avvince a sé l'autrice, ma non sono rose e fiori: assomiglia piuttosto a uno di quei rapporti che ci lasciano insoddisfatti e dentro ai quali ci sentiamo inadeguati, per difetto, rispetto alla persona amata.

L'innamoramento per l'italiano e il processo di apprendimento della lingua, prevedibilmente tribolato, ci vengono raccontati nella forma semiarticolata del diario o meglio dell'autobiografia linguistica. Del diario riproduce la forma cava – ovvero disponibile ad accogliere materiali disomogenei, come i brevi racconti intercalati ai ricordi autobiografici e alle riflessioni sparse sull'Italia e sull'italiano – e l'insistito ricorso a domande che Lahiri rivolge a sé stessa, in un continuo sforzo di autochiarificazione (per esempio, «Come mai mi attrae questa nuova voce, imperfetta, scarna? Come mai mi soddisfa la penuria? [...]»: p. 70)<sup>2</sup>. D'altra parte, tranne l'ultimo, tutti i capitoli che costituiscono *In altre parole* erano inizialmente apparsi come articoli sulla rivista «Internazionale»: questa originaria autonomia comporta che fra i capitoli – chiusi in sé stessi, anche se interrelati – vi siano un periodico riaffiorare degli stessi argomenti e persino alcune ripetizioni letterali, che una narrazione consequenziale avrebbe eluso.

In linea generale, Lahiri dichiara di essere mossa alla scrittura da un'esigenza di chiarezza e di comprensione, poiché mettere nero su bianco la aiuta a decifrare e ordinare il reale, che viene «trasformato e, in un certo senso, purificato dal crogiuolo dello scrivere» (p. 71); inoltre la scrittura ha per lei un valore testimoniale, in quanto le parole non solo ci sopravvivono, ma assurgono anche, in una sorta di *scribo ergo sum*, a prova della nostra esistenza. Più in particolare la scelta di esprimersi in italiano non risponde a motivazioni strumentali, dettate da necessità contingenti, bensì da uno slancio estetico-sentimentale. L'italiano esercita su Jhumpa Lahiri un'attrazione fatale, senonché viene avvertito come un amante distaccato: «Come in tanti rapporti passionali, la mia infatuazione diventerà una devozione, un'ossessione. Ci sarà sempre qualcosa di squilibrato, di non corrisposto. Mi sono innamorata, ma ciò che amo resta indifferente. La lingua non avrà mai bisogno

---

<sup>2</sup> Come altrove, per ragioni di brevità e ove non diversamente indicato, il numero di pagina che segue a citazioni e riferimenti è da intendersi relativo a J. Lahiri, *In altre parole*, Parma, Guanda, 2015. Il libro è stato di lì a poco pubblicato anche in traduzione inglese: Ead., *In Other Words*, New York, Alfred A. Knopf, 2016.

di me» (p. 23), o ancora: «Nel sangue, dentro le ossa, questa lingua non c'è. Nei confronti dell'italiano, sono attratta e al contempo intimidita. Resta un mistero, amato, impassibile. Di fronte alla mia reazione, non reagisce» (p. 42). La seduzione dell'italiano, motore immobile di volta in volta definito come un suo «estro» (p. 32), una «vocazione» (p. 35) o uno «slancio» (p. 71), trascende dalla “grande bellezza” della nostra lingua e diventa ineffabile come il più classico dei colpi di fulmine:

Cosa riconosco [nella lingua italiana]? È bella, certo, ma non c'entra la bellezza. Sembra una lingua con cui devo avere una relazione. Sembra una persona che incontro un giorno per caso, con cui sento subito un legame, un affetto. Come se la conoscessi da anni, anche se c'è ancora tutto da scoprire. So che sarei insoddisfatta, incompleta, se non la imparassi. [...] Quello che provo è qualcosa di fisico, di inspiegabile. Suscita una smania indiscreta, assurda. Una tentazione squisita. Un colpo di fulmine. (*Ibidem*)

Oltre alla motivazione romantica e culturale<sup>3</sup>, che in Lahiri evolve fino a un «distacco» e a un «allontanamento sentimentale» dall'inglese (p. 98), nel libro emergono via via altri moventi all'apprendimento dell'italiano. Vi cooperano infatti anche il desiderio di disancorarsi dalla sua rassicurante attività di scrittrice in inglese (p. 38) e di avventurarsi in una nuova fase creativa, nella quale la deprivazione lessicale e la limitatezza delle opzioni grammaticali le restituirebbero, con certo paradosso, un senso di leggera libertà (pp. 52-53). In questo stato, in cui è «sia più libera, sia inchiodata, costretta» (p. 70), può tornare a sentirsi un'apprendista; mentre in inglese è fin dal suo esordio letterario una scrittrice di successo, con ciò che ne consegue sul piano delle aspettative del pubblico, in italiano non deve dimostrare nulla, né av-

---

<sup>3</sup> Recenti sondaggi hanno mostrato che l'ampio e variegato insieme di cause che spingono allo studio dell'italiano «forma un circolo virtuoso alimentato in primo luogo dalla motivazione culturale, che rimane la nostra carta migliore» (C. Giovanardi, P. Trifone, *L'italiano nel mondo*, Roma, Carocci, 2012, p. 14) e che, di più, appare in continua crescita (per un quadro più preciso e opportunamente tarato in base a diverse variabili, vd. *ivi*, pp. 24-41). Il fatto che in Italia fiorisca «una cultura in cui il mondo identifica uno dei vertici della civiltà occidentale» (*ivi*, p. 11) non significa naturalmente che siano cancellati gli stereotipi negativi: cfr. E. Lugarini, *Rappresentazioni dell'italianità nei manuali di lingua italiana per stranieri*, in *L'italiano degli altri*, Atti del Convegno (Firenze, 27-31 maggio 2010), a cura di N. Maraschio, D. De Martino, G. Stanchina, Firenze, Accademia della Crusca, 2011, pp. 165-184, e H. Stammerjohann, *La lingua degli angeli. Italianismo, italianismi e giudizi sulla lingua italiana*, Firenze, Accademia della Crusca, 2013, in partic. pp. 226-231 per la percezione dell'Italia e dell'italiano oltreoceano.

verte ansie da prestazione: la nostra lingua diventa perciò rassicurante «Forse perché in italiano ha la libertà di essere imperfetta» (p. 70) e dunque si sente, pur debole, più al sicuro (p. 127)<sup>4</sup>. Anche se è ricorrente il motivo del piacere materico di confondersi con l'italiano e gli italiani, nelle «liquid waves of their glorious speech»<sup>5</sup>, d'altro canto Lahiri ama la scrittura perché le consente di mimetizzare il suo aspetto fisico, che senza scampo la denota come straniera: scrivendo, spiega, «Vengo ascoltata senza essere vista, senza pregiudizi, senza filtro. Sono invisibile. Divento le mie parole e le mie parole diventano me» (p. 107). L'italiano è inoltre sinonimo di indipendenza, poiché scelto autonomamente, di contro al bengalese, lingua dell'inculturazione, e all'inglese, lingua dell'alfabetizzazione, che le sono stati imposti dal destino. Al desiderio di imparare una nuova lingua è sotteso un bisogno di intraprendere un cambiamento o meglio una metamorfosi (p. 119 sgg.): la lingua non viene sentita come puro mezzo di comunicazione e di espressione, ma come una caratteristica identitaria, che fa la persona. La lingua è per Jhumpa Lahiri un luogo in cui affondare radici e sui cui si fonda una *forma mentis* che interpreta e categorizza la realtà. Per questa ragione cambiare lingua significa cambiare anche sé stessi.

Se nelle pagine finali la scrittrice pare arrendersi alla consapevolezza che non le sarà possibile una metamorfosi completa («Posso scrivere in italiano ma non posso diventare una scrittrice italiana. Nonostante io scriva questa frase in italiano, la parte di me condizionata a scrivere in inglese resta»: p. 126), onnipresente è la fatica da cui la gioia di apprendere l'italiano non è mai disgiunta: l'amore per l'italiano, «alla fine, non

---

<sup>4</sup> In italiano, scrive Lahiri, «Devo ricominciare da capo, come se non avessi mai scritto nulla nella mia vita. Ma, per essere precisi, non mi trovo al punto di partenza: mi trovo invece in un'altra dimensione dove sono senza riferimenti, senza corazza. Dove non mi sono mai sentita così stupida» (p. 56). O ancora: «Posso radunare parole e lavorare alle frasi senza mai essere considerata un'esperta. Fallisco per forza quando scrivo in italiano, ma a differenza del mio senso di fallimento nel passato, non ne resto tormentata, amareggiata» (p. 123). Si ricordi però che *In altre parole* non è esattamente un *fallimento*, avendo vinto nel 2015 Premio Internazionale Viareggio - Versilia; nello stesso 2015 l'Università per Stranieri di Siena ha conferito alla scrittrice la laurea *honoris causa* in Lingua e cultura italiana per l'insegnamento agli stranieri e per la scuola. Come accennato *supra*, § 1, con il suo esordio letterario, *Interpreter of Maladies: Stories* (Boston, Houghton Mifflin, 1999), nel 2000 si era invece aggiudicata il prestigioso premio Pulitzer per la narrativa.

<sup>5</sup> Così scriveva in una lettera un altro americano, Henry James, che come Lahiri aveva vissuto per lunghi periodi in Italia (citato da Stammerjohann, *La lingua degli angeli*, p. 229).



è altro che un ostinato tentativo, una prova continua» (p. 18). Come avviene per gli scrittori stranieri che si sono cimentati e che si cimentano con la nostra lingua<sup>6</sup>, la scelta dell'italiano appare in ogni caso contrassegnata da una fortissima connotazione, nella quale l'entusiasmo è controbilanciato e talvolta offuscato tanto dallo scoramento o persino dal risentimento verso una lingua che non vuol farsi possedere, quanto da un eccessivo pessimismo verso i risultati raggiunti e raggiungibili. Così per esempio si esprime Lahiri:

Scrivo in un italiano bruttissimo, scorretto, imbarazzante. Senza controllo, senza dizionario, soltanto d'istinto. Vado a tentoni, come un bambino, come un semianalfabeta. Mi vergogno di scrivere così. Non capisco questo impulso misterioso che sbuca dal nulla. Non riesco a smettere. È come se scrivessi con la mano sinistra, la mia mano debole, quella con cui non devo scrivere. Sembra una trasgressione, una ribellione, una stupidaggine.

Durante i primi mesi a Roma, il mio diario clandestino in italiano è l'unica cosa che mi consola, che mi dà stabilità. Spesso, a notte fonda, sveglia, inquieta, vado alla scrivania per comporre qualche paragrafo in italiano. È un progetto segretissimo. Nessuno sospetta, nessuno sa.

Non riconosco la persona che sta scrivendo in questo diario, in questa nuova lingua approssimativa. Ma so che è la parte più schietta, più vulnerabile di me. (p. 51)

Nelle ultime pagine, pur intravedendo nel suo fare letterario in «italiano, magari, una nuova stradina nel futuro» (p. 115), sembra prevalere un sentimento di resa al suo essere «una scrittrice spuria» (p. 131), forse in concomitanza con la ripartenza per l'America dopo aver dimorato in Italia dal 2012 al 2014.

Per descrivere e chiarire, a sé stessa prima che agli altri, la sua *love story* con l'italiano, Lahiri si aiuta con metafore e similitudini, cui ricorre con estenuante frequenza. Poiché risulta qui impossibile, oltre che solo relativamente utile, fornirne un regesto completo, ci limiteremo a notare che i circa cinquanta *vehicles* inventariati si raggruppano prevalentemente attorno alle idee della lingua come spazio e dell'apprendimento linguistico come un in-finito, impervio percorso di approssimazione. Così, per ridurci a qualche esempio, leggere un libro in italiano è come «Entrare in un altro territorio, inesplorato, lattiginoso. Una specie di esilio volon-

---

<sup>6</sup> F. Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore. Scrittori stranieri in lingua italiana dal Medioevo al Novecento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 26-28; C. Benussi, G. Cartago, *Scritture multietniche*, in *Scrittori stranieri in lingua italiana dal '500 a oggi*, Atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 20-21 marzo 2009), a cura di F. Brugnolo, Padova, Unipress, 2009, pp. 395-420.

tario» (p. 38), mentre scriverlo, date le limitate capacità, è come stare in un «recinto» (p. 70) o come «poco attrezzata, scalare una montagna» (p. 52). Imparare l'italiano può anche apparirle «un'impresa folle, una salita troppo ripida» (p. 134) che la blocca a mezza altezza impedendole di apprezzare appieno la variabilità sociolinguistica della lingua:

In italiano mi manca una prospettiva completa. Mi manca la distanza che mi aiuterebbe. Ho solo la distanza che mi ostacola.

Non è possibile vedere il paesaggio per intero. Conto su certe vie, certi modi per passare. Qualche percorso di cui ormai mi fido, da cui probabilmente dipendo troppo. Riconosco certe parole, certe costruzioni, come se fossero alberi familiari durante una passeggiata quotidiana. Ma scrivo, alla fine, dentro una trincea.

[...] Posso costeggiare l'italiano, ma mi sfugge l'entroterra della lingua. Non vedo le vie segrete, gli strati celati. I livelli nascosti. La parte sotterranea. (pp. 75-76)

Estese sono anche le metafore della lingua come «muro» (pp. 101-108) o come «cancello chiuso» che la lascia sulla soglia (p. 28), oppure quelle che la assomigliano a un «lago», che Lahiri per vent'anni si limita a costeggiare, ma che poi, trasferendosi in Italia, si arrischia a traversare da sponda a sponda (pp. 13-15, 32-33); senonché più conosce l'italiano, più avverte che questo lago è piuttosto un «oceano», ovvero «Un elemento tremendo e misterioso, una forza della natura davanti alla quale mi devo inchinare» (p. 75), mentre poco più sopra affermava: «Più capisco la lingua, più si ingarbuglia. Più mi avvicino, più si allontana. Ancora oggi il distacco tra me e l'italiano appare insuperabile. Ho impiegato quasi la metà della mia vita per fare appena due passi. Per arrivare solo qui» (*ibidem*). La fisionomia terracquea e disorientante di Venezia è invece presa a simbolo del suo «stato sia di separazione sia di connessione» (p. 77) con la lingua italiana:

Il labirinto veneziano trascende la propria pianta come una lingua trascende la propria grammatica. Camminare per Venezia, così come scrivere in italiano, è un'esperienza spiazzante. Devo arrendermi. Mentre scrivo affronto tantissimi vicoli ciechi, tanti angoli angusti da cui devo districarmi. Devo abbandonare certe strade. Devo correggermi continuamente. Ci sono momenti in italiano, così come a Venezia, in cui mi sento soffocata, sconvolta. Poi giro e, quando meno me lo aspetto, mi ritrovo in un luogo sperduto, silenzioso, splendente. (pp. 78-79)

Congruentemente alle metafore spaziali, ricorrono frequenti anche le immagini con cui la scrittrice si raffigura come un «pellegrino linguistico» (p. 37), «un'ospite, una viaggiatrice» (p. 69) o «un soldato nel de-

serto [che] deve semplicemente andare avanti» (p. 57) nel suo «strambo viaggio linguistico» (p. 35), al limite della clandestinità: «Quando scrivo in italiano mi sento un'intrusa, un'impostora. Mi accorgo di aver oltrepassato un confine, di sentirmi persa, di essere in fuga. Di essere completamente straniera» (p. 69)<sup>7</sup>.

Le metafore sono certo nella penna della scrittrice navigata, ma non rispondono a un compiacimento estetico, quanto piuttosto a un'esigenza conoscitiva. Insieme a loro, l'altro tratto retorico-stilistico che il linguista riconosce come caratterizzante è il ricorso spropositato alle figure di accumulo, in particolare alle coppie e alle terne. Esse si inquadrano prevalentemente entro la figura retorica della *correctio*, in solido con quanto Lahiri esplicitamente sostiene a proposito del «cuore del mestiere» di scrittore, che risiede nel «cercare di trovare la parola giusta, di selezionare alla fine quella più azzeccata, ficcante»: per lei «l'impulso di scovare la parola giusta resta irrefrenabile, per cui, perfino in italiano, ci prova» (p. 130). A prevalere è l'impiego di quasi sinonimi, appunto nella ricerca dell'espressione più calzante, nel timore, sembrerebbe, che uno non basti a centrare il nucleo semantico da esprimere. Anche in questo caso basterà solo qualche esempio: «ogni cosa sembra impossibile, indecifrabile, impenetrabile» (p. 50), «Sembravano esercizi formali, artificiali» (p. 52), «mi sono sentita talmente demoralizzata, talmente affranta» (p. 133), ricordando piuttosto quanto Lahiri stessa ammetteva poco prima:

Come la marea il mio lessico s'innalza e si abbassa, viene e se ne va. Le parole aggiunte ogni giorno sul taccuino sono labili. Impiego un'ora per

---

<sup>7</sup> Insieme a queste metafore, diffuse a macchia di leopardo, ne subentrano altre in cui le lingue appaiono personificate: l'inglese è per esempio simile a un ex fidanzato cui oramai, completamente rapita dall'italiano, guarda senza trasporto (p. 90), a «un adolescente peloso, puzzolente», a «un ragazzo spensierato, vigoroso, indipendente», mentre l'italiano è come un neonato che lei, «madre di due figli», deve nutrire e coccolare (p. 91); oppure ancora rassomiglia a un'autorevole matrigna, contrapposta al bengalese, lingua madre (p. 110). Insiste giustamente sul comparto retorico l'articolo di V. Frigeni, *L'italiano perturbante di Jhumpa Lahiri*, in «Italian Studies», 75 (2020), n. 1, pp. 99-110; la studiosa sottolinea, in particolare, il valore interlinguistico connesso alla metafora: «La tensione metaforica che struttura la totalità dello scritto svolge una precisa funzione: basandosi su una traslazione di significato, essa mima e riproduce quel moto di ininterrotto e spaesante avvicinamento di Lahiri alla lingua. Inoltre, l'uso della metafora allude al metamorfismo identitario di una scrittrice "incompiuta, in qualche modo manchevole", tenendo conto che, in ultima istanza, la lingua medesima "è lo specchio, la metafora principale" di ogni identità» (ivi, pp. 104-105; i virgolettati entro citazione sono cavati da J. Lahiri, *In altre parole*, pp. 86, 72).

scegliere quella giusta, ma poi, spesso, la dimentico. Ormai quando incontro una parola sconosciuta in italiano conosco già un paio di termini, sempre in italiano, per esprimere la stessa cosa. [...] Faccio del mio meglio per colpire il bersaglio, ma quando prendo la mira, non si sa dove arriverà la freccia. (*Ibidem*)

Talvolta questo *tic* sfocia in compiacimento vocabolaristico («Mi sembra insulsa, scialba, [...] l'inglese mi sembra preponderante, soggiogante, pieno di sé»: p. 90), mentre altre volte pare solo un ricorso sclerotizzato alla figura dell'asindeto, stilisticamente ancor più marcato quando coppie e terne si trovano a distanza ravvicinata, come nel caso seguente: «Il mio italiano, in America, mi suona stonato, trapiantato. Il modo di parlare, i suoni, i ritmi, le cadenze, sembrano sradicati, disambientati. Le parole sembrano senza rilevanza, senza una presenza significativa. Sembrano naufraghe, nomadi» (p. 96).

Per il resto queste prose si caratterizzano soprattutto sul piano sintattico, che, come risulta anche dagli esempi fin qui portati, si assesta su un periodare monoproposizionale e, stante l'uso frequente del punto fermo, nominale (per esempio, «Mi rendo contro della lontananza. Di un silenzio opprimente, insopportabile»: p. 96). Ciò che più appare significativo è che *In altre parole* fotografi, nel suo stesso farsi, l'irrobustimento dell'autrice nella competenza dell'italiano. Questo significa che da un fraseggiare franto e fastidiosamente monotono – riconducibile alla svelta sintassi dell'inglese e ancor più a una scarsa padronanza della lingua, come è tipico delle «interlingue molto iniziali, [in cui] le connessioni logico-semantiche non sono segnalate esplicitamente, gli enunciati sono molto brevi e frammentari»<sup>8</sup> – la misura sintattica appare progressivamente distendersi e inarcarsi in subordinate, in maggioranza relative, temporali e causali<sup>9</sup>.

La morfologia non presenta particolarità degne di nota, tranne forse alcuni usi che appaiono oramai ingessati, come il dativo *loro* per il più corrente *gli* («Il fatto che parli italiano sembra loro una cosa insolita»: p. 105; ma vi è anche un controesempio a p. 111: «Non gli [a loro] interessava») o l'uso del pronome *esso* in caso indiretto («lavoro con essa»: p. 107; «mi identificavo con esso»: p. 111). Potrebbero invece risentire di un influsso inglese l'esplicitazione del soggetto, che talvol-

---

<sup>8</sup> A. Giacalone Ramat, *Italiano di stranieri*, in *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, a cura di A.A. Sobrero, Roma - Bari, Laterza, 2000<sup>2</sup>, pp. 341-410: 389.

<sup>9</sup> Proporzionalmente cresce l'impiego dei modi condizionale e congiuntivo, che peraltro arrivano in fasi avanzate anche negli stranieri che apprendono l'italiano (Giacalone Ramat, *Italiano di stranieri*, pp. 379-381).

ta sembra forzata («Io sono venuta una settimana»: p. 21; «Mi chiede come mai io voglia imparare la lingua»: p. 32 ecc.), la preferenza per l'ordine soggetto + verbo + complemento oggetto + altri complementi («quando prendo la penna in mano, non sento più l'inglese nel cervello»: pp. 50-51) e l'anteposizione dell'aggettivo al nome (*momentaneo sollievo*: p. 49; *densa torta, alto specchio*: p. 63), anche se, trattandosi di possibilità previste dall'italiano e di casi tutto sommato limitati, si potrebbe correre il rischio della sovrainterpretazione.

Alcune interferenze, o forse solo un uso non ineccepibile del vocabolario dei sinonimi, potrebbero ipotizzarsi anche nel lessico («La mia comprensione migliora sporadicamente»: p. 33, cfr. ingl. *sporadically*; «un interruttore da accendere talvolta»: p. 37, cfr. ingl. *sometimes*; «tentavo di comporre qualche lettera»: p. 51, cfr. *to compose*; «densa torta al cioccolato»: p. 63, cfr. ingl. *thick*), lessico che per il resto è piano: come ammette la stessa Lahiri, scrivere in italiano «È una sorta di sopravvivenza letteraria. Non ho molte parole per esprimermi, tutt'altro. Mi rendo conto di uno stato di deprivazione» (p. 52).

Visto anche l'argomento del libro, dalla tastiera lessicale sono esiliate tutte le componenti potenzialmente connotate (colloquialismi, dialettismi, forestierismi ecc.), lasciando solo emergere alcune parole letterariamente sostenute o più in genere scelte, come per esempio *cipiglio* (p. 104), *diafano* («abito [...] con maniche lunghe e diafane»: p. 62), *inerpicarsi* (p. 90), *lattiginoso* («Entro in un altro territorio, inesplorato, lattiginoso»: p. 38), *pervadere* («Sono pervasa dal dubbio»: p. 83), *recedere* («recedono le stelle che mi guidavano»: p. 38), *sconnessura* (p. 26), *spurio* (p. 131), *trafittura* (p. 101), *trascendere* (p. 78), tutti termini che probabilmente avranno colpito la scrittrice nelle sue letture italiane<sup>10</sup>. La conoscenza approssimativa dell'italiano può portare ad accostamenti che suonano inconsueti per un madrelingua, come per esempio *suoni alieni* (p. 25), «italiano [...] imbronato» o *stonato* (p. 96); «vocabolario

---

<sup>10</sup> Con sua stessa ammissione, la scrittrice aveva perfezionato il suo italiano, al contempo educandosi al suo gusto, leggendo Moravia, Pavese, Quasimodo, Saba (Lahiri, *In altre parole*, p. 38), Vittorini (p. 82), Natalia Ginzburg, Carlotto (p. 84), Manganelli, Verga, Elena Ferrante, Leopardi (p. 132). Questo canone, certamente non scontato, veniva in parte confermato in un articolo per il «New York Times», dove in aggiunta confessava: «I manage to understand and at the same time I don't understand. I renounce expertise to challenge myself. I trade certainty for uncertainty» (J. Lahiri, *A Writer's Room*, «New York Times», August 25th). Sul canone nient'affatto scontato dell'antologia italiana curata dalla scrittrice nel 2019, vd. G. Pedullà, *Sui "Racconti italiani" scelti e introdotti da Jhumpa Lahiri, in Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, a cura di L. Boi, F. D'Intino, G.V. Distefano, *Between*, IX (2019), n. 17.

[...] stagionato fin dall'infanzia» (p. 130); scrittura *claudicante* (p. 138). Manca invece del tutto, e in questo senso risulta caratterizzante e *contrario*, l'innovatività tipica di tante scritture di stranieri, quale portato transculturale derivante dalle tradizioni linguistiche, dalle cornici concettuali di rappresentazione e dagli immaginari di origine<sup>11</sup>, anche se andrà notato che Lahiri scrive *In altre parole* da americana, dunque provenendo da una cultura prossima alla nostra.

Nonostante queste singolarità e seppur nel progressivo solidificarsi delle competenze, cui si è accennato, si tratta nel complesso di un italiano standard semplice, prossimo a uno scolastico perfetto, leggermente fuori corso. D'altra parte in più luoghi Lahiri si esprime in termini fortemente autosvalutativi nei confronti del suo italiano, che «scrive senza stile, in modo primitivo» (p. 53), mentre «*Sa* che si dovrebbe conoscere a fondo la lingua in cui si scrive. *Sa* che *le* manca una vera padronanza. *Sa* che la *sua* scrittura in italiano è qualcosa di prematuro, avventato, sempre approssimativo» (p. 71). Sempre a sentir lei, questo difetto le deriverebbe anche dalla mancanza di un canone univoco cui improntare la scrittura: il suo apprendimento dell'italiano, avviato per via libresca e proseguito per immersione nella vita quotidiana, si è definito su base letteraria: «il mio lessico – scrive – è anche plasmato da un amalgama di scrittori di varie epoche storiche che scrivono in diversi stili» (p. 132), senza possedere la capacità di discernarli e dovendosi perciò affidare alle consulenze di madrelingua.

A monte, nell'interpretazione delle scelte linguistiche, appare dunque ancor più indispensabile tener conto dell'*editing* cui *In altre parole* è stato sottoposto. Come viene dichiarato dalla stessa Lahiri, il volume è il frutto di un lavoro d'*équipe*, che lo avvicina a una vera e propria riscrittura a più mani. L'intervento, spesso pesante, di *editor* e redattori<sup>12</sup> diventa presumibilmente ancora più centrale in relazione a scrittori le cui competenze linguistiche sono o vengono giudicate traballanti, fino a rendere la parola d'autore, in qualche caso, poco più che un ipotesto. Per questa via possono venir limati o cancellati, insieme alle trascuratezze grammaticali e alle incertezze lessicali, idiosincrasie e tratti diffe-

---

<sup>11</sup> Cfr. G. Cartago, *Libri scritti in italiano*, in *L'italiano degli altri*, pp. 335-343: 337-339; Ead., *L'approdo all'italiano: un punto d'arrivo?*, in *Scritture di nuovi italiani*, Atti del Convegno (Milano, 4 aprile 2013), a cura di G. Nuvoli, in «Italiano LinguaDue», 5 (2013), n. 2, pp. 10-16: 11; A. Groppaldi, *Le parole dell'identità: gli italiani visti dai "nuovi milanesi"*, ivi, pp. 51-61: 55-59.

<sup>12</sup> Sul tema si può solo rimandare all'appassionato *Editing Novecento* di Paola Italia (Roma, Salerno Editrice, 2013; in partic. pp. 128-133 per la fenomenologia di errore).

renziali fino a ottenere, come nel “caso Lahiri”, prose eccessivamente raggentilite. Nel nostro specifico, Jhumpa Lahiri confessa infatti che i capitoli di *In altre parole* nascono come compiti, che vengono corretti, anche pesantemente, dal suo insegnante di italiano; segue dunque la lettura da parte di due amiche scrittrici, che le danno suggerimenti più fini, di tipo stilistico, e solo a questo punto vengono sottoposti agli editor di «Internazionale», il cui intervento, come non stupisce a questo grado di elaborazione, non risulta invasivo: Lahiri spiega che «hanno rispettato la stranezza del mio italiano, hanno accettato la natura sperimentale, un po' claudicante, della scrittura. Lavorando insieme, abbiamo fatto gli ultimi ritocchi prima della pubblicazione, mettendo alla prova ogni frase, ogni parola» (p. 138). Come si è cercato di mostrare, il suo italiano ripulito ha però poco o nulla di strano, né tantomeno di «sperimentale», a meno che con questo non si intenda che è qualcosa che lei sperimenta; altrimenti, almeno su questo punto, Lahiri pare fin troppo generosa con sé stessa.

### 3. FUORI DALLA SCATOLA

L'analisi di *In altre parole* colloca Jhumpa Lahiri in una posizione atipica fra gli ultimi, cosiddetti “scrittori stranieri in lingua italiana”, per i quali «lo scrivere in italiano si lega [...] quasi senza eccezioni con la “migrazione” in Italia, seconda patria cui si attinge una seconda lingua»<sup>13</sup>, e le cui opere paiono accomunate, almeno nelle prime prove, da una valenza testimoniale, prevalentemente a-letteraria. Cimentandosi con la nostra lingua, Lahiri ricorda piuttosto un passato remoto in cui gli autori stranieri sceglievano quella che Milton ha chiamato «la lingua di cui si vanta Amore» spinti da una motivazione estetica e davvero sperimentale, eventualmente occasionata da un *Gran Tour* italico, considerato come momento *clou* della formazione dei giovani benestanti, anche d'oltreoceano<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> F. Brugnolo, *Scrittori stranieri in lingua italiana, ieri e oggi*, in *L'italiano degli altri*, pp. 322-328: 323.

<sup>14</sup> Lahiri sembra rinverdire questa antica moda, peraltro di recente cavalcata dal cinema americano con film campioni di incassi come *Eat Pray Love* del 2010 (tratto dall'omonima autobiografia della statunitense Elizabeth Gilbert) e *To Rome with Love* del 2012, che, insieme a *La grande bellezza* (2013), sono anche dei magnifici spot per il Belpaese.

Mentre a contraddistinguere i nuovi “scrittori stranieri” «è spesso una lingua particolare, frutto della mescolanza di codici, di registri, di varietà dell’italiano, del tutto originale e nuova»<sup>15</sup>, *In altre parole* assomiglia a un testo semplificato, proponibile come lettura, per forma e contenuti, a chi stia imparando l’italiano. Se vi è uno scarto dall’italiano medio, esso si realizza cioè per difetto, nel ricorso a una tastiera espressiva tanto semplificata quanto limitata e perciò, giocoforza, ripetitiva. Se di ciò sono imputabili, a vario grado e titolo, la non completa competenza della lingua, il percorso di apprendimento prevalentemente guidato, la variabile diastratica alta che connota la scrittrice, il robusto *editing* ecc., vi è da constatare che, nei risultati, Lahiri non si discosta poi tanto da un orizzonte condiviso fra gli scrittori italiani di ultima generazione, per i quali, potendo contare su un italiano di registro medio oramai saldo e condiviso, il problema o meglio la questione della lingua non sono più centrali.

Nonostante qualche spugnosità verso gli autori più letti e amati, l’italiano senza escursioni di Jhumpa Lahiri non può infatti essere considerato un serbatoio per quel neoplurilinguismo, portato dalle immigrazioni intensificatesi dagli anni Novanta, che ha dato nuova e inaspettata linfa alla nostra storia linguistica<sup>16</sup>. Naturalmente la speranza è però che Lahiri, seppur rientrata negli Stati Uniti, torni a coltivare l’«herbetta strana e bella» dell’italiano, magari divicolandosi dalla riflessione metalinguistica e così inserendosi senz’altro in quella letteratura che forse si potrebbe cominciare a chiamare «italofona»<sup>17</sup>. Tenuto conto che «il romanzo italiano è, più di altre narrative, ancora molto legato alla storia e alla geografia sociale, paesaggistica e linguistica nazionale»<sup>18</sup>, questi scrittori “stranieri” potranno verosimilmente apportare un rinvigorismento tematico, immaginativo e linguistico alla nostra letteratura, contribuendo a farla uscire dalla scatola.

---

<sup>15</sup> Groppaldi, *Le parole dell’identità*, p. 51.

<sup>16</sup> S. Morgana, *La storia della lingua italiana e i nuovi italiani*, in *L’italiano degli altri*, pp. 45-47.

<sup>17</sup> Brugnolo, *La lingua di cui si vanta Amore*, pp. 11-12.

<sup>18</sup> V. Coletti, *Romanzo mondo. La letteratura nel villaggio globale*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 95.



## 6. Percorsi nella (para)letteratura italiana contemporanea

### 1. CHIARA GAMBERALE E L'AMORE AI TEMPI DEL SUPERMARKET [2014]

Fra le cinquanta sfumature del genere rosa, che ossigenano le lettrici e i bilanci delle case editrici, l'ultima prova narrativa di Chiara Gamberale appare piuttosto stinta. A differenza che in opere precedenti, di buona fattura e anche illuminanti sul kamasutra sentimentale, in *Quattro etti d'amore, grazie* la scrittrice romana delude: la facilità narrativa correlata all'autodiegesi scade facilmente in un diarismo di marca adolescenziale, davvero stucchevole e soprattutto difficile da reggere se protratto per buona parte del romanzo.

---

A prevalere, nel lettore avvertito che accosti l'ultimo romanzo di Chiara Gamberale, è un sentimento di sconforto. Se non già a cominciare dal titolo sinestesico e melenso (*Quattro etti d'amore, grazie*) o dall'immagine di copertina che ritrae una bella addormentata in un bosco, gli basta una manciata di righe per intuire che difficilmente ne trarrà un godimento estetico, morale o formale. Secondo me indovinandoci. Ma a questa lettura sconfortata, se si vuole pregiudizievolemente disapprovante, fa da contraltare quella confortevolissima e rassicurata dei lettori e più certamente delle lettrici che hanno eletto *Quattro etti d'amore, grazie* a libro da classifica.

Il romanzo è strutturato per contrappunti, con agili capitoletti in forma di diario alternativamente affidati alle penne delle protagoniste Erica e Tea. Le due, senza conoscersi e fingendo di ignorarsi, si sfiorano al supermercato e proprio dallo spiare le reciproche spese prendono spunto per riflettere e *contrario* sulle proprie scelte di vita. Erica e Tea non potrebbero guardarsi caso essere più diverse, tratteggiate sulla logora filigrana che contrappone la puttana e la santa. Altrettanto stereotipi sono i reticoli relazionali centrati su di loro, costruiti su giochi di specchi e di riflessi. Così per esempio i rispettivi mariti, scelti secondo il criterio

del chi si somiglia si piglia, e così le rispettive madri, che invece sono l'opposto delle figlie: da un lato vi è la tetragona madre di Tea, «una che non fa brutti scherzi» (p. 62); dall'altro quella di Erica, un'eccentrica e tatuata «signora da sopportare» (p. 50) che vive a Formentera accessoriata di *toy boy*. Simili simmetrie sono tutt'altro che infrequenti e riguardano anche eventi minimi, a dire delle vite parallele delle due e della telepatia che le lega. La precisione è tale che sarebbe interessante capire se tanta diligenza venga perpetrata con premeditazione oppure se rovine sulla pagina senza sforzo, lasciando correre la fantasia entro binari ultraconvenzionali. Ad ogni modo, gli è che questi intagli *more geometrico* scalfiscono la verosimiglianza della storia e le precludono l'integrità romanzesca, intesa come «la convinzione che [il romanziere] ci comunica di dire la verità», per citare la Woolf di *Una stanza tutta per sé*.

Erica e Tea, dicevamo, incarnano due stereotipi alternativi di donna. Alternativi, ma non antagonistici: il familismo borghesemente progettuale di Erica (nome di una pianta dalle fioriture durevoli) e la *bohème* individualistica di chi come Tea porta il nome di una rosa sono assimilati sotto il segno dell'insoddisfazione e dell'invidia per ciò che a loro manca e che suppongono sia posseduto dall'altra. Erica vorrebbe da Tea «Un barattolo della *sua* stranezza, della *sua* eccezionalità» (p. 194), mentre Tea implora alla forza «calma e dolce e bionda» (p. 129) di Erica i quattro etti d'amore del titolo. Nessuna delle due manca di sensibilità e Gamberale – che evidentemente, oltre che per sua esplicita ammissione, ritroviamo dietro Tea – è solidale con le ragioni di entrambe, autorizzando la lettrice a identificarsi (ora) nell'una e (ora) nell'altra.

Erica è moglie, madre di due pargoli e bancaria a posto fisso. La sua vita è allietata da fugaci, semiclandestine evasioni su Facebook e da appuntamenti con la sua serie televisiva preferita, di cui è protagonista Tea, che venera. Tea dal canto suo ricambia l'ammirazione per Erica: le appare come «una fata che tutto può trasformare, tutto può inventare» (p. 12) e la soprannomina Signora Cunningham, come la madre-chioccia della serie *Happy Days*. Erica racconta entusiasmata di piccole buone cose, ma i suoi toni sovrappartecipati, che possono apparirci fino ridicoli, sono resi senza ironie né interferenze con il punto di vista dell'io narrante. Le lettrici simili a Erica (tutte?) sono salve. Sul versante opposto sta Tea: «una figlia di papà, egocentrica e inutilmente complicata: delle peggiori» (p. 31), come viene schizzata nelle parole adirate del suo migliore amico, naturalmente gay. Dopo un'adolescenza segnata dalla cleptomania e dopo alcune esperienze teatrali, Tea è finalmente sulla cresta dell'onda grazie a una serie televisiva di successo. Descritta dai rotocalchi come una mangiauomini con l'hobby

di innamorarsi, Erica le invidia il suo naturale magnetismo e l'*allure* di stravagante artisticità che, per dirne una, la fa avvistare al supermercato in pigiama. Quanto il carrello della spesa di Erica è rassicurante e pieno di bene, tanto quello di Tea è desolato, lasciando immaginare diete ferree (è in effetti magrissima) o serate regolarmente mondane.

Entrambe le protagoniste sono al centro di triangoli amorosi, anche se quello di Erica lo è per modo di dire. Lei è sposata con Michele, prototipo del più solido dei *mediomen*. A Michele sono dedicati pochi didascalici cenni e non ne bisognerebbe in aggiunta: «è comprensivo, è attento, curioso» (p. 18), «indistruttibile» (p. 76), «buono e giusto» (p. 99), «serio, però anche sorridente, allegro, ma senza esagerare» (p. 220); grande lavoratore e di bell'aspetto, con lui si fa, non troppo spesso, del sesso onesto. A interferire blandamente nel loro matrimonio è Davide, un ex compagno di classe di Erica riesumato grazie a Facebook. Qualche chattata e un'unica, amichevole uscita al cineforum bastano a Erica per catapultarla in un infernetto di tediosi rimorsi.

Il polo istituzionale del secondo triangolo è invece occupato da Riccardo, docente universitario e drammaturgo in stallo. Con prevedibile gioco di specchi, Riccardo è uomo dalle reazioni fuori misura, consapevolmente problematico, affascinante nei suoi chili di troppo e nella sua trasandatezza: un «cinquantenne scassato e, ammettiamolo pure, geniale» (p. 84) che aveva innamorato Tea quando era sua allieva all'università. Il rapporto fra i due è di quelli necessari, tinto di masochismo. Tea riconosce nel marito un «torturatore perverso, senza cuore» (p. 41) e «un depresso cronico capace solo di pensare agli affari suoi» (p. 67), ma a lui la lega anche un sentimento di attaccamento filiale e al contempo materno: verso un padre che sa comprenderla e verso un figlio fragile, da proteggere. Senza dubbi creatura d'amore è invece Anthony, il superfusto mezzo americano e mezzo napoletano con cui Tea tradisce Riccardo. Il ritratto di Anthony, come i precedenti, poco concede ai chiaroscuri e appare cavato a contrasto su Riccardo. Maskio con la K e dio del sesso, Anthony e il suo «pisello bellissimo [sic]» (p. 130, autocertificazione) sono capaci di «fare venire il cuore» (p. 117) di Tea, che invece con Riccardo batteva la fiacca. *Personal trainer* che mangia sano e vive sano, ha la pelle lialescamente profumata, mentre Riccardo odora «di tabacco e male d'esistere» (p. 85); e mentre Riccardo la parola *amore* non vuole neanche sentirla nominare, tanto da coniare *bamore* per riferirsi a quella cosa lì, Anthony è un allegrone «ostinatamente romantico» (p. 130), sennonché la sua positività risulta un po' ottusa, illuminata al neon, stereotipicamente americana.

Come è tipico del rosa, la trama del romanzo è esile. Erica registra di piccole vicissitudini quotidiane, interrotte solo da una rapina nella banca in cui lavora, il cui ricordo la perseguita. La vita di Tea è invece più movimentata, ma non tanto dai tradimenti, routinari, quanto dai litigi con il marito che sfociano nell'abbandono da parte di questi. Riccardo infatti, ulcerato dai propri insuccessi e dalla sfolgorante carriera televisiva della moglie, si prende via per una signorina semplicina in grado di ristabilirlo nella sua statura. Se i due torneranno insieme, non è dato sapere: pur riconoscendosi oscuramente dipendenti l'uno dall'altra, Tea e Riccardo affidano la decisione a una monetina lanciata per aria e il romanzo si chiude prima che atterri. Il finale rimane aperto, ricapitolando così al punto di partenza e consegnandoci un senso di vaga consolazione: il ritorno allo *status quo* iniziale, problematico ma meno impegnativo di una scelta di vita rivoluzionaria, sgrava dal peso di una decisione. Come si ripete in tre luoghi diversi del libro, quasi un mantra, «avere un matrimonio felice è una fortuna, non un merito» (pp. 75, 90, 96) e dunque alla fortuna pare ragionevole affidarsi.

Le pagine di *Quattro etti d'amore, grazie* vanno al rimorchio dei rovelli interiori delle protagoniste. Più che una trama vera e propria, è difatti possibile individuare alcuni temi e spunti di riflessione, benché non originalissimi e già ampiamente frequentati da Chiara Gamberale. Vi è in primo luogo la proverbiata erba del vicino, innestata in quella *Zona cieca* (ciò che gli altri percepiscono in noi e di cui noi siamo inconsapevoli) che nel 2008 dava il titolo a un romanzo di Gamberale e che nel 2010 apparirà ancora centrale nelle *Luci nelle case degli altri*. L'insoddisfazione e le perplessità sulle proprie scelte di vita hanno una matrice voyeuristica, sempre la stessa delle *Luci*, e nella fattispecie sono instillate dal carrello della spesa della coprotagonista spiata. Che siamo (anche) ciò che compriamo e mangiamo, non è certo intuizione nuova; piuttosto, sarebbe forse stato più significativo insistere sul momento dei conti, quando ci si può accorgere che nel carrello alcune cose sembrano esserci finite da sole. Il carrello, *si parva licet*, diventa il correlativo oggettivo delle nostre scelte, di quelle consapevoli ma anche di quelle inerziali: perché distratte o semplicemente più comode, oppure irriflesse perché ritenute necessarie, spesso a torto.

Un'aura necessitante pervade i romanzi di Chiara Gamberale e si traduce nel buonismo con cui tratteggia i personaggi, senza distinzione fra positivi e negativi. Impossibile imbattersi in un *villain* o in una strega cattiva. Nel suo universo romanzesco sono tutti innocenti, e incolpevoli anche quando sbagliano, perché non possono essere altrimenti o perché portati a determinate scelte dalle circostanze e dal proprio

vissuto. L'unica via perseguibile è allora quella dell'accettazione rassegnata e della comprensione, dato che ognuno ha le proprie motivazioni e che in tutti e «dappertutto c'è del bene, dappertutto c'è del male» (*Luci*, p. 32). Il cambiamento e la redenzione non sono irrealizzabili, ma si rivelano prerogative femminili. In *Quattro etti* Tea matura quasi suo malgrado, come la Wendy della favola di Barrie, che «non lo fa apposta ma lo fa, e cresce» (p. 211), ed è proprio la sua crescita a determinare la rottura con Riccardo/Peter Pan, ormai attempato e inguaribile *kidadult*. Nei romanzi di Gamberale, come cantavano, «gli uomini non cambiano»; se in qualche raro caso ci riescono, è solo grazie all'intervento maieutico, faticoso e ostinato di una donna: così Aleté che guarisce Paolo in *Color lucciola* e così Lidia che nella *Zona cieca* riesce a redimere Lorenzo (anche se lo scopriamo solo nelle *Luci nelle case degli altri*, dove ritroviamo i personaggi).

Come in ogni buon rosa che si rispetti, in *Quattro etti d'amore*, grazie i personaggi femminili sono irretiti in planimetrie sentimentali spesso solitarie, il cui accesso è precluso ai maschi. A questi ultimi pertiene invece la sfera intellettuale e artistica: Tea fa l'attrice, è vero, ma il successo l'ha trovata nella popolare televisione e comunque «il Sindaco Del Paese Degli Artisti che sognava da piccola» (p. 82) rimane Riccardo. Allo stesso modo, sono pressoché sistematicamente maschili le figure di scrittori e artisti che compaiono, quasi un'ossessione o un marchio di fabbrica, anche negli altri romanzi di Chiara Gamberale. Se lo scrittore inevitabilmente abdica alla vita per abbracciare l'arte (fino alla sorta di autismo che paralizza Paolo in *Color lucciola*), mi pare significativo che all'unico esemplare di donna scrittrice, l'Amanda dell'*Amore quando c'era*, non sia mai stato pubblicato un libro. I *sogetti* femminili sono dunque più adatti a palpitare di vita, ma le donne si riscattano occupando il centro della scena quali *oggetti* descritti e fungendo da voce narrante in prima persona. Tranne che in *Color lucciola* e in *Una passione sinistra*, scritti in terza persona, e nell'*Amore quando c'era*, moderno romanzo epistolare, negli altri libri la voce narrante è stabilmente femminile, passando da Chiara stessa (*Una vita sottile*) ad Allegra Lunare (*Arrivano i pagliacci*), a Lidia (*La zona cieca*), Mandorla (*Le luci nelle case degli altri*) e da ultimo, finora, Erica e Tea (*Quattro etti*).

La sensibilità delle donne le rende ancora una volta, secondo un ben collaudato *tòpos* rosa, superiori agli uomini. Riposto il sogno del principe azzurro, in *Quattro etti* chi ne esce meglio è il marito di Erica (affidabile, piacente, un filo noiosetto), mentre gli altri uomini sono variamente fallati. A tacere del fratello di Erica, che sta in *rehab*, e del

miglior amico di Tea, omosessuale, gli “amanti” Davide e Anthony sono al fondo infantili e il loro entusiasmo risulta senz’anima. Riccardo invece, declinazione dell’«emarginato per troppa cultura» (Pischedda, *Tirature* 2000), porta un groviglio tutto intellettuale e consapevolmente narcisistico. Persino il padre di Tea (quello di Erica ha fatto perdere le sue tracce) è ritratto con un misto di ammirazione e di delusione, il che lo differenzia da altre descrizioni paterne di Gamberale, tutte autobiograficamente protese in dichiarazioni d’amore. Con questi uomini in circolazione, i tradimenti sono leciti e difatti non vi è romanzo di Chiara Gamberale in cui non ve ne siano, senza che mai l’autrice li valuti negativamente o con disapprovazione. Ci sono, sono una cosa naturale. Solo che le donne, come Tea, vi sono condotte dal comportamento dei propri compagni (perciò giustificate), gli uomini da una tara genetica (altrettanto giustificati). Per esempio nella *Zona cieca*, a Lidia che chiede al compagno di spiegarle i suoi ripetuti tradimenti, lui può difatti rispondere candido: «Che c’entra. Quelle sono fiche inesplorate, il loro fascino sta nell’esotismo della novità» (p. 173), e Lidia non fa un *plissé*.

Se a un libro di intrattenimento non può certo imputarsi la mancanza di originalità, come neppure la circolarità tematica, in *Quattro etti d’amore, grazie* a non tenere è soprattutto la forma. La cavità consustanziale all’espressione diaristica porta Chiara Gamberale a rovesciare sulla pagina brani disomogenei. Tra i più ricorrenti vi compaiono resoconti cronachistici, volentieri elencatori (per esempio, «Poi sono corsa da casa al lavoro, dal lavoro sono corsa all’asilo di Gu, dall’asilo di Gu sono corsa a casa, da casa sono corsa a fare la spesa»: p. 204) e talvolta inclini a un irrilevante riempirighismo («il marito della mamma della migliore amica di Viola l’ha lasciata per un’altra donna, l’insegnante di pattinaggio della sorella più grande della migliore amica di Viola»: p. 150). Reiterati sono inoltre i soliloqui deliranti, come la seguente allocuzione *in absentia*:

Dunque perché? Perché insisti a volermi tua? A volermi te? Perché mi ami così? Non basta, papà. O forse è troppo. È troppo, tutto questo bene. Troppa, questa aspettativa. E poi ti credo che arriva la voglia del portafoglio degli altri. Dell’anima di chi forse nemmeno ce l’ha. Del colore di quel maledetto retro del cielo. Di un uomo che mi dia una cosa grande, ma anche di un altro che me ne dia un’altra, grande. Di raddoppiare l’esistenza. Ti credo, che arrivano quelle voglie lì, se mi pompi tutta quest’urgenza nelle vene. Ti credo, che arriva la pazzia. (p. 168)

Ma si considerino soprattutto le lagne straziate dagli a capo e amman-nite in modo scriteriato, pressoché ad apertura di pagina, alle quali non

sarebbe guastata una decisa rigovernatura editoriale. Anche in questo caso mi limito a un brandello cavato a caso:

Sono miei.

Sì.

Viola e Gu sono proprio miei.

Anche dal sottovuoto, soprattutto dal sottovuoto, devo saperlo sempre.

Miei miei miei miei miei miei miei.

Sono miei.

Devo saperlo.

Sempre.

Perché questo sarebbe l'unico vero pericolo.

Dimenticarlo. (p. 163)

Pure riconducibili alla cavità del diario, ma insieme a una consuetudine rosa di ascendenza appendicistica, sono le valanghe di dialoghi, declinati anche nelle forme trasmesse della telefonata e della chat, che insieme ai ritratti didascalici dei personaggi e all'atopia del racconto fanno pensare, più che a un romanzo, a una sceneggiatura (e allora magari non sarà proprio un caso se a tre mesi dall'uscita del libro, nel marzo 2013, *Quattro etti d'amore, grazie* sia sbarcato a teatro). I due io narranti si esprimono con lo stesso italiano basico, senza connotazioni né sociali né geografiche, e lo stesso vale per la mimesi degli altri personaggi. Unica eccezione è Anthony, il cui improbabile impasto di napoletano e americano dovrebbe forse muovere al sorriso («Perché tu ami lui also mo', maybe soprattutto mo', che se n'è juto»: p. 218; ma simili mostri comparivano già in *Arrivano i pagliacci*, in *Color Lucciola* ed, estesamente, nella *Zona cieca*). L'attenzione al lettorato medio-basso porta a escludere il lessico più che elementare: si osa solo in un paio di casi, con *anamnesi* (p. 101) e con la proustiana *madeleine* (p. 179), che ci si affretta a chiosare. Le zone diegetiche sono linguisticamente uniformi, fatto salvo che per una lieve indulgenza di Erica verso alterati tipicamente femminili in riferimento ai figli (per esempio, «ha soltanto dieci anni: stellina»: p. 18) e per un tic linguistico che, se ho contato bene, la porta a ricorrere all'esclamazione *Dio mio!* per 33 volte. Più netta la differenziazione negli scambi dialogici, ancorché esclusivamente ottenuta tramite il pimento del turpiloquio: appaiono infatti più disinvolti gli scambi fra Tea e Riccardo (che parlano di *merda al tofu*, p. 48; *idea del cazzo*, p. 89; *salvarsi il culo*, p. 91; *andare a puttane*, p. 198 ecc.), mentre Erica al limite si spinge sul tenore di *cretino*, *scemo* (p. 113), *scemo totale* (p. 186). Quando, spazientita dal figlio, le sfugge un «Gu, ora basta, porca puttana!» (p. 19), ce n'è per inchiostrire alcune pagine di sensi di colpa.

La dominanza mimetica e le colate di piagnistei trainano una sintassi ipersemplicita e parainfantile, spesso poggiata sullo stile nominale; l'emotività è resa tramite la punteggiatura enfatica, fra cui spicca inverecondo il punto fermo che isola un frammento in chiusura di frase: «a quel punto se ne discuteva. Tantissimo.» (p. 65), «non è a suo agio. Affatto.» (p. 159) ecc. Naturalmente vi si ritrova pressoché al completo la batteria delle segmentazioni sintattiche e non mancano alcuni tratti del parlato montanti nell'italiano neostandard, quali le ridondanze pronominali, il cosiddetto *che* tuttofare («Vieni qui che ti do un bacio»: p. 14), l'uso di *gli* per *a lei*, la negazione con il *mica* e compagnia cantante. Ma tranne che per il *mica*, piuttosto ricorrente e generalizzato anche negli altri romanzi, questi tratti risultano statisticamente minoritari. Ciò che appare davvero caratterizzante, insieme alla sintassi in singhiozzi, sono piuttosto i continui ammiccamenti a un'immediatezza affabile e "parlata". Nel cedere la penna alle sue protagoniste, l'impressione è che Gamberale passi il segno e giunga a scimmiottarle, risultando una cifra stilistica che pencola fra la sciatteria e il patetismo. A oltranzistica riprova di questo effetto-verità, tanto immediato quanto antiletterario, sono chiamate a raccolta pattuglie di segnali discorsivi e di fatismi: «Oddio, che brutta figura: non può avere presente quel tipo di spesa, Davide. Lui vive da solo, poveretto. Per carità, c'è Billywilder. Ma per un gatto finita l'estate non c'è bisogno di spese tappabuchi. Certo che no» (p. 215), con esemplificazione anche in questo caso incrementabile a piacere.

Il diarismo e l'ansia di immediatezza portano a patemizzare la pagina con figure retoriche basate sulla ripetizione. Oltre alla calpestatissima scorciatoia stilistica dell'anafora, vi sono numerose riprese con intensificazione melodrammatica («il vero pericolo è uno, uno solo»: p. 161), reduplicazioni («Michele è molto, molto geloso e non capirebbe che Davide Morelli è solo un caro, carissimo amico»: p. 149), polittoti («Come lui non trovo pace, non la troverò mai»: p. 164). Quindi parallelismi sclerotizzati («E poi tavola, a tavola: tutti a tavola. // Hanno bisogno di parlare, di ascoltare. Ascoltano, parlano»: p. 13), infallibili e immancabili terne («fissa i suoi occhi stretti, lunghi, acquamarina nei miei. Stretti, lunghi, acquamarina»: p. 166) e trucchetti che portano alla mente certo canzonettese («quell'ansia di dirsi, quel bisogno di darsi»: p. 29; «Nel buio impossibile che c'è. // Nel male impossibile che fa»: p. 201). A squalificare la pagina e a far storcere il naso non è la presenza di questi effettismi, ma la loro tremendistica frequenza e cooccorrenza. Gamberale ne impiegava anche nei romanzi precedenti, soprattutto nel più dolorante *La zona cieca* – da cui *Quattro etti* non a caso ricicla spudoratamente temi e dinamiche –, ma facevano capolino anche in un romanzo



di più saldo impianto come *Le luci nelle case degli altri* (cfr. «prenditi tutto il male che ho [...], riprenditi tutto il male che fa»: p. 53).

Se ce n'è d'avanzo per considerare evitabile *Quattro etti d'amore, grazie*, ciò rende ancora più urgente interrogarsi sul suo successo. L'abracadabra di Chiara Gamberale si avvale di gran parte degli ingredienti storicamente impiegati dal genere rosa: si tratta di un prodotto cucito sul lettorato di riferimento (le adolescenti, comprese quelle a vita, e le giovani donne di media cultura), reso accessibile grazie a emozioni e descrizioni tagliate con la scure e ad una spiccata fruibilità linguistica; il narratore interno è femminile, solidale con le lettrici, e donne sono le protagoniste. Oliano i meccanismi identificativi il perdono trasversale, l'assenza di ironia e le continue strizzatine d'occhio alle ragazze comuni, soprattutto se più intelligenti che belle. L'affabilità profusa da Gamberale risulta così ulteriormente rassicurante in tempi in cui le scrittrici femmine si accostano all'eros in modo sempre più disinvolto, talora fino infastidite, e in cui a muoversi a passo di carica verso il regno del rosa sono piuttosto gli uomini: si ricordino almeno, da ultime, le ottime tirature di *Io che amo solo te* di Luca Bianchini. Lo sdoganamento del genere negli anni 2000 (Rosa, *Tirature '06*) ha aperto a una vera «onda rosa» (Cerutti, *Tirature '13*) screziata in cinquanta e più sfumature, dalle più tradizionali tinte pastello al rosso *flamme d'enfer* per tutte le età. In questo mercato Gamberale difende la nicchia dei «Sentimentalisti anonimi», come recita il titolo del suo blog sul portale di *Io Donna*. E la difende innescando una piccola macchina da guerra, spalleggiata da un ufficio stampa come quello di Mondadori e da una non indifferente rete di amicizie, corroborate da numerose collaborazioni giornalistiche. Il nucleo dei lettori abituali – che peraltro circondano di caloroso affetto Chiara Gamberale, di bella presenza e dai modi piacevoli, autrice e conduttrice di programmi radiofonici e televisivi – è infatti rimpolpato grazie a un'accorta operazione di marketing. Oltre che su presentazioni capillari, animate, all'insegna della condivisione, dagli stessi lettori, e oltre che sul tam-tam orizzontale organizzato in Rete, Gamberale ha potuto fidare su una serie di recensioni sui maggiori quotidiani nazionali e persino di interviste al telegiornale. All'offerta non è insomma mancata occasione per vellicare la domanda dei lettori e per muovere copie. Non che questo basti a creare un *bestseller*, ma di sicuro aiuta.

---

[Bibliografia dei testi citati: L. Bianchini, *Io che amo solo te*, Milano, Mondadori, 2013; L. Cerutti, *Le generazioni rosa*, in *Tirature '13. Le emozioni*

romanzesche, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, pp. 48-56; C. Gamberale, *Una vita sottile*, Venezia, Marsilio, 1999; Ead., *Color lucciola*, Venezia, Marsilio, 2001; Ead., *Arrivano i pagliacci*, Milano, Bompiani, 2002; Ead., *La zona cieca*, Milano, Bompiani, 2008; Ead., *Una passione sinistra*, Milano, Bompiani, 2009; Ead., *Le luci nelle case degli altri*, Milano, Mondadori, 2010; Ead., *L'amore quando c'era*, Milano, RCS Quotidiani, 2011; Ead., *Quattro etti d'amore, grazie*, Milano, Mondadori, 2013; G. Rosa, *L'amore come romanticheeria. La riscossa del rosa*, in *Tirature '06. Di cosa parlano i romanzi d'amore?*, a cura di V. Spinazzola, Milano, il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006, pp. 10-16; V. Woolf, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Newton Compton Editori, 2013 (ed. orig. *A Room of One's Own*, London, Hogarth Press, 1929)].

## 2. LA GINESTRA DI CLAUDIO MAGRIS

[2015]

In un dibattito civile e politico rabbuiato dalla preoccupante eclisse dell'intellettuale, Claudio Magris eleva un messaggio che, senza naturalmente rinunciare alla critica, mostra nonostante tutto una fiducia umanistica nella perfettibilità dell'uomo e del mondo in cui vive. E ci conforta sul fatto, come si dice nel dramma *Le voci*, che «Forse c'è ancora qualche vera voce in giro, quel che conta è non arrendersi».

---

Non se la passano bene gli intellettuali. Anzitutto per ragioni di carattere ambientale, correlate all'odierno, ipertrofico sistema mediale in cui è difficile farsi sentire, figuriamoci ascoltare. Dall'estremizzazione della *participatory culture* (Henry Jenkins) è infatti scaturito un blob di messaggi in gran parte indistinti e perciò spesso insignificanti, un basso continuo in cui – anche per il grossolano equivoco fra ciò che è cultura e ciò che è espressione di una determinata cultura – le gerarchie dei valori sbiadiscono e possono fino invertirsi. Così è accaduto per il valore mediatico, che si è scisso da quello culturale e ha preso il sopravvento su di esso. Se ciò è in parte imputabile ai detentori del valore culturale, che raramente hanno saputo adeguare i loro vecchi linguaggi ai nuovi mezzi, non stupisce allora che gli intellettuali con maggiore presa sull'opinione pubblica siano quelli che spiccano, insieme e prima che per ciò che dicono, per la forma che utilizzano, perché breviloquente e arguta (Serra), comica (Crozza, Littizzetto), ironica e strafottente (Travaglio), trasgressiva (Busi), faunesca (Sgarbi) ecc. E quelli che restano

tedono a occuparsi di valori astratti, a restare sul generico, a impegnarsi piuttosto nel dibattito etico che in quello politico e civile, chiudendo gli occhi davanti a un'eclisse colposa, che emargina e delegittima la cultura dalle forze politiche in gioco.

È in risposta a una sollecitazione superegoica che Claudio Magris si è cimentato nella saggistica (non accademica: ha insegnato Letteratura tedesca) e nel giornalismo (il suo primo articolo appare nel 1958 sul «Messaggero Veneto», mentre dal 1967 collabora in modo stabile con il «Corriere della Sera»). Se questi sono gli ambiti in cui può più schiettamente esplicarsi la militanza di intellettuale, essa in realtà circonfonde tutta la sua opera, robustamente intrisa di succhi etici e politico-civili.

Magris si è confrontato con diversi tipi di scrittura, che hanno delineato una fisionomia intellettuale tanto eterogenea nelle forme praticate – del romanzo, del saggio, dell'articolo giornalistico, della traduzione, dell'opera teatrale –, quanto coesa nei temi e coerente nelle categorie di pensiero impiegate. L'impressione di poliedricità organica e osmotica, spugnosa, che accompagna la lettura di Magris deriva certo dall'intertestualità tematica (anche se una stessa traccia, ricomparendo in più opere, viene sogguardata da angolazioni peculiari e declinata con diversi linguaggi), ma soprattutto da un'ostinata e partecipe tensione conoscitiva di fondo. Questo è, secondo la mia esperienza di lettura, il marchio più caratterizzante della pagina di Claudio Magris, ravvisabile tanto nei drammi teatrali e nei romanzi (esemplarmente, in *Danubio*) quanto negli articoli di giornale, come vedremo in modo più ravvicinato, e nei saggi; la raccolta *L'anello di Clarisse* è al proposito esemplare di un modello di critica letteraria coinvolgente, riscaldata dal dialogo e dal rapporto “personale” che lega il critico ai temi e agli autori studiati. La scrittura di Claudio Magris è intrinsecamente professorale: anche quando ci racconta qualcosa, non lo fa per il puro gusto di intrattenerci, ma piuttosto per farci capire qualcosa e forse per capirlo lui stesso. Parimenti, nelle sue opere letterarie più raffinate si impara e si riflette; ciò che appare straordinario è come il maestro riesca a tenersi ben alla larga da ogni boria omiletica e precettistica grazie a una sensibilità, che sentiamo empaticamente partecipata, al detto o raccontato.

Che intenda la letteratura come sforzo di comprensione e come tentativo di cambiare il mondo, Magris l'ha ammesso in diverse occasioni: da ultimo, nelle conversazioni con Mario Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, e con Gao Xingjian, *Letteratura e ideologia*, entrambe pubblicati nel 2012; insieme a numerosi suoi critici, ha allo stesso modo riconosciuto come a sé particolarmente congeniale il «genere intermedio», ovvero quel «narrare senza fare a meno delle idee»

esemplarmente avveratosi nei vagabondaggi fisici e intellettuali, geografici e memoriali, che sono *Danubio* e, più in piccolo, *Microcosmi*. L'altra faccia di questo ibridismo, cioè quella del saggio che trasborda nel romanzo, si coglieva d'altra parte già nel primo libro di Magris, quel *Mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* tratto dalla sua tesi di laurea, in cui la severità di certi giudizi veniva addolcita dalla forma seducente e musicale della pagina, facendo intravedere una «vena semiclandestina di scrittore» (E. Pellegrini).

A un «genere intermedio» possono essere ricondotte anche le pagine di giornale, dove al fatto di attualità, alla segnalazione libraria, alla contingenza politica Magris frammischia più ampie riflessioni etico-filosofiche o più minuti aneddoti personali. Come accennavamo, la scrittura giornalistica è quella che per l'intellettuale triestino meglio risponde a un imperativo etico di impegno di cittadinanza attiva. In Magris la consapevolezza di poter incidere nell'opinione pubblica, in virtù della sua autorevolezza e del potente altoparlante del «Corriere della Sera», non assume mai forme autoritarie: le ferme prese di posizione e i toni perentori non mancano, come è naturale che sia in una scrittura a caldo, reattiva, qual è quella giornalistica, ma vengono sempre argomentati. Gli snodi del ragionamento sono esplicitati grazie alle forme asseverate della doppia negazione (*non può non, non è e non può essere*) e al frequentissimo ricorso alla stringa *non x, ma/bensi y*, che prima sgombra il campo e poi afferma. Pure ricorrenti, e necessari alla chiarezza del ragionamento, sono il procedere dilemmatico e l'esplicitazione di tutti i distinguo del caso, anche a costo di un didascalismo poco giornalistico (per esempio, «Anzitutto, quando si parla di trasgressioni a scuola, occorre distinguere tra le ripugnanti violenze [...] e quella giocosa indisciplina [...]»: *Livelli di guardia*). Questa decisa disposizione chiarificatrice, sintatticamente inarcata su di una misura media che però non rinuncia affatto all'ipotassi, sfocia volentieri nella vera e propria definizione di parole e concetti che possono venir ambigualmente intesi, quali per esempio *tolleranza* (implicante un'assunzione di superiorità da parte di chi tollera), *ragione* (diversa dalla «razionalità calcolante»), *laicità* e *laico* («Il termine "laico" non è un sinonimo di ateo o miscredente ma implica rispetto per gli altri e libertà da ogni idolatria. Laicità significa tolleranza, dubbio [...]»: *Livelli di guardia*). Per dirla con Magris, in un'epoca in cui «trionfa una sgrammaticatura linguistica, concettuale ed etica» è prioritario intendersi sui termini arginando l'«analfabetismo concettuale e morale» (*La storia non è finita*). Se in questo modo diventa difficile dissentire da Magris, d'altro canto l'autore torna a più riprese sull'irrazionalità del voler aver ragione ad

ogni costo e sui limiti della ragione stessa, soprattutto di quel «modello di ragione universale» (*Dietro le parole*) che sopprime o non tiene in debito conto di valori diversi, cultura-specifici.

Già queste caratteristiche bastano a mostrare come la scrittura giornalistica di Claudio Magris sia pienamente comunicativa, tesa a centrare il punto senza divagazioni né concessioni estetico-letterarie. È una scrittura razionale o meglio, come forse preferirebbe Magris, ragionevole, tesa a comprendere ed esprimere un senso del mondo, ed eventualmente a giudicarlo. Al proposito l'autore chiama in causa, a sua volta traendoli da Ernesto Sabato, due diversi tipi di scrittura: quella diurna, più lucida e meditata, cui sono ascrivibili le pagine giornalistiche e saggistiche, e quella notturna, tipica dei testi romanzeschi e teatrali, che sgorga da un fondo istintivo, in parte subconscio, e che può trascinare lo scrittore indipendentemente dalla sua volontà (altre coppie oppostive chiamate in causa, con valore pressoché analogo, sono quella di scrittura apollinea *vs.* dionisiaca e quella, ripresa da Wittgenstein, di scrittura della testa *vs.* della mano).

Dalla lettura di un sostanzioso numero di articoli giornalistici, opportunamente valorizzati dalla ripubblicazione in volume da parte di Garzanti, risulta come Magris ponga sempre maggiore attenzione al lettore. A lui va incontro, con crescente frequenza, per mezzo di riformulazioni e di spiegazioni contestualizzanti, che invece in anni più addietro venivano tralasciati: per esempio la raccolta *Dietro le parole* (1978) è fitta di rinvii letterari, storici e filosofici che, solo episodicamente chiosati, fidano su un lettore supercolto.

Il ricorso intensivo alla citazione, che già Mengaldo considera caratteristico del Magris saggista, rimane tale anche nella scrittura giornalistica. Le opere e gli autori citati sono disparati e numerosissimi, tanto che sarebbe qui impossibile rubricarli. Escludendo le citazioni di politici, giornalisti e scrittori occasionate dalle circostanze del giorno, fra i più menzionati, e limitandoci ai pezzi del nuovo millennio, possiamo arrischiarci a ricordare il Sofocle dell'*Antigone*, il Dante della *Monarchia* e della *Commedia*, Brecht, Ibsen, Tolstoj e Manzoni, i cui personaggi vengono chiamati in causa quali incarnazioni di universali comportamentali, come l'ottusità di Don Ferrante o il delirio della virtù di Donna Prassede. Nella fitta schiera di filosofi che hanno impregnato la cultura e le categorie interpretative di Magris (Bobbio, Croce, Erasmo, Herder, Kant, Moro, Nietzsche, Max Weber ecc.) spiccano i teologi (Karl Rahner, Ratzinger, Scola e molti altri) e frequentissime sono pure le citazioni bibliche: «le Scritture, e specialmente il Nuovo testamento, sono la chiave che più mi permette di capire la vita», am-

mette d'altronde Magris in una lettera aperta a mons. Fisichella che lo invitava a non citare passi biblici (*Livelli di guardia*). Il citazionismo, se da un lato testimonia delle sterminate letture dell'autore, dall'altro, lasciato cadere sulla pagina con una certa *nonchalance*, non è esibito e presenta valore argomentativo, permettendo di poggiare ciò che viene detto sul credito degli *auctores*.

Risulta parimenti difficile dar conto di tutti i temi che pungolano Magris al «buon combattimento» paolino e che lo spronano a intervenire sulle pagine dei giornali. Mentre in anni addietro si cimentava per lo più in elzeviri e in segnalazioni librarie – soprattutto dei prediletti autori nordici, scandinavi e mitteleuropei, che ha contribuito a far conoscere in Italia –, più recentemente ha intensificato gli interventi su fatti di attualità (il bullismo e la violenza negli stadi, per esempio), di politica estera e interna (le guerre, la scuola privata, il matrimonio omosessuale, le intemperanze di Berlusconi), o quelli legati a questioni etiche e sociali (l'eutanasia, il perdono). Talora in modo esplicito, altre sottotraccia, si riaffacciano inoltre i temi “classici” di Magris: l'identità scissa dell'uomo moderno; la crisi del pensiero unico, che forniva un'immagine unitaria del mondo (già tema conduttore dei saggi raccolti nell'*Anello di Clarisse*); la Shoà; l'insofferenza verso i micronazionalismi; il tema del viaggio e delle frontiere, di vario genere; l'importanza e la difficoltà del dialogo; il possibile conflitto fra leggi positive e valori morali, ovvero le «non scritte leggi degli dèi» in nome delle quali Antigone sceglie la morte; la dialettica fra la pietosa comprensione e la necessità del giudizio, che possono entrare in contrapposizione e ostacolarsi a vicenda (questa era la sottotraccia del primo romanzo di Magris, *Illazioni su una sciabola*).

Lo spostamento dell'interesse tematico verso l'attualità agevola, sempre in prospettiva diacronica, una maggiore vivacità dei toni, ottenuta anche attraverso il ricorso alle prime persone grammaticali e all'aneddoto. Piuttosto pudico a proposito della propria vita affettiva, le schegge autobiografiche provengono dalla sfera sociale e pubblica, semmai con una certa indulgenza verso sorrisi episodi scolastici o a quadretti conviviali attraverso i quali Claudio esce dalla pagina e ci parla da vicino. Anche in questo caso l'aneddoto non è fine a sé stesso, ma, sussunto sotto concetti di portata più estesa, svolge piuttosto, ancora, una funzione didattica e argomentativa.

La pressione dei fatti innalza l'espressività del dettato, specialmente nel comparto lessicale. Mentre il ricorso a un formulario colloquiale (*cagnara*, *fare baracca* 'far confusione', *pizzicare* 'sorprendere', *infischinarsene* ecc.) e alla coniazione neologica, ottenuta tramite suffissa-

zione (*liberaloide, radicaloide, sentimentaloid*e) e composizione (*clima becero-giulivo, brutalità anarco-liberista, misticismo radical-rivoluzionario, assemblee politico-pulsionali*), sono riconducibili allo stile brillante tipico del giornalismo, una più individuante marca magrisiana può essere colta nell'aggettivazione perentoria, di segno negativo, incaricata di esprimere lo sdegno dell'autore nei confronti del raccontato. La schiera degli esempi è molto fitta (*aberrante, abbietto, barbarico, becero, delirante, inaccettabile, indecente, inqualificabile, intollerabile, obbrobrioso, orrendo, fetido, ridicolo, turpe* ecc.) e può abbassarsi ad alcuni blandi difemismi (*beota, ebete, idiota, imbecille, porco, stupido* ecc.); alcuni di questi termini ricorrono con tale frequenza da divenire parole-testimoni dell'epoca che stiamo vivendo, come nei casi di *grottesco*, di *volgare* e dei gettonatissimi *pacchiano* e *pacchianeria*.

Quel che più conta è che la severità di giudizio non cede mai ad arrendismi apocalittici o a vacue rampogne. L'intellettuale umanista, corroborato da energici innesti cattolici, esprime piena fiducia sulla migliorabilità dell'esistente e sulla praticabilità di valori che un'epoca di cieco pragmatismo e di perenne emergenza ha fatto passare in secondo piano, in aggiunta spesso sbeffeggiandoli. Claudio Magris sa bene che migliorabilità significa correzione in-finita e non certo risoluzione: come sintetizzato nel binomio *Utopia e disincanto*, che dà il titolo a una sua raccolta di saggi, al primo termine, che deve dare la spinta all'agire, il secondo fornisce il senso del limite. Ma il messaggio è sempre e comunque di speranza, ostinata come quella ginestra abbarbicata alle pendici del vulcano.

---

[Bibliografia dei testi citati: H. Jenkins, *Fans, bloggers and gamers. Exploring participatory culture*, New York, New York University Press, 2006; C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, in Id., *Opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 2012, pp. 3-398 (I ed. 1963); Id., *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 2002 (I ed. 1978); Id., *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984; Id., *Illazioni su una sciabola*, in Id., *Opere*, pp. 827-883 (I ed. 1985); Id., *Danubio*, in Id., *Opere*, pp. 885-1333 (I ed. 1986); Id., *Microcosmi*, Milano, Garzanti, 1996; Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999; Id., *La storia non è finita. Etica, politica, laicità*, Milano, Garzanti, 2006; Id., *Livelli di guardia. Note civili (2006-2011)*, Milano, Garzanti, 2011; Id., M. Vargas Llosa, *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori, 2012; P.V. Mengaldo, *Claudio Magris*, in Id., *Profili critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998; E. Pellegrini, *Claudio Magris o dell'identità plurale*, in Magris, *Opere*, pp. IX-LXX; G. Xingjian, C. Magris, *Letteratura e ideologia*, Milano, Bompiani, 2012].

3. SUL CRINALE CON OZPETEK

[2016]

Senz'altro noto e amatissimo come regista, più recentemente Ferzan Ozpetek si è cimentato nella scrittura pubblicando per Mondadori *Sei la mia vita* (2015), preceduto nel 2013 da *Rosso Istanbul*. La commistione fra sguardo retrospettivo e narrazione finzionale, senza impuntarsi di penna, colloca entrambi i libri nell'ambito dell'*autofiction*. In *Sei la mia vita*, in particolare, la presa di parola soggettiva si districa fra aneddoti gustosi (prevalentemente in salsa gay), retroscena cinematografici e psicologia da bar.

---

Non è immediato incasellare *Sei la mia vita* in un genere letterario; nelle classifiche di vendita viene non a caso compartimentato nella "Varia". Formalmente può considerarsi una raccolta di racconti a cornice, per il susseguirsi di situazioni luoghi ritratti che Ferzan Ozpetek, durante un viaggio in auto da Roma a un'isolata località montana, indirizza al compagno Simone. I ricordi si rincorrono in modo pretestuoso, senza un criterio cronologico e non senza bruschi passaggi al presente (per esempio, «Ora che ci penso, sai chi mi ha fatto venire in mente il barista con i suoi gesti agili? Niccolò. [...] Pensandoci bene, [Niccolò] è l'esatto contrario di Donata. [...]»). Se così l'effetto *collage* risulta sempre in agguato, nelle pagine finali scopriamo che l'espedito della narrazione a Simone ha una più precisa funzione romanzesca. Lì Ozpetek ci svela che il suo, più che un racconto, è un tentativo di risvegliare la memoria del compagno affetto da un grave disturbo psichiatrico («Demenza precoce degenerativa primaria assimilabile a sindrome di Alzheimer», la diagnosi) e che con lui, in isolamento e come estrema prova d'amore, ha deciso di trascorrere il resto della vita.

L'aspetto più interessante del libro risiede proprio nella collisione fra la cornice finzionale correlata all'oblio memoriale di Simone (che nella realtà sta benissimo e che vive una storia ultradecennale con Ozpetek) e i racconti autobiografici dei medaglioni, che invece assumiamo per veri in quanto proferiti da un io narrante dalla voce individuata e dai tratti verificabili. A lettura conclusa, acchetata l'onda emozionale che il libro sa provocare, l'invenzione della cornice può così risultare destabilizzante, perché porta a interrogarsi sulla veridicità dei medaglioni, forse non proprio screditandoli, ma di certo depotenziando la forza del realmente accaduto. Se questo crinale interpretativo, a strapiombo fra realismo e *fiction*, è quello percorso dal lettore più avvertito, va però detto che il lettore medio sarà più verosimilmente



pago dell'emozione e non verrà sfiorato dal sospetto di falsificazione dei fatti; piuttosto, al contrario, l'autenticità dei medaglioni contagerà la cornice, portando a credere alla malattia di Simone.

In seconda istanza questo lettore tipo – che possiamo immaginare un estimatore del regista, attirato all'acquisto del libro dal nome in copertina – riporterà alla memoria la fitta schiera di corrispondenze fra gli episodi raccontati dallo scrittore e i film in cui il regista li ha inscenati. A tentare il gioco si rintracciano numerosissime corrispondenze, qui impossibili da elencare; l'esempio che più giganteggia è probabilmente quello della transessuale Vera, Mario all'anagrafe, le cui peripezie occupano una trentina di pagine e che era già comparsa nelle *Fate ignoranti* (2001) sotto le spoglie della sgargiante Mara.

In *Sei la mia vita* Ozpetek svela ai lettori che gli intrecci e i personaggi dei suoi film provengono in buona parte dalla sua esperienza. D'altro canto il tratto fondamentale della poetica ozpetechiana consiste in un'imprevedibile combinatoria fra realtà e finzione. Tale poetica si esplica tanto nei film, come ammesso esplicitamente in più punti (per esempio, «Capii che non dovevo fare altro che tenere le orecchie e gli occhi bene aperti, osservare e ascoltare»; «Il mio lavoro, lo sai, è raccontare storie. Non le invento, mi limito a ricostruirle»), quanto nei libri: nei ringraziamenti in coda a *Sei la mia vita* accenna infatti a «personaggi che non sono solo frutto della mia fantasia», così come in *Rosso Istanbul* ringraziava le persone cui aveva «rubato, come spesso accade, un pezzetto della loro vita». Il punto di partenza di Ozpetek sta nel reale o, più precisamente, nel ricordo che ne ha, un ricordo volta a volta ravvivato («forse è la nostalgia che rende più vividi i miei ricordi») o infiochito («più viene rievocato, più il ricordo si confonde»), comunque variamente modificato dalla memoria. Sul ricordo del vissuto – che, come spiega nel commento al film *La finestra di fronte* (2003), fa anche da garanzia di verosimiglianza – agisce poi l'immaginazione, direzionata verso un effetto emotivo, che per Ozpetek è prioritario.

Il racconto di *Sei la mia vita* acquista valore anche perché ci viene proferito dal regista Ozpetek, che ha deciso di aprirsi con noi. Pressoché istituzionalizzata nella narrativa italiana contemporanea, la narrazione in prima persona da un lato argina, grazie all'unico e individuato enunciato, la frammentarietà dell'enunciato; dall'altro aggrava la partecipazione patemica ai fatti narrati, che crediamo realmente vissuti, o resocontati, da un testimone d'eccezione. Nello specifico, l'io narrante di *Sei la mia vita* si connota per la postura passionale ed empatica. Nella coppia Ferzan-Simone, è il primo a occupare la sfera più tradizional-

mente femminile. Come è ovvio il sentimentalismo, al limite dell'idolatria, si addensa sulla figura di Simone, descritto come un eroe che, a parte il piccolo particolare dell'omosessualità, sarebbe stato degno di Liala. Crogiuolo di soli valori positivi, il Simone pre-malattia è anzitutto uomo dai nervi saldi, discreto e pacato. Più giovane di Ferzan, il che non guasta mai, è naturalmente bello, tanto bello, «di una bellezza profonda come il mare aperto» e di cui è inconsapevole: Simone fa parte di quelle «Creature così meravigliose, eppure tanto restie ad ammetterlo guardandosi allo specchio. Al contrario, pronte a sminuirsi, vedersi come le caricature di se stesse, quasi un concentrato di difetti». La sua positività risalta ancor meglio nella controluce di paragoni autoflagellanti: per esempio, alla generosità di Simone che lo porta a cogliere il lato positivo delle persone fa da contraltare l'ammissione «Ma io non ho il tuo stesso dono», ed è ancora Simone che ha «sempre saputo vivere il presente con maggiore consapevolezza, non io».

Proprio lo spray rosa può spiegare il gradimento del pubblico, testimoniato dalle buone tirature e dai numerosi riscontri adoranti che si possono leggere *online*, in particolare sulla pagina Facebook di Ozpetek. A rivolgersi a questo pubblico – composto in prima istanza da estimatori del regista, come abbiamo detto, e poi da donne e da gay – è una voce narrante a esso aderente, femminilizzata, che circonfonde d'amore la figura di Simone. Forse la verità, che spiega il successo di *Sei la mia vita*, come della letteratura rosa, è che non si vuole rinunciare al sogno del principe azzurro, anche se è gay. E allora forse aveva ragione Aldo Busi, pur nell'oltranzismo suo solito, quando nel libro-intervista *L'amore è una budella gentile. Flirt con Liala* (1991) parlava del maschio come di una figura convenzionale, un «fantasma» che è «riuscito per tanti secoli a farla franca, spacciando per corpo suo la proiezione isterica delle donne e delle checche»; una proiezione su cui «alcune donne (e, va da sé, tutte le checche) non vogliono ancora aprire gli occhi: temono poi di non vedere niente del tutto, e a ragione».

Se scoprire la malattia di Simone fa in qualche misura digerire troppe parole spalmate di miele, resta il fatto che l'esternazione e quasi l'ostentazione impudica dei sentimenti finisce per mettere a disagio; può così andar bene per le cameriere definire la felicità come il «Sentirsi, anima e corpo, in assoluta armonia con l'universo, insieme a chi ami». Senz'altro più piacevoli appaiono invece i baldanzosi medaglioni descrittivi e la naturalezza con cui Ozpetek parla dei propri, naturalmente molto passati, trascorsi libertini. È senza paraventi moralistici che per esempio racconta di quando, studiando a Perugia, abbinava una fidanzata stabile a numerose avventure omoerotiche, oppure di luoghi

deputati al *fast sex* per soli uomini, come il Buco, spiaggia romana dove «si scopava furiosamente e basta», o il Circo Massimo, dove «La promiscuità sociale e sessuale era totale». La descrizione delle dinamiche del mondo gay, piuttosto promiscue, non ha nulla di laido; piuttosto si evince una detabuizzazione del sesso, considerato come un ineluttabile istinto primordiale: tanto i gay quanto gli etero rientrano nella tipologia del maschio che non riesce a tenersele nei pantaloni.

Come nei suoi film, Ozpetek rappresenta i gay in modo onesto, con vivace salacità ma senza ribassi di gusto, concessioni al macchietismo o allo scandalismo. Prendendo spunto dalla *Volontà di sapere* di Foucault, potremmo dire che insceni non tanto moderni “omosessuali” (leggi: una classe specifica, emersa con la seconda metà dell’Ottocento, la cui sessualità ne impronta la persona, con lo stereotipico corredo di comportamenti eccentrici), quanto “sodomiti”, ovvero uomini le cui preferenze sessuali hanno a che fare con la stimolazione dei corpi, senza che ciò intacchi l’identità globale del soggetto. In questa rappresentazione il vero salto culturale Ozpetek l’aveva fatto al cinema, con *Hamam* (1997) e con *Le fate ignoranti* (2001), soprattutto se si pensa che gli antecedenti più noti erano ancora film come *Il vizietto* (Molinaro, 1978) e *Culo e camicia* (Festa Campanile, 1981). Nel cinema di Ozpetek, che presenta personaggi gay in ben sette film sui dieci finora realizzati, la “normalizzazione” dell’omosessualità risponde a una precisa scelta insieme poetica e militante. A esclusione della commedia *Mine vaganti* (2010), che cavalca comicamente alcuni stereotipi del mondo omosex, i gay di Ozpetek non fanno ridere né presentano tratti di esagerazione. Più frequentemente, sono uomini sull’orlo di una crisi di nervi: a loro pertiene, specialmente nei film, il pianto e l’emozione, mentre le donne appaiono più volitive.

Oltre al macrotema dell’omosessualità – che ne include altri, come lo spettro dell’AIDS, l’inseminazione artificiale, le unioni civili e la tolleranza («Il problema non è accettare, è condividere», si diceva già in *Saturno contro*, 2007) – l’altro tema portante di *Sei la mia vita* è quello dello sperdimento memoriale. Si tratta naturalmente della patologia di Simone, ma anche, in senso più ampio, della memoria storica, indispensabile per comprendere il presente e affrontare il futuro. Proprio il timore di dimenticare luoghi e persone, vissuto con sofferenza («Spesso avverto in modo quasi doloroso la responsabilità di preservarne la memoria»), spinge Ozpetek a fissare sul foglio e sulla pellicola episodi della sua vita. Se da un canto la memoria, soprattutto quando coadiuvata dall’arte, consente di sopravvivere alla morte, dall’altro è in grado di tirarci scherzi trasformando la realtà e confondendo passato e

presente: a confermarne l'ossessiva centralità nella poetica di Ozpetek, fenomeni allucinatori compaiono anche nelle *Fate ignoranti*, nella *Finestra di fronte*, in *Cuore sacro* (2005), in *Saturno contro*, in *Mine vaganti*, in *Allacciate le cinture* (2014) e sono il nucleo portante di *Magnifica presenza* (2012).

Anche per il resto, le pagine di *Sei la mia vita* vorticano su un temario insistentemente ricorrente nei film di Ozpetek, lungo un confine molto labile fra coerenza d'ispirazione e ripetitività. Quella che con uno scioglilingua potremmo chiamare ozpetchitudine si raccoglie su temi quali l'identità delle persone – considerate tutte, al fondo, buone, perché nascosto dietro o dentro al nostro cuore ce n'è un altro, che è sacro (*Cuore sacro*) –; il potere del destino e delle coincidenze, da cui dipendono le nostre vite; l'ammirazione per le donne, anzitutto perché capaci di portare cambiamento, in sé stesse e in chi sta loro accanto; l'inevitabilità del tradimento, prerogativa maschile o comunque focalizzata sul maschio, e di eventi cataclismatici come la malattia o la morte (nei suoi film non mancano quasi mai scene d'ospedale, né morti d'ogni tipo: per accoltellamento, incidente, malattia, suicidio...); l'energia dei luoghi, che si impregnano della presenza di coloro che li hanno vissuti. Altri temi appaiono invece più triti, anche se forse a certo lettorato non avrà fatto male sentirsi ripetere che la personalità è più importante della bellezza esteriore, che non dobbiamo dimenticare da dove proveniamo, che per far colpo sugli altri dobbiamo anzitutto essere sicuri di noi stessi, che è meglio soffrire che non vivere appieno, che dobbiamo andare dove il cuore ci porta, e via deprimendo.

La forza del racconto di Ozpetek nasce dalla realtà esperienziale, da un sapere concreto, non da una capacità letterariamente forgiata di raccontare. Quella di *Sei la mia vita* è una scrittura non preoccupata, senza graffi né tratti individuanti, né tantomeno influssi riconducibili a una letteratura di retroterra. Questa autorialità così linguisticamente sbiadita parrebbe anzitutto dovuta a un *editing* intensivo, forse dettato da ragioni biografiche, anche se – turco, classe 1959 – Ozpetek vive a Roma dal 1976 e dichiara di pensare in italiano. Che tanto *Sei la mia vita* quanto il precedente *Rosso Istanbul* siano stati sottoposti a una decisa toelettatura editoriale e linguistica viene peraltro esplicitato nei ringraziamenti: mentre in *Rosso Istanbul*, accomiatandosi da «questo inatteso viaggio nella scrittura», Ozpetek accenna alla sua «ritrosia» nel «dar [...] forma sulla carta» alle storie che aveva in mente e ringrazia le *editor* perché «Leggere, confrontarsi, correggere, integrare, noi tre insieme, è stata un'esperienza davvero fondamentale e stimolante», in *Sei la mia vita* addita un' *editor* quale correa di «questa *sua* seconda prova

di scrittura» e ne segnala un'altra per averlo assistito con correzioni e consigli «durante la stesura del libro».

Ad ogni modo, dopo le prime pagine rese alquanto confusionarie dal susseguirsi di allocuzioni e schegge di ricordi, il respiro sintattico di *Sei la mia vita* si assesta sulla frequenza media, mentre *Rosso Istanbul* appariva improntato a una concitazione pressoché continua, talvolta liricamente protesa. I due romanzi appaiono distinti anche sotto il rispetto lessicale: *Sei la mia vita* guadagna in precisione rispetto alla piattezza di *Rosso Istanbul*, che – oltre alle voci turche d'ambiente, per lo più gastronomiche – risultava incistato di forestierismi, forse lasciati cadere da una *editor* prestata dal giornalismo di moda.

Pur presentandosi come racconto fatto al compagno, *Sei la mia vita* concede solo timide aperture al parlato, riscontrabili nell'uso di espressioni idiomatiche (per esempio *avere la sensibilità di un bisonte*, *fare un caldo assurdo* ecc.), di voci di basso rango (*farsi qualcuno*, *incalzoso*, *rimorchiare*, “*sbolognare*”, *scopare*, *stronzo*), e di segnali discorsivi come *ricordi?*, *lo sai* ecc. che compaiono soprattutto quando il racconto rammenta che c'è un “io” che parla a un “tu”. È invece in pratica assente la mimesi di una supposta “lingua gay”, al limite rintracciabile nel soprannominare Bruno, al femminile, «la Postina di Monte-verde»; e poco, analogamente, si trova nei film: solo *passivissima* da *Mine Vaganti* e *macho-checca* da *Allacciate le cinture*. Più consistente il lessico diciamo settoriale (*drag queen*, *en travesti*, *trans*, *travestito*) e le parole per definire la condizione omosessuale. Oltre al neutro *gay*, ricorrono *checca* e, di frequente, *frocio*, entrambi usati con sfumature più scherzose che offensive; *frocio* era peraltro già stato sdoganato in *Saturno contro* («Lei è gay? – No, io sono frocio») e poi in *Mine vaganti*: mentre *omosessuale* «è una parola come un'altra», in questo film *frocio* – utilizzato più volte, anche dal protagonista per definire sé stesso – viene percepito come meno asettico e forse più umano, di contro all'offensivo *ricchione* (cfr. la dichiarazione in *climax*: «sono gay... comunque avete capito bene? sono gay, omosessuale, finocchio, frocio, ricchione...»), o lo scambio di battute: «uno non è che ce l'ha scritto in fronte che è omosessuale! – Omo-che? È ricchione!»).

Con il suo stile semplice ma non semplicistico Ozpetek incontra i gusti di un pubblico vasto, più propenso verso lo *storyteller* che verso lo scrittore letterariamente atteggiato. La scrittura testimoniale lo iscrive nella tendenza contemporanea del ritorno alla realtà, coonestata dall'estetica alla moda fondata sul *reality show* e sull'*online disinhibition effect* (John Suler) tipico del web, che alla grata del confessionale sostituisce uno schermo sempre più sottile. Ai suoi libri, come ai suoi

film, Ozpetek consegna luoghi e situazioni che ti entrano dentro per rimanerci per sempre, la rievocazione di cose e persone, il ricordo di certi morti più vivi dei vivi.

---

[Bibliografia dei testi citati: A. Busi, *L'amore è una budella gentile. Flirt con Liala*, Milano, Mondadori, 1991; F. Ozpetek, *Rosso Istanbul*, Milano, Mondadori, 2013; Id., *Sei la mia vita*, Milano, Mondadori, 2015; M. Foucault, *La volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978 (ed. orig. *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976); J. Suler, *The Online Disinhibition Effect*, in «CyberPsychology & Behavior», 7 (2004), 321-326. Filmografia citata: *Il vizietto* (É. Molinaro, 1978); *Culo e camicia* (P. Festa Campanile, 1981); *Hamam* (F. Ozpetek, 1997); *Le fate ignoranti* (Id., 2001); *La finestra di fronte* (Id., 2003); *Cuore sacro* (Id., 2005); *Saturno contro* (Id., 2007); *Magnifica presenza* (Id., 2012); *Mine vaganti* (Id., 2010); *Allacciate le cinture* (Id., 2014)].

#### 4. NEL «GRAND HOTEL» DEL FOTOROMANZO [2017]

Nel 2016 il fotoromanzo ha compiuto 70 anni. Lontani i tempi eroici, che lo videro spopolare negli anni Cinquanta e Sessanta, oggi vende un sogno che comprano in pochi. Insieme ai lettori, o per meglio dire alle lettrici, il fotoromanzo ha perso la sua funzione di modello estetico e comportamentale, puntando piuttosto su meccanismi narrativi ben congegnati e permeabili alle più diverse tematiche. Che naturalmente continuano a coesistere accanto all'amore, la droga più intossicante e dunque più irrinunciabile.

---

«Ma li fanno ancora?»: questo si sente invariabilmente chiedere chi annuncia di occuparsi di fotoromanzi. E la risposta è sì, ancora li fanno, sebbene non godano più della popolarità di un tempo. Oggi nelle edicole continua a vendersi il solo «Grand Hotel», glorioso capostipite di un genere inventato in Italia nell'immediato dopoguerra, quando i fratelli Del Duca pensarono, bene, di colorare di rosa i già esistenti fumetti. Inizialmente le storie erano infatti disegnate, ma il fragoroso successo di mercato e le necessità pratiche di serializzazione consigliarono ben presto l'impiego della più veloce fotografia.

Oltre che alla letteratura sentimentale e alla narrazione seriale del fumetto, il fotoromanzo attingeva linfa e ispirazione dal romanzo d'appendice, dall'immaginario cinematografico e più nello specifico dal

cineromanzo, nel quale si proponevano i riassunti dei film di maggior successo accompagnati a fotogrammi. Del *feuilleton* il fotoromanzo riprendeva la formula a puntate, che, a lungo la più tipica, consentiva di distendere la storia protraendone piaceri e dolori e fidelizzando il lettore settimana dopo settimana. Dal cinema e dal cineromanzo derivava invece un maggior dinamismo nelle pose e un aumento dell'*effet de réel*, di contro a un certo antirealismo del fumetto. Può stupire, in tempi di Internet, dvd e tv *on demand*, che più di recente si sia tornati a lustrare la formula del cineromanzo in fotoromanzi che riprendono *soap opera* e serie come *Il Segreto*, *Una vita* e *Violetta*: oltre a consentire di recuperare eventuali puntate perse e di prolungare il piacere anche in momenti altri rispetto alla programmazione televisiva, grazie al supporto cartaceo questi fotoromanzi possono essere portati con sé e, rispondendo a un'esigenza affettiva, conservati.

Il fotoromanzo può considerarsi più un genere che un *medium*, in quanto tipicamente, intrinsecamente intinto di rosa (Anna Bravo). Ne è una riprova lo scarso successo dei tentativi di declinarlo secondo ispirazioni e intendimenti disparati: il fotoromanzo ideologico e quello pedagogico-cattolico dalla metà degli anni Cinquanta, quello poliziesco nei Sessanta, quello di opinione nei Settanta e Ottanta ecc. Maggior fortuna ebbe invece il fotoromanzo che dal rosa inclinava al rosso, ovvero quello erotico o senz'altro porno fiorito nei più libertini anni Settanta. A quest'epoca risale per esempio *Supersex*, che raccontava, o meglio mostrava, le magnifiche avventure dell'eroe omonimo, il cui superpotere consisteva nel discernere dagli occhi un fluido ipnotico dall'infallibile carica erotica. Inutile specificare i capolinea di tali ipnosi, così come dove finivano le ricerche delle sorelle porno-investigatrici protagoniste delle *Avventure di Magika e Magika Jr.* che per qualche tempo apparirono nella stessa rivista come una sorta di *b-side*.

Con le sopraccennate eccezioni, oggi il fotoromanzo si presenta in forme residuali, di *repêchage* colto o sperimentale. È stato così rivitalizzato *online*, per esempio nella serie *Segreti d'amore*, per un certo tempo leggibile gratuitamente all'indirizzo [www.fotoromanzoweb.it](http://www.fotoromanzoweb.it) e ora disponibile all'acquisto su piattaforme come Amazon, ma è anche stato finalizzato a intendimenti satirici, come nei fotoromanzi, realizzati da Stefano Disegni, apparsi sull'inserito domenicale del «Fatto Quotidiano» (riuniti e pubblicati in un volume significativamente intitolato *Roba da fotoromanzi*, 2012) oppure riesumato in chiave artisticoide, come è avvenuto nella raccolta *Io e Calliope* (sempre 2012) di Ileana Florescu, dove serve a rileggere grandi classici, dal *Piccolo principe* al *Maestro e Margherita*.

A parte questi episodi e scomparse le testate interamente occupate da fotoromanzi, come quelle della storica casa editrice Lancio (1961-2011), pare indicativo che a sopravvivere sia oggi unicamente «Grand Hotel», che fin dagli esordi – accanto ai fotoromanzi, che si configuravano e si configurano come la cifra specifica della pubblicazione – si è dotato di sezioni quanto mai varie, che vanno dall’oroscopo alla posta del cuore, dalle ricette ai servizi sui divi, dalla programmazione radio-televisiva alle rubriche di varia utilità. Se ciò comprova l’indebolimento dello statuto autonomo del fotoromanzo, d’altra parte la spigolatura delle ultime annate di «Grand Hotel» consente alcune considerazioni sui suoi sviluppi più recenti.

La rivista, da sempre in formato rotocalco, ospita alcuni fotoromanzi con storie complete (due o tre, a seconda della loro estensione, che in genere si assesta sulle 14 pagine, ma può arrivare a 30) e una sola puntata di una storia più lunga, calibrata sullo standard delle 12 puntate. Ogni pagina presenta dai sei agli otto riquadri fotografici: rispetto ai primordi del fotoromanzo, quando la parola strabordava sull’immagine, e rispetto all’evoluzione degli anni Settanta e Ottanta, di risacamento della parola, più di recente le due componenti risultano ben equilibrate. Come da tradizione fotoromanzesca, le fotografie sono dominate dai personaggi, a discapito dei dettagli degli ambienti e dei panorami, peraltro poco adatti viste le piccole dimensioni dei riquadri. Per evitare la monotonia, le inquadrature vengono sempre alternate, anche solo con minime differenze; in particolare si succedono primi piani, cui si demanda l’indicazione dello stato d’animo dei personaggi, e piani americani, che li collocano nel loro ambiente sociale. Oggi come ieri, le narrazioni dei fotoromanzi si svolgono per lo più in interni, da un lato psicologicamente rassicuranti o riposanti per chi legge (non a caso, per il rosa si è chiamata in causa la perversione della claustrofobia), dall’altro portate dai limiti economici e tecnico-realizzativi del fotoromanzo, per cui le riprese in esterni e in trasferte comportano maggiori costi e problematicità rispetto a quelle in interni. Quelli oggi rappresentati nei fotoromanzi sono interni di livello medio-basso e popolare, di modo da consentire, presumibilmente, l’immedesimazione della lettrice e come un senso di familiarità fra storia e storia. Che i fotoromanzi, a differenza del rosa, abbiano rinunciato a offrire un sogno lo confermano anche gli abiti *casual* indossati dai personaggi, che d’altronde fanno lavori che pagano l’affitto.

Il comparto verbale è dominato dai dialoghi. Le didascalie appaiono estremamente ridotte; a loro viene in genere demandata l’esplicitazione del cambio di scena, anche se a tal fine può essere sufficiente un



cambio pagina. Come è stato appurato, chi legge il fotoromanzo è d'altra parte in grado di decodificarlo attuando una «grammatica ellittica» (Evelyn Sullerot) che riempie i vuoti tra le fotografie e che permette di considerare “scena” una successione di immagini poco pregnanti. In ogni caso si tratta di un tempo lineare, poiché la forma fotoromanzo mal tollera digressioni o anacronie nella narrazione, che difatti appaiono sporadiche e al più protratte per breve, qualche vignetta al massimo.

Mentre il più breve fotoromanzo completo racconta storie che evolvono in pochi giorni, quello a puntate tende a dilatarne la durata da un paio di settimane a qualche mese, intrecciando quattro o cinque fili narrativi. Limitandosi a presentare i protagonisti nei loro ambienti, la prima puntata appare in genere piuttosto sconclusionata, ma ben presto i fili narrativi prendono a intrecciarsi. Si svelano così al lettore i meccanismi di un ingegnoso traliccio narrativo poggiante su un tradizionalissimo quanto inverosimile repertorio romanzesco di morti apparenti, parti gemellari, separazioni alla nascita, agnizioni e via dicendo. Il taglio delle puntate in punti cruciali serve a prolungare la durata del fotoromanzo e, solleticando la curiosità sul come va a finire, a consolidarne l'abitudine all'acquisto: così per esempio si chiudono la seconda e l'undicesima puntata di *Naufraghi* (2016): «Questa è l'ora della verità [...]», «Scusa l'interruzione e procedi con il racconto, che mi interessa moltissimo...». Poiché resta dubbio che si ricordi, di settimana in settimana, dove la storia era rimasta, vi è sempre un riassunto delle puntate precedenti.

Sia che si presenti a puntate che come storia completa, nei finali non solo si scopre che tutto si tiene, ma viene prospettata una strada aperta e in discesa. Forse per influenza delle *soap opera*, che oggi appaiono il *medium* rosa più forte, si preferisce lasciare il senso di un flusso continuo, che prosegue oltre la parola *fine*. Il moderato ottimismo, talvolta conciliato con l'esplicitazione di finalità edificanti non estranee ai generi paraletterari (cfr. «solo in questo modo, dicendo la verità, si può davvero sperare di ricominciare da zero...»: *Un'ultima volta ancora*, 2015), esclude di massima le statiche chiuse fiabesche, che sono difatti rarissime. Nell'ultima vignetta del fotoromanzo *Il paradiso c'è ancora* (2015) la didascalia recita: «Si scatena l'esultanza! In un attimo si rinnovano sogni e amicizie e si realizza l'utopia del bene che vince sul male...», ma l'eccezionalità dell'avvenimento richiede in chiusa il commento metatestuale: «È proprio una favola, vero?». Specchio dei tempi, a sigillo della storia non vi è mai il matrimonio, anche se nelle fotografie finali figura spesso una coppia, a implicito e rassicurante recupero di un *loveworld* familistico. Come è ancora tipico della paraletteratura, va d'altra parte ricordata la centralità del lettorato, da accon-

tentare. Chi sceglie di leggere un fotoromanzo sa cosa lo attende e ha fiducia nel narratore. Sa che patirà, insieme ai protagonisti, situazioni di svantaggio (privazioni affettive o economico-sociali, minacce, prove o semplicemente malintesi), ma sa altrettanto bene che la sua sofferenza verrà infine risarcita dal trionfo della giustizia.

In un reticolo narrativo tanto vincolante sono immancabili i commerci sentimentali, che però negli ultimi anni, forse proprio perché del tutto attesi o usurati, di rado guadagnano il proscenio. L'amore, naturalmente amaro, c'è, ci mancherebbe altro, ma sembra più un ingrediente necessario che predominante, mentre sono del tutto assenti i rosacei drammoni dai toni piangevoli, così come la riflessione e l'autoriflessione dei personaggi, per le quali, d'altronde, la pagina fotoromanzescia non dispone di spazio. Ad attirare l'attenzione è piuttosto il *côté* avventuroso e l'apertura ai temi dell'attualità, pur storicamente tutt'altro che ignoti al fotoromanzo. Sulle pagine di «Grand Hotel», nel 2016 sono per esempio apparsi i fotoromanzi *Naufraghi*, incentrato sui profughi iracheni e siriani, e *Femminicidio*. Se l'atteggiamento verso questi e altri temi – come la droga, l'immigrazione, l'omosessualità, il razzismo – è in ogni caso alieno da ripiegamenti misoneistici o quietismi retrogradi, si nota ancora una certa superficialità e un accumulo tematico secondo un criterio puramente addizionale. Nella puntata unica *Fratelli minori* (2015) si narra per esempio di Fabio, uno sceneggiatore senza ispirazione, conteso fra la dolce Lara, ex del fratello morto, e la più esuberante Elsa, sorella di Lara, da poco lasciata dal marito per «Mark, uno skipper neozelandese di stanza a Berna». Elsa porta Fabio a letto, dopo averlo rassicurato di prendere la pillola anticoncezionale. Bugia, perché in realtà l'obiettivo di Elsa è quello di farsi ingravidare. Fabio, dopo aver scoperto che Elsa non prende la pillola perché salutista e vegana e che Lara è innamorata di lui, pensa bene di fuggire. La breve separazione gli serve a comprendere che ama da sempre Lara, con cui finisce per mettersi, mentre Elsa aspetta un figlio da lui. Alla fine tutto resta in famiglia.

Qualche novità presenta la delineazione dei personaggi e il loro rapporto reciproco. Anzitutto parrebbe da ridimensionare il protagonismo femminile: le donne sono semmai comprimarie, ancora come nelle *soap opera*, e non rispondono più all'archetipo della piccola fiammiferai, ricettacolo di sfortune assortite e forte della sua capacità di sopportarle. Tutt'altro che masochiste e lige alla morale lialesca della rinuncia che premia la remissività e punisce i comportamenti aggressivi, le donne dei fotoromanzi lavorano, tengono testa agli uomini e il più delle volte finiscono per migliorarli. Nobilitano sé stesse non attraverso

la sofferenza e il martirio, ma agendo in prima persona. Prendono anche – tutte, non solo le antagoniste – l’iniziativa amorosa e sessuale, e ne parlano con libertà: «Lo sapevo che ce l’avresti fatta a portarti a letto il francesino il primo giorno!» – «Niente riassunti, io voglio sapere come te lo sei fatto con tutti i dettagli porno!», spettegolano alcune studentesse universitarie in *Amori implacabili* (2015), mentre la dolce barista di *Un’ultima volta ancora* (2015) può così implorare un avventore del bar diventato suo amante: «Prendimi Cesare... prendimi... è molto tempo che non sto con un uomo».

I personaggi dei fotoromanzi appartengono di massima alla gente comune che, come tutti, lavora, ama e sbaglia. Sono piacenti, snelli, di età compresa fra i venti e i quarant’anni (la lettrice più attempata non ama vedere rappresentata e oggettivata la sua età, ma preferisce proiettarsi in una ragazza più giovane); hanno la pelle chiara e sono di nazionalità italiana: i pochissimi extracomunitari svolgono quasi sempre lavori subordinati o considerati più umili. Oltre alle titaniche contrapposizioni fra buoni e cattivi, sembra altresì perso il gusto per il fenotipo, che per esempio contrapponeva la bionda angelicata alla bruna, donna di passioni; a sopravvivere è solo il belloccio di turno, oggetto dell’ormai legittimato desiderio femminile. Non a caso sono sempre gli uomini ad apparire discinti: a torso nudo mentre si rivestono dopo una notte d’amore, quando escono dalla doccia, quando sono a letto, mentre zappano... ogni occasione è buona. Possono apparire mezzi nudi persino quando si trovano in prigione: nel fotoromanzo *Testa calda* (2015) una didascalica ci avverte così che «Nadia entra in cella. Fabio indossa soltanto un paio di slip, peraltro molto ridotti», e si vede.

L’annotata virata dagli alati e impudichi sentimentalismi si riflette al livello linguistico in scelte quotidiane, talvolta al limite del corrivo, comunque molto lontane da quell’italiano placcato oro che in passato ha caratterizzato la lingua del fotoromanzo. Al più, una tendenza verso l’alto si riconosce in scelte onomastiche mediamente ricercate, che mettono in scena Alberichi, Allegre, Corinne, Olghe, Sharon ecc., e più in generale nelle didascalie, dove possono depositarsi vaghi poeticismi (per esempio, «suntuoso tramonto che incendia il cielo siciliano», «Pietro posa su di lei uno sguardo che stilla veleno e disprezzo», *Amori implacabili*) o usi che appaiono troppo scelti rispetto al *medium*: «Scampata al rischio d’infrangersi sul cranio dello sventurato Fabio, la bottiglia è prosciugata dai due improvvisati coinquilini, dinanzi alle ultime sequenze della soap», *Fratelli minori*. Simili scampoli disturbano il critico, ma viceversa possono venire considerati manifestazioni di bell’italiano dalle lettrici; in particolare, sembrerebbe, dalle lavoratrici

immigrate, che apprezzerebbero il fotoromanzo anche quale ausilio all'apprendistato della lingua italiana.

Diversamente da quanto accade nei romanzi rosa, il dialogato mostra una tendenza fino eccessiva alla sintesi e alla perspicuità comunicativa, inevitabilmente perdendo in verosimiglianza. Poco praticati sono infatti le sporcature e gli stilemi tipici del parlato, come per esempio le allocuzioni e le interiezioni («Cristo santo, era tuo fratello!», *Fratelli minori*), la sintassi marcata («prima o poi lo becco quel verme», «Il cannone ce lo fumiamo all'uscita», *Amori implacabili*) o l'incardinamento nella situazione tramite deissi («ho voglia di fare l'amore con te... adesso... qui...», *Due sconosciuti*). In alcuni casi si assiste a una mimesi tentativa, come nel riecheggiamento della parlata siciliana di un boss ottantenne, tale zì Peppe («Parli con l'accento romano, ma sempre femmina sicula fosti, mizzica!») o nell'iper caratterizzazione, in fin dei conti più comica che mimetica, del linguaggio giovanile («See, sciallo a oltranza, bimba! Certo che domani mi libero, non vedo l'ora... Ti voglio stilosissima, devi farmi flashare, gioia!», *Amori implacabili*).

A qualificare questo italiano di base è piuttosto la preferenza per le espressioni idiomatiche («m'ha gonfiato di schiaffi», «Piantala di fare il bullo!»), soprattutto poggianti su similitudini: cfr. «se uno prova a mettermi le mani addosso lo gonfio come una cornamusa»; «Dovrei dirti che sono contenta di vederti piombare a casa mia a notte fonda, sbronzo come un vikingo, sudato come un maiale e fuori come un balcone?», «non ci devo provare come un mandrillo...», «C'è un "non detto" che pesa su entrambi come un macigno»); immancabili anche i *clichés*, che con la loro ricorsività e modularità fungono da riposante, piacevole ritrovamento del già noto: cfr. «Tormentosi ricordi», «Ricordi incancellabili», «Lente lacrime gli scorrono sul volto.» (esempi tratti, come i precedenti, da *Amori implacabili*), «questa è l'amara verità» (*Un'ultima volta ancora*), «da tempo immemore», «mi hai usato per i tuoi sporchi fini» (*Fratelli minori*) ecc. A rincarare l'espressività si può ricorrere al turpiloquio, indifferentemente poggiato su bocche maschili e femminili: «Se hai la fregola di farti una sveltina, cercati una delle tue amichette e non venire a rompere le palle a me! Sei un verme, sparisci!», può sbraitare la giovane Marilù contro Paolo, che da parte sua, qualche pagina prima, l'aveva accusata di *darla* a un altro (*Amori implacabili*). Nel lessico, infine, si segnalano alcuni forestierismi legati all'informatica (*mail*, *smartphone*, *skype*, il marchionimo *Trip Advisor*, anche con uso figurato: «Per qualche dolcissimo istante, un'ondata di desiderio gli mette in stand-by ogni altro pensiero»), notevoli perché presuppongono una lettrice preparata a comprenderli. D'altronde le

nuove tecnologie entrano negli intrecci narrativi, in particolare come espugnabilissime e perciò pericolose depositarie di messaggi amorosi.

Indice inequivocabile che anche le lettrici “fotoromantiche” siano passate dal tempo delle mele al tempo delle mail? Può darsi. Sicuro è che grazie a questi giornali da serve, come sono stati sdegnosamente bollati, le lettrici possono ritagliarsi qualche quarto d’ora tutto per sé. Pur con le sue tare di convenzionalità tematica e formale – che derivano dalle regole della produzione in serie, dalle caratteristiche tecniche del *medium* e dalle specificità di confezionamento del genere, consolidate e soprattutto attese dal pubblico –, la lettura del fotoromanzo assomiglia a un’oasi. Un’oasi che fortunatamente resiste, pur erosa e astretta fra le paludi narcisistiche o voyeuristiche dei *social network*, da un lato, e, dall’altro, *media* competitori come le *soap opera*, il finto *show* di *reality* e l’*infotainment* sciacallo dei pomeriggi televisivi nazionalpopolari, che soddisfano al medesimo bisogno di evadere e di specchiarsi dentro una lacrima.

---

[Bibliografia dei testi citati: A. Bravo, *Il fotoromanzo*, Bologna, il Mulino, 2003; S. Disegni, *Roba da fotoromanzi*, Milano, Chiarelettere, 2012; I. Florescu, *Io e Calliope*, Roma, Elliot, 2012; E. Sullerot, *I fotoromanzi*, in *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 100-114].

## 5. SOGNARE E NON DORMIRE: IL LIETO FINE ROSA

[2018]

*In my end is my beginning*, cantava il poeta. Ogni fine è insomma un inizio, tutto dipende da come decidi di vederla. Una saggia istruzione per l’uso della vita, astutamente messa a frutto nella *fiction* rosa, i cui finali sono lieti in quanto aprono finestre sul futuro. Seppur con qualche aggiornamento ai tempi, queste finestre ancora per lo più affacciano su di un *hortus clausus*, borghesemente confortante, da coltivare in due.

---

«Lei ha fatto soffrire mia moglie che aspetta un bambino...», scriveva a Liala, minacciandola di denuncia, un avvocato torinese. Questa e simili lettere di protesta riceveva la nostra più celebre firma rosa al bel mezzo del secolo scorso, e leggenda vuole che alcune lettrici, infu-

manate nere, fossero scese in piazza decise a picchiarla. Liala l'aveva in effetti combinata grossa: aveva osato far morire la contessina Lalla Acquaviva, adorabile e sfrontatella protagonista del romanzo *Dormire e non sognare* (1943). Il commendator Angelo Rizzoli, allora editore di Liala, le telegrafò: «Quattrocentomila donne piangono la morte di Lalla Acquaviva. Provveda». E la scrittrice, da sempre e per sempre ligia alle esigenze del suo pubblico, provvede, strappando idealmente l'ultima pagina del romanzo e di lì a poco pubblicandone il seguito dal titolo parlante *Lalla che torna* (1945). Qui la cara salma veniva resuscitata sotto le identiche spoglie della neonata nipotina di Lalla, con un trucco che resse un'intera trilogia (è del 1946 *Il velo sulla fronte*) e, trent'anni dopo, persino lo sceneggiato *Nata d'amore* (1984), riadattato per il piccolo schermo da Duccio Tessari.

A inferocire le "lialine" non doveva essere stato tanto il mancato lieto fine, cui il rosa, a dispetto di uno stereotipo interpretativo, può talvolta derogare: basti ricordare che tragicamente, col suicidio della protagonista, si concludeva il capostipite del romanzo rosa "classico", ovvero quel *Signorsì* dato alle stampe dalla stessa Liala nel 1931. Ciò che non poteva essere tollerato erano l'irreversibilità e l'ingiustizia di quel finale. La morte di Lalla nell'ultima pagina del romanzo chiudeva la storia senza scampo, facendo saltare uno dei capisaldi del romanzo popolare, e dunque anche del rosa: quello per cui l'eroe (o l'eroina) non può morire. Se contemplata, la sua morte deve essere, paradossalmente, sempre provvisoria, a costo di inscenare i più impudichi *escamotages*, che vanno da scambi di gemelli a dissotterramenti di presunti cadaveri, da finti annegamenti a trapianti di cervello ecc. Ecco che allora le fan di Lalla Acquaviva, pur di mettere una pezza su quel finale, erano disposte a sospendere la credulità e ad accettare una rifondazione delle sue vicende.

Poiché la fine, nella sua inevitabilità, è una nozione negativa, la *fiction* rosa la cambia di segno mutando il punto di vista, considerandola cioè non in quanto tale, ma come l'inizio di qualcos'altro. Nel rosa è dunque necessario che il finale sia, meglio che lieto e oltre che giusto, aperto sul futuro, secondando il paradigma fiabesco dell'"e vissero felici e contenti". La propensione all'interminato è non a caso tipica della più caratteristica espressione rosa, la telenovela. Lo spettatore di *Beautiful*, di *Un posto al sole* o di una delle decine di *soap opera* che quotidianamente approdano sui nostri teleschermi si immerge nel loro flusso senza chiedersi dove li condurrà. Quel che importa è la rassicurante compagnia di vicende di lunga durata dalle quali è assente la parola fine. Nelle telenovele nessun evento è risolutivo, potendo po-

enzialmente aprire a sviluppi futuri: per esempio il matrimonio, classico epilogo rosaceo, nella telenovela prelude a maternità, tradimenti, divorzi ecc.; o ancora il decesso di un personaggio non solo è spesso solo apparente, ma apre a nuovi scenari per chi rimane vedovo, per gli eredi e via discorrendo. Qualcosa di analogo avviene d'altra parte nella cronaca pure cosiddetta rosa, ruotante intorno alle vicende famigliari e sentimentali delle celebrità, caratterizzata da un fiume di avvicendamenti che scorre parallelo alle vite dei loro fruitori. Poco interessa se il segno di tali vicende sia positivo o negativo, l'importante è che continui a far compagnia: il vero lieto fine è che non avranno una fine. E questa tensione all'infinito risulta in modo sorprendente se volgiamo lo sguardo dagli espositori delle edicole agli scaffali rosa delle librerie. Mentre scrivo, vi si trovano ponderosi volumi in formato *hardcover*, per lo più dovuti a scrittrici nordamericane, che già dal titolo esprimono questo bisogno: *Ancora una volta*; *Infinite volte*; *Infinito + 1*; *Le parole infinite*; *Love, un pensiero infinito*; *Non ti dirò mai addio*; *Oltre noi l'infinito*; *Quando l'amore non finisce*; *Tutte le volte che vuoi...* tanto per citarne alcuni.

Come abbiamo accennato, oltre che aperto, al finale rosa è richiesto di essere giusto, ovvero mirato al ristabilimento dell'ordine. È in questo senso che il genere può dirsi tanto conservatore, perché non prevede stravolgimenti o rivoluzioni di sorta, quanto ottimisticamente consolatorio, in quanto rassicura che chi si porta rettamente alla fine viene premiato, mentre chi sbaglia paga. Quando tale logica consequenzialità non si verifica, è come se si rompesse un patto. Perciò, tornando a Lalla Acquaviva, se la contessina era inciampata ai piedi di un corteggiatore che le aveva fatto bere un bicchiere di troppo, ciò era davvero troppo poco per giustificarne la morte. Severa e inappellabile come un vecchio dio, la scrittrice rosa è però inflessibile nel far quadrare i conti e può anzi rivelarsi nient'affatto tenera con chi sbaglia, allestendogli punizioni truculente. Nei miei occhi di bambino è ad esempio ancora impresso un episodio della telenovela venezuelana *Marilena* – trasmessa in Italia nei primi anni Novanta e seguita avidamente da mia madre – in cui l'infida antagonista Mariapaola veniva nientemeno che sepolta viva, si può immaginare con soddisfazione delle telespettatrici, che così le vedevano restituite, con gli interessi, le lacrime fatte versare alla protagonista.

Sulla vocazione rosa a far quadrare i conti si sono d'altra parte avanzate ipotesi antropologiche legate alle donne, ovvero a coloro che più spesso si sono autorialmente cimentate nel genere. Tali ipotesi si correlerebbero da un lato a un più spiccato senso o bisogno di giustizia insito nel sesso femminile, forse portato di una storica condizione

di subalternità («le donne scrivono per vendicarsi», annotava Flaiano nel *Diario degli errori*), dall'altro a una altrettanto marcata vocazione pedagogica. Poche, pochissime scrittrici rosa hanno infatti mancato di fornire alle proprie lettrici, in chiusura, una morale o un insegnamento.

Se, come avviene nel mito e nella fiaba, il finale rosa si fonda sul presupposto che l'agire secondo determinati valori sia garanzia di felicità (o di infelicità), ci si può però intendere diversamente su quali siano tali valori. A differenza di quanto si sarebbe portati a credere, nel rosa classico à la Liala non è vero che ci si salvi seguendo il codice del cuore. Al contrario. Le scrittrici rosa possono apparire persino ciniche nell'indicare la via del buon senso, di ciò che è socialmente accettato o economicamente auspicabile; è così senza scalpori, nel *Peccato di Guenda* (1952), che Liala fa dichiarare alla saggia nonna Mansueta che «qualunque ragazza, che rifiutasse un simpatico ragazzo carico di milioni, non potrebbe che essere mandata al manicomio». Guardando agli archetipi rosa, la protagonista ottiene o meglio merita l'oggetto di valore (la conquista dell'uomo benestante, il matrimonio, il salto di classe o meglio tutte queste cose insieme) grazie alla sua forza di sopportazione passiva, mettendo su una faccia da santa e facendo la preziosa. Se proprio non vogliamo arretrare a *Cenerentola* o a *Biancaneve*, proprio questo accade nell'epica della ritrosia inscenata da Samuel Richardson in *Pamela, or the Virtue Rewarded* (1740), in cui la domestica Pamela resiste per quattro tomi alle *avances* del padrone, alla fine meritando di sposarlo, o specularmente in *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748), dove lo stesso Richardson inscena una protagonista che invece si concede traendone disonore e in ultimo la morte. E poi, come se non fossero passati due secoli, nel *Diario vagabondo* (1977), la solita tremenda Liala poteva esplicitamente appellarsi alle sue più giovani lettrici raccomandando «di non cedere subito e sempre. Va bene, se il sangue va alla testa, non è troppo facile ragionare. Ma se potete, fatele un ragionamento piccino piccino; ditevi che cedendo non guadagnate nulla, ma rischiate di perdere tutto».

Mentre nel rosa classico la protagonista agisce soprattutto attraverso la sua bellezza, lasciando il campo dell'iniziativa alle più istintive antagoniste, per questo condannate alla sconfitta, nelle ultime declinazioni del genere le è concesso più di un margine d'azione, anche sotto le lenzuola, senza che ciò la marchi a vita. All'incirca a partire dagli anni Settanta-Ottanta, in concomitanza alla liberazione sessuale e all'auge del rosa industriale stile *Harmony*, il sesso può anzi venire anatomicamente e linguisticamente dettagliato nei particolari più succulenti e persino fungere da indice e garanzia, per la coppia, per la reciproca scelta.



In ogni caso, prima e poi, appare significativo che nell'economia narrativa l'epilogo sia poco più che accennato, limitandosi ad aprire una finestra su ciò che verrà, mentre il grosso della storia venga occupato da una filza di *exempla* negativi, a indicare, come nel più classico dei romanzi di formazione, che ci si possa ritrovare solo dopo essersi persi. Per le lettrici non è interessante seguire la loro eroina che, finalmente sistemata, gioca a casetta con pargoli e maritino: già lo sanno come si fa. È invece la parte intermedia, quella più peccaminosa e disponibile a una fruizione libidinale, a segnare una preziosa via di fuga verso terre interdette, beninteso prima di arrivare al capolinea della ricomposizione familistica. D'altro canto la natura spesso inconsistente degli ostacoli è già di per sé rassicurante garanzia che alla fine tutto si aggiusterà. La lettrice sa fin dall'inizio che l'eroina ammalata d'amore troverà l'antidoto, dopo averlo cercato in lungo e in largo, nella cucina di casa sua. In genere l'ostacolo al coronamento del sogno d'amore è infatti un semplice equivoco protratto, sempre lì lì per essere chiarito, ma che sistematicamente rimane in sospeso: nel rosa parlarsi e dire «mi dispiace» è sempre troppo poco; i protagonisti, cinture nere di orgoglio e pregiudizio, preferiscono rotolarsi nei dubbi o in alternativa saltare subito alle conclusioni, naturalmente sbagliate.

La riproposizione indefessa di questo schema moltiplica all'infinito non solo la parte più avventurosa, ma anche il finale esemplare, la lezione da mettere a frutto e da ripetere tante volte quante, evidentemente, ce ne è di bisogno. Pur nella difficoltà di tirare le fila su di un orizzonte quanto mai vasto e pur potendosi dare singoli controesempi, sarebbe difficile confutare che questa lezione consista nel capitolare dell'eroina sulla scelta più rassicurante ovvero sull'uomo più perbenino, dotato di qualche fascino ma sprovvisto della bellezza rapinosa tipica del maschio, che soprattutto possa darle maggiori garanzie di un amore duraturo.

Almeno a partire da Liala, che grazie a questa formula si assicura una vendibilità di lunga durata e sulla cui dorsale andrà sviluppandosi il rosa industriale, una per una le eroine rosa finiscono per cedere all'uomo premuroso e un filo noiosetto con cui poter trascorrere il resto della vita. Questo è per esempio il destino che buone artigiane come Sveva Casati Modigliani e Maria Venturi per lo più allestiscono alle loro eroine e questo è ciò che accade persino alle ribelli e rosacee Melissa P., che finalmente accheta le sue foie fidanzandosi con il gentile Claudio (*Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, 2003), o all'Anna di *Volevo i pantaloni* (1989), che dall'incipitaria dichiarazione «non ho mai sognato il Principe Azzurro» finisce per arrendersi a un matrimonio riparatore, nella constatazione che si può «cambiare una

testa, non tutte le teste». E se appassiscono nel matrimonio anche le peripezie sadomasochistiche di Ana e Christian, protagonisti della trilogia delle *Fifty shades* (2011-2012), nella più scanzonata *chick-lit*, la letteratura rosa per pollastrelle, le svalvolate barra smutate protagoniste non si tirano indietro dal baciare un bel numero di rospi, ma per trovare alla fine il loro sodo principe azzurro, come per esempio registra il *Diario* (1995) di quella pasticciona di Bridget Jones, che riesce a portarsi a casa l'apparentemente algido avvocato Mark Darcy, scoperto calco, fin dal nome, del Fitzwilliam Darcy di *Pride and Prejudice* (1813).

Tutto sommato, sembrerebbe dunque che i finali rosa tornino a lustrare il *tòpos* dell'uno, in base al quale ciò che è unico ha più valore di ciò che è molteplice. Senonché non solo l'eroina rosa, per imparare la lezione, questo molteplice ha bisogno di sperimentarlo, eccome, ma non appena ritrova l'agognata metà della mela, ecco che cala il sipario. Nell'ultimo tempo della storia la felicità della coppia viene così prospettata in potenza più che vissuta in atto. Quel che accade dopo l'unione diventa tabù. La conciliazione – peraltro sempre meno convenzionalmente suggellata dal matrimonio o sublimata nella maternità, in ogni caso al massimo preannunciati e mai inscenati – apre a una fase di stasi, quando non proprio di difficoltà, su cui è superfluo o controproducente indugiare. Fermarsi un passo dopo l'unione e diversi passi prima del matrimonio e della maternità consentono di mantenere vivo sia il protagonismo femminile che il fuggevole amore romantico e passionale. Mentre nel rosa classico, più tecnico e istruttivo, è sottesa la morale del non si può aver tutto, sulla sponda senz'altro evasiva di *Per un bacio del milionario*, di *Lo sceicco e la top model* o di un altro, a caso, dei più spudorati libriccini stile *Harmony* può accadere che i trionfanti e implacabili finali cementifichino romanticismo, sesso e successo, e si capisce: se proprio c'è da sognare, tanto vale farlo in grande.

---

[Bibliografia dei testi citati: J. Austen, *Pride and Prejudice*, London, T. Egerton, 1813; J. Brockmole, *Non ti dirò mai addio*, Milano, Mondolibri, 2016; L. Cardella, *Volevo i pantaloni*, Milano, Mondadori, 1989; L.A. Casey, *Love, un pensiero infinito*, Roma, Newton Compton, 2016; B.C. Cherry, *Infinite volte*, Roma, Newton Compton, 2017; J. Crownover, *Oltre noi l'infinito*, Roma, Newton Compton, 2015; H. Fielding, *Il diario di Bridget Jones*, Milano, Rizzoli, 2008; E. Flaiano, *Diario degli errori*, Milano, Adelphi, 2010; E.L. James, *Fifty shades of Grey*, New York City, Vintage Books, 2011-2012; A. Harmon, *Infinito + 1*, Roma, Newton Compton, 2016; Liala, *Signorsì*, Milano, Sonzogno, 2005 (I ed. 1931); Ead., *Dormire e non sognare* Milano - Roma, Rizzoli, 1943; Ead., *Lalla che torna* Milano - Roma, Rizzoli, 1945; Ead.

*Il velo sulla fronte* Milano - Roma, Rizzoli, 1946; Ead., *Il peccato di Guenda*, Milano, Valsecchi, 1952; Ead., *Diario vagabondo*, Milano, Sonzogno, 2001 (I ed. 1977); C. Link, *Quando l'amore non finisce*, Milano, TEA, 2015; J.E. Malpas, *Tutte le volte che vuoi*, Roma, Newton Compton, 2015; Ead., *Ancora una volta* Roma, Newton Compton, 2017; Melissa P., *Cento colpi di spazzola prima di andare a dormire*, Roma, Fazi, 2003; S. Philips, *Lo sceicco e la top model*, Milano, HarperCollins, 2017; S. Richardson, *Pamela, or the Virtue Rewarded*, London, Rivington & Osborn, 1740; Id., *Clarissa, or the History of a Young Lady*, London, Rivington & Osborn, 1748; N. Roberts, *Le parole infinite*, Roma, One, 2016; M. Way, *Per un bacio del milionario*, Milano, Harlequin Mondadori, 2010].

6. È UN PAESE PER DONNE. SCRITTRICI MIGRANTI IN LINGUA ITALIANA  
[2019]

Molte, moltissime oramai le donne di origine straniera che con esiti più e meno felici adottano l'italiano come lingua di espressione letteraria. Sono, secondo l'ironico titolo di un'antologia a loro dedicata, *Pecore nere* che valicano frontiere e che, raccontandosi e raccontandoci, posano nuovi semi nel recinto della nostra lingua e della nostra letteratura.

---

Nel 2018 a vincere il Premio Strega è stato il romanzo *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek. Un riconoscimento in cui vi sarebbero, giornalmisticamente parlando, almeno due elementi notiziabili: il fatto che ad aggiudicarsi il nostro più prestigioso premio letterario sia stata una scrittrice (dal 1947, anno di nascita dello Strega, lo hanno vinto solo 11 donne, di contro ai 71 uomini) e il fatto che questa scrittrice sia di madrelingua tedesca, benché naturalizzata italiana (originaria di Monaco di Baviera, classe 1964, Janeczek vive nel nostro paese dal 1983). Ma forse la vera notizia è piuttosto una terza, e cioè che le prime due siano passate pressoché sotto silenzio: da un lato, dunque, l'oziosa questione delle quote rosa in letteratura sembra passata in giudicato; dall'altro, l'accettazione che un'italofona di origine straniera sia giunta alle vette delle patrie lettere suggerisce il superamento di un paradigma critico duale che vedeva la letteratura italo-fona in posizione subalterna – dal punto di vista estetico-valoriale, ma anche editoriale e commerciale – rispetto alla letteratura italiana *tout court*.

Se a monte vi è indubbiamente una maturazione della cosiddetta letteratura italiana della migrazione, che nei suoi esiti migliori può dun-

que perdere l'ultima specificazione e considerarsi senz'altro italiana, è pur vero che Janeczek rientra nella casistica di una migrazione privilegiata, colta ed episodica, precedente l'ondata che tra la fine degli anni Ottanta e i primi Novanta ha visto l'ingresso in Italia di estese comunità immigrate ben presto cimentatesi nella scrittura. Si tratta di un fenomeno complesso e articolato, attorno a cui si attorciglia più di un nodo, a partire dalle definizioni che di queste eterogenee produzioni sono state date («letteratura italoфона», «migrante», «creola», «transculturale», «nascente» e molte altre), rispetto alle quali, per dar conto degli aspetti specifici, si può tener valida quella di «letteratura italiana della migrazione», a patto di considerare la migrazione sia in senso stretto (cioè geografico, propria di coloro che si sono spostati nello spazio), sia in senso lato, culturale e diremmo psicologico, di chi porta impresso nel proprio DNA un passato, più o meno recente, vissuto altrove.

A differenza che sulla questione terminologica – non scontata, spesso sottendendo visioni e approcci sostanzialmente e anche ideologicamente disuguali –, la critica è concorde nel fissare la nascita di questa letteratura al 1990, anno di pubblicazione delle due opere seminali *Immigrato*, del tunisino Salah Methnani, e *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, del senegalese Pap Khouma. Scritti direttamente in italiano, anche se, per via delle competenze linguistiche ancora pericolanti, con l'aiuto di un coautore madrelingua italiana, entrambi i testi vengono pubblicati da case editrici nazionali che ne fiutano la novità e l'attualità del tema. In un'Italia per la prima volta trasfigurata da paese di emigrazione a paese di immigrazione, questi libri-testimonianza attirano un interesse di tipo culturale e sociologico piuttosto che letterario, come non si mancava di sottolineare in un saggio apparso a caldo su *Tirature '91 (Il libro in nero. Storie di immigrati* di Remo Cacciatori), peraltro considerato, fa piacere ricordarlo, il primo intervento italiano di critica letteraria sul tema.

### *Donne alla ribalta*

Se le opere fondative di questa letteratura si devono a scrittori uomini, le scrittrici partono in lieve ritardo, ma secondando un diagramma di crescita che le spinge fino a una consistenza quantitativa predominante, affermandone la presenza come distintiva della letteratura italiana della migrazione. Ponendo l'occhio alla Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana (BASILI), che dal 1997 tiene il registro degli scrittori stranieri in lingua italiana, al 1 gennaio 2019 le scrittrici cen-

site vi appaiono nel numero di 317 su un totale di 565. Cifre davvero considerevoli, ma in certo senso fisiologiche poiché riflettono il tessuto etnico italiano, in cui gli stranieri sfiorano i 6 milioni; e cifre che per di più appaiono sottostimate per via della marginalità e della frammentarietà editoriale di questo tipo di scritture. Oltre ad essere in maggioranza prese in carico da editori piccoli e minimi, queste scritture sono tipicamente incentivate, protette o, per alcuni, ghezzizzate all'interno di forme concorsuali "riservate", promosse da enti locali o da associazioni private: si pensi per esempio che il concorso *Lingua Madre* – nato nel 2005 e riservato a donne straniere o di origine straniera, ma da poco aperto anche alle italiane, purché trattino temi relativi all'intercultura – in tredici edizioni ha visto la partecipazione di più di seimila autrici.

Per cercare di tendere alcune corde di incoraggiamento in questo caleidoscopio di vicende autoriali, si possono individuare, pur con qualche forzatura, due macro-raggruppamenti. Da un canto vi sarebbero le scrittrici che in Italia sono sbarcate, talvolta letteralmente, con le ondate migratorie di massa, ma anche le seconde generazioni di immigrate e le scrittrici nate da coppie miste; sono donne dai livelli culturali molto disomogenei e spesso medio-bassi, così come malcerte possono essere le loro competenze nell'italiano (ciò vale, naturalmente, per le prime generazioni che hanno per lo più imparato l'italiano solo una volta giunte in Italia e che in italiano hanno incominciato a scrivere pochi anni dopo il loro arrivo). D'altronde si possono annoverare le scrittrici di estrazione tendenzialmente più colta, emigrate nel nostro paese prima o indipendentemente dalle suddette ondate, in genere per motivi politici o famigliari: fra queste spicca l'*enclave* delle scrittrici germanofone, le cui narrazioni sono ancorate alle vicende abissalmente tragiche del nazismo, e quella delle scrittrici cosiddette post-coloniali, provenienti dalle ex colonie italiane nel Corno d'Africa.

### *Identità e racconto*

In tanta varietà di protagoniste e di esiti, appare trasversale il tema dell'identità. Presente anche sulla sponda maschile e più in generale nel *corpus* migrante, il tema acquista particolare rilievo proprio in riferimento alle donne. Sono infatti loro che, una volta migrate, si trovano a doversi non solo riacclimatare nel nuovo *habitat* culturale e linguistico, ma anche a ridefinirsi, ben più degli uomini, dal punto di vista sociale e comportamentale, come appare evidente nei casi di donne catapultate in Italia da paesi geograficamente e culturalmente lontani, spesso carat-

terizzati da sistemi patriarcali e maschilisti quando non proprio arcaici e semitribali. Il processo di continua evoluzione e di ricostruzione del sé non è esente da forti contraddizioni, le quali, mai completamente risolvibili, possono tuttavia attutirsi grazie all'ironia. Questo dono salvifico è più spesso mostrato dalle 2G (le seconde generazioni: figlie di immigrati, nate o arrivate in Italia in tenerissima età), fra cui si possono ricordare Sumaya Abdel Qader, di genitori palestinesi, autrice di uno scanzonato diario di bordo dal titolo parlante *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono* (2008), o le giovani e anche stilisticamente puntute autrici dell'antologia *Pecore nere* (2005): Igiaba Scego, Laila Wadia, Gabriella Kuruvilla e Ingy Mubiayi Kakese. In particolare la prolifica Scego, le cui origini somale sono tradite dalla pelle «del colore della notte» (così nel racconto *Salsicce*), pur ammettendosi «dismatriata», orfana cioè della terra madre (*Dismatria*), finisce per accettarsi in un'appartenenza non univoca ovvero in un'identità plurima (*La mia casa è dove sono*, 2010).

In queste autrici il vivere sul crinale fra culture diverse può tradursi nell'orgogliosa rivendicazione di un punto di vista “terzo”, non riconducibile né alla cultura di partenza né a quella di arrivo, e approdare all'autoconsapevolezza di una «condizione di chi appartiene a varie culture, che ha dunque memorie diverse, preziose per la costruzione di uno “stato di multiculturalità”, nel quale sentirsi parte di un tutto, ma anche essere libere di posizionarsi in un luogo ben preciso, non ambiguo», secondo le parole dell'antropologa camerunense Geneviève Makaping nel diario-racconto *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?* (2001), in un capitolo significativamente intitolato *Chiamatemi negra*, a rivendicazione di un diritto centrale in tutte le categorie marginalizzate, quello ad autodefinirsi.

Il bilicamento fra culture è però raramente pacifico, configurandosi più spesso come scontro con la cultura di arrivo e come strappo da quella di origine, lo sradicamento dalla quale può creare un senso di malessere e di disappartenenza. Il dissidio appare lampante nelle scrittrici di prima ondata, le quali prediligono il racconto-verità in prima persona, finalizzato all'affermazione della propria esistenza e al tentativo di gettare un ponte fra culture diverse. Chiamano così a dar conto di sé le narrazioni di *Racordai: vengo da un'isola di Capo Verde* (1996) di Maria de Lourdes Jesus, che riflette l'ondata migratoria di donne provenienti da Capo Verde, per lo più impiegate in Italia come collaboratrici domestiche, e quelle raccolte, dapprima in inglese, nel volume *In casa d'altri. Sedici immigrate filippine si raccontano* (1991), che aprono uno spaccato sulla comunità filippina romana. Impiegate come

domestiche anche quando nel paese d'origine svolgevano lavori culturalmente elevati, queste donne si raccontano per denunciare le frustrazioni in ambito lavorativo, le ingiustizie, le discriminazioni, la povertà di denaro e di affetti, per richiamare alla memoria il proprio paese e i propri cari, ma soprattutto per riappropriarsi di una pienezza identitaria in un paese che le considera più come "servizi" che come persone.

Buona parte delle opere della fase "esotica" o "testimoniale", che va dal 1990 alla metà degli anni Novanta, appare affiata sullo stigma della diversità biologica, cui si correlano i problemi legati alla razza, le disparità di trattamento lavorativo, le difficoltà di integrazione, la frustrazione per l'incomprensione linguistica. Nel comparto femminile il caso più paradigmatico è quello di *Volevo diventare bianca* (1993), scritto da Nasser Chohra con l'aiuto prima del marito e poi della giornalista Alessandra Atti di Sarro. In questa autobiografia Naci, musulmana, figlia di algerini emigrati in Francia, narra dei suoi caparbi tentativi di superare fattori di emarginazione derivanti dall'etnia, dalla religione, dalla classe e, non ultimo, dal genere. Anche a costo di forti contrasti, Naci opta per scelte autonome rispetto alla famiglia, attraverso un percorso di formazione che la porta a emanciparsi e infine a trasferirsi nel nostro paese, dove sposa un italiano e dove dà alla luce un figlio a cui, promette, insegnerà l'arabo, il francese e l'italiano. Quell'italiano, non a caso prescelto per la narrazione, che rappresenta per Naci la lingua della liberazione sia rispetto al francese, dolorosamente associato a un passato di discriminazioni, sia all'arabo, che in qualche modo di quelle discriminazioni era concausa.

In queste autrici il peso del vissuto contraddistingue soprattutto i primi testi, più legati al trauma migratorio, ma è tale da far gravitare a sé tutte le scritture migranti, declinandosi anche in senso più ampio, ovvero come vissuto storico e come percorso memoriale nei paesi d'origine. Talvolta questo percorso può innestarsi di venature nostalgiche per persone, tradizioni, luoghi e tempi lontani (la famosa *saudade* spesso cantata, non a caso, dalla brasiliana Christiana de Caldas Brito), ma senza che mai questa nostalgia si trasformi in cieco attaccamento: come accennato, a prevalere in queste scrittrici è la consapevolezza di appartenere contemporaneamente a diverse culture. Fra le prime prove femminili dalla più spiccata *vague* storico-documentaristica vi sono *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese* (1993) di Salwa Salem e *Lontana da Mogadiscio* (1994) di Shirin Ramzanali Fazel, sorta di romanzi-reportages in verità piuttosto manchevoli sul versante letterario, ma a radicarsi nelle storie dei paesi d'origine sono forse soprattutto le scrittrici tedesche e quelle post-coloniali. A riecheggiare nelle prime

è un passato nazionalsocialista in cui appaiono fatalmente impantannate, sia che lo abbiano vissuto in prima persona (Edith Bruck, Helga Schneider, Elisa Springer), sia che lo abbiano conosciuto per memoria tramandata, come nel caso di *Lezioni di tenebra*, in cui Janeczek, esordendo nel 1997, narra degli avi sopravvissuti allo sterminio nazista. Le scrittrici post-coloniali invece più spesso inscenano vere e proprie contronarrazioni, gettando luce su di un periodo storico ancora poco conosciuto. Corrono sul crinale fra storiografia e letteratura opere come *Asmara addio* (1988), dove Erminia Dell'Oro tratteggia, attraverso la saga della propria famiglia, il passato coloniale italiano in Eritrea, o come più recentemente *Madre piccola* (2007), opera prima in cui Cristina Ubax Ali Farah ripercorre la diaspora somala. In *Regina di fiori e di perle* (2007) di Gabriella Ghermandi riaffiorano invece le vicende dell'occupazione italiana in Etiopia; la storia viene raccontata da più voci a una bambina, dietro cui naturalmente si cela l'autrice, che dovrà poi farsi «cantora» e trasmettercene memoria, secondo il suggerimento di un vecchio che così le sussurra all'orecchio: «raccolgi tutte le storie che puoi. Un giorno sarai la nostra voce che racconta. Attraverserai il mare che hanno attraversato Pietro e Paolo e porterai le nostre storie nella terra degli italiani. Sarai la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata».

In *Regina di fiori e di perle* l'alternarsi dei narratori e l'espedito per cui ogni narratore può diventare narrato elevano la narrazione e la capacità di narrare, da mezzo, a tema del racconto, conferendo loro un'autonomia e una centralità caratterizzanti. Passandosi il testimone della narrazione, i personaggi pongono in essere un senso di coralità, che pure appare come tratto d'unione fra le scrittrici migranti. Dalla moltiplicazione delle voci e dei punti di vista può scaturire una visione incerta e talvolta per nulla rassicurante del reale, d'altro canto sintomatica di una disponibilità specifica, cioè specificamente femminile, nel fornire una lettura plurivoca del reale. I romanzi e i racconti di queste scrittrici pullulano di personaggi, ognuno dei quali è portatore di un proprio punto di vista, e pullulano soprattutto di personaggi femminili. Anche quando non si tratti di autobiografie, le donne insomma, ancora una volta, preferiscono raccontare le donne. Se su questa fattispecie vi sarebbe conforto d'esempi pressoché sterminato, forse è più interessante notare come il senso di disunità e di diffrazione del reale – portato della coralità e più o meno consciamente trasmesso dalle scrittrici migranti – concorra anche una decisa predilezione per una misura narrativa di raggio minimo, per lo più concretata in racconti e in capitoli di romanzo brevi e brevissimi. Ciò si verifica, per limitarci a un paio



di esempi, in *500 temporalis* (2006) di Christiana de Caldas Brito, i cui capitoli sono camei dedicati a vari personaggi, oppure in *Dove mi trovo* (2018) della scrittrice americana di origini bengalesi Jhumpa Lahiri, monologo frantumato in quarantasei raffinati capitoletti cui si legano luoghi che rappresentano le tessere di un *puzzle* che non torna, anche perché nessun luogo può chiamarsi casa («Esiste un posto dove non siamo di passaggio?», ci si chiede retoricamente verso il finale); il tutto in un clima sospeso e in un vagare erratico, fisico e memoriale, alla ricerca di un'epifania sempre sfuggente.

Nonostante il protagonismo femminile di cui s'è detto, rimane semideserta la sponda tipicamente rosa dei temi amorosi e sentimentali. Nell'eventualità in cui vengano affrontate simili tematiche, esse si stagliano e come compenetrano nel contesto ambientale e storico di provenienza, come nel caso di Anilda Ibrahim – con Ornella Vorpsi ed Elvira Dones fra le principali romanzieri di migrazione albanese – e in particolare del suo recente *Il tuo nome è una promessa* (2017), i cui intrecci amorosi rimangono ben piantati nella storia dell'Albania. Se comunque si tratta di amori narrati con una certa reticenza e con senso del pudore (il pudore vero, quello dei sentimenti), una maggiore schiettezza espressiva può riscontrarsi nei pur sporadici testi in cui si affronti il tema della sessualità. Nelle narrazioni delle scrittrici migranti il sesso per lo più riaffiora nelle sue manifestazioni di devianza, ovvero nei racconti degli sfruttamenti e dei soprusi subiti da ragazze che giungono in Italia allettate da false promesse di benessere, cui, sventurate, rispondono. Una di loro è la nigeriana Isoke Aikpitanyi, che insieme a Laura Maragnani scrive *Le ragazze di Benin City* (2007; del 2011 è invece *500 storie vere. Sulla tratta delle ragazze africane in Italia*): il racconto di temi tragici quali lo sfruttamento della prostituzione, la tratta e la violenza sulle donne si svolge senza patetismi, quasi un referto clinico; d'altra parte la gravità dei fatti non richiede che si calchi la mano: basta la registrazione. Diversi anni prima lo stesso linguaggio senza infingimenti aveva caratterizzato *Princesa* (1994), scritta, con Maurizio Jannelli, da Fernanda (all'anagrafe Fernandinho) Farias de Albuquerque. È l'autobiografia di una transessuale brasiliana, in "arte" *Princesa*, che cerca di superare una doppia dualità: di chi deve ridefinirsi in una terra straniera e di chi è nato in un corpo sbagliato e deve perciò «correre all'incanto dei desideri» per «correggere la fortuna» (così De Andrè in una canzone intitolata proprio a *Princesa*); in una dinamica tetramente picaresca, per diventare chi è Fernanda deve affrontare un percorso di emancipazione doloroso e a tratti avvilente fatto di vita di strada, tossicodipendenza, razzismo e infine carcere,

dove viene rinchiusa per tentato omicidio e dove scopre di aver contratto il virus dell'HIV.

Anche a prescindere da storie così acutamente nefaste, in ogni caso i calamai delle scrittrici migranti sono sprovvisti di inchiostri rosa. Senza colature retoriche e lontane anni luce dall'autolesionismo sentimentale tipico della letteratura femminile di genere, queste scrittrici migranti raccontano di donne che nell'affrontare difficoltà di vario spessore – nel migliore dei casi l'indifferenza – si dimostrano pugnaci e mai arrendevoli. Sono spesso donne che devono ricostruirsi dalle macerie del dolore, un dolore da cui scaturiscono tanto le esperienze raccontate quanto la tenacia necessaria a sconfiggerlo, come in un principio fisico per cui all'esercizio di una forza ne corrisponde una uguale e contraria.

---

[Bibliografia dei testi citati: S. Abdel Qader, *Porto il velo, adoro i Queen. Nuove italiane crescono*, Milano, Sonzogno, 2008; I. Aikpitanyi, *500 storie vere. Sulla tratta delle ragazze africane in Italia*, Roma, Ediesse, 2011; C.U. Ali Farah, *Madre piccola*, Milano, Frassinelli, 2007; C. de Caldas Brito, *500 temporalis*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006; R. Cacciatori, *Il libro in nero. Storie di immigrati*, in *Tirature '91*, a cura di V. Spinazzola, Torino, Einaudi, 1991, pp. 164-173; N. Chohra, *Volevo diventare bianca*, a cura di A. Atti di Sarro, Roma, E/O, 1993; E. Dell'Oro, *Asmara addio*, Pordenone, Edizioni dello Zibaldone, 1988; F. Farias de Albuquerque, M. Jannelli, *Princesa*, Roma, Sensibili alle foglie, 1994; G. Ghermandi, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli, 2007; A. Ibrahim, *Il tuo nome è una promessa*, Torino, Einaudi, 2017; H. Janeczek, *Lezioni di tenebra*, Milano, Mondadori, 1997; Ead., *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017; P. Khouma *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*, a cura di O. Pivetta, Milano, Garzanti, 1990; G. Kuruvilla, I. Mubiayi Kakese, I. Scego, L. Wadia, *Pecore nere*, a cura di F. Capitani, E. Coen, Roma - Bari, Laterza, 2005; J. Lahiri, *Dove mi trovo*, Milano, Guanda, 2018; M. de Lourdes Jesus, *Racordai: vengo da un'isola di Capo Verde*, Roma, Sinnos, 1996; G. Makaping, *Traiettorie di sguardi. E se gli altri foste voi?*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001; L. Maragnani, I. Aikpitanyi, *Le ragazze di Benin City. La tratta delle nuove schiave dalla Nigeria ai marciapiedi d'Italia*, Milano, Melampo, 2007; *In casa d'altri. Sedici immigrate filippine si raccontano*, a cura di I. Matteucci, Roma, Datanews, 1991; S. Methnani, M. Fortunato, *Immigrato*, Roma, Theoria, 1990; S. Ramzanali Fazel, *Lontana da Mogadiscio*, Roma, Datanews, 1994; S. Salem, *Con il vento nei capelli. Vita di una donna palestinese*, a cura di L. Maritano, Firenze, Giunti, 1993; I. Scego, *La mia casa è dove sono*, Milano, Rizzoli, 2010].

7. È L'ITALIANO, BELLEZZA!

[2020]

Se «essere colti non significa ricordare tutte le nozioni, ma sapere dove andare a cercarle» (Umberto Eco *dixit*), hanno la strada spianata di briciole i Pollicini, a quanto pare molti, sperduti sulla via della lingua italiana. Da alcuni anni la pubblicistica sull'argomento ha infatti visto moltiplicarsi saggi e guide salva-italiano: continuando sul binario favolistico, se ne ricaverebbe che la nostra lingua sarà anche la più bella del reame, ma anche una Cenerentola piuttosto bistrattata.

---

Fra le grandi bellezze del nostro paese – dell'arte, della letteratura, della musica e della moda, per dirne alcune – vi è anche il patrimonio, benché intangibile, della lingua. Per valorizzarla e al caso difenderla, negli ultimissimi anni si è eretta una schiera di libri e libriccini che in copertina portano serenate all'italiano: *Ama l'italiano. Segreti e meraviglie della lingua più bella*; *L'italiano è bello. Una passeggiata tra storia, regole e bizzarrie*; *La più bella del mondo. Perché amare la lingua italiana*; *L'italiano è meraviglioso. Come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua*; *Elogio dell'italiano. Amiamo e salviamo la nostra lingua* e si potrebbe facilmente proseguire per qualche riga ricordando le più recenti pubblicazioni che hanno al centro la più bella, o presunta tale, fra le lingue del reame.

Naturalmente, come annota Giuseppe Patota aprendo *La grande bellezza dell'italiano* (Laterza, 2015) dedicato a Dante, Petrarca e Boccaccio, l'assunto dell'intrinseca bellezza di una lingua «è inaccettabile sul piano teorico», in quanto «Le lingue, in sé, non sono né belle né brutte [...]: sono, e basta». Ma per la lingua italiana tale assunto possiede una sua validità storica, palesandosi nel valore della letteratura attraverso cui si è espressa e in cui si è via via forgiata o al coro dei pareri sull'italiano, stratificatisi nei secoli, dovuti soprattutto a osservatori stranieri. Sono stati specialmente loro, infatti, a conclamare l'italiano quale «lingua di cui si vanta Amore» (John Milton) o quale “lingua degli angeli” («non c'è dubbio che gli angeli nel cielo parlano italiano», fa sentenziare Thomas Mann al protagonista delle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*).

Negli ultimi anni l'ammirazione per l'italiano ne ha rinfoltito l'*hortus* editoriale, sempre meno *conclusus* nel circuito tradizionale di grammatiche, dizionari, manuali scolastici e universitari. Per tracciarvi qualche sentiero si possono innanzi tutto distinguere i libri *sull'*italiano da quelli *per* l'italiano.

Il primo fronte appare presidiato da linguisti e storici della lingua, che recuperano la dimensione diacronica dell'italiano e la saldano agli scrittori (Dante *über alles*), come non può non essere, considerando la tradizione prevalentemente scritta e letteraria della nostra lingua e come d'altra parte già faceva nel 1905 Edmondo De Amicis, precursore di tale pubblicistica con *L'idioma gentile* – e anche qui si badi alla specificazione aggettivale. Su questo fronte appaiono schierate le due collane allegate alla «Repubblica» (*L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile*, 14 voll., 2016-2017) e al «Corriere della Sera» (*Le parole dell'italiano*, 25 voll., 2019-2020), affidate alle cure di specialisti; i libri-intervista ad autorevoli linguisti, come Luca Serianni (*Il sentimento della lingua*, il Mulino, 2019) e Claudio Marazzini (*Elogio dell'italiano*, allegato alla «Repubblica» nello stesso anno); e soprattutto la legione di *Prontuari* linguistici (per es. il *Prontuario di punteggiatura* di Bice Mortara Garavelli), di *Brevi storie* (per es. la *Breve storia della lingua italiana* di Silvia Morgana), di *Prime o Brevi lezioni* (per es. la *Prima lezione di grammatica* di Luca Serianni). Tutti testi che, pur rispecchiando la predilezione per le forme brevi tipica dello spirito del nostro tempo e nonostante le aperture ecumeniche di alcune dichiarazioni programmatiche, appaiono però rivolti a un lettorato colto o, ancor meglio, a un mercato universitario sempre più orientato verso la manualistica in pillole.

Nei libri *per l'italiano* si sono parimenti cimentati alcuni accademici, fra cui la premiata ditta Valeria Della Valle - Giuseppe Patota, che con la loro nutrita saggistica da banco, inaugurata con *Il salvalingua* (Sperling & Kupfer, 1995), hanno non di rado scalato le classifiche di vendita. Ma a stabilizzare scrittori che traballano, su questo fronte sono accorsi soprattutto esperti di comunicazione, scrittori e studiosi più raramente incardinati in accademia. Collocandosi al fianco del filone scolastico delle grammatiche, questi autori si dedicano alla trattazione puntuale, benché asistemica, di questioni grammaticali e di dubbi, per lo più di natura ortografica e relativi a tratti convenzionali, per i quali non c'è corrispondenza fra parlato e scritto: per esempio, noi *sognamo* o *sogniamo*? *acceleriamo* o *acceleriamo*? *disfiamo* le valige o *disfacciamo* le valigie? (La risposta, parafrasando il santone Quelo *alias* Corrado Guzzanti, dovrebbe essere dentro di te, ma se così non fosse è la seconda che hai... letto). È infatti nel settore ortografico, che il linguista riconosce come marginale nella competenza linguistica, che si affollano le maggiori incertezze degli scriventi e su cui più si accaniscono i cosiddetti *grammarnazi*, cioè gli oltranzisti della penna rossa e blu. Ben lontani, nel tono e negli intenti, i libri *salva-italiano*, che viceversa

si aprono alle ragioni del Signor Uso e alle molteplici possibilità previste dall'italiano, che dipendono sia dalle diverse occasioni d'impiego sia dalla nostra stratificata storia linguistica, fornendo, al caso, soluzioni preferenziali e non vincolanti: parlante, in tal senso, il titolo del libro di Silverio Novelli, *Si dice? Non si dice? Dipende. L'italiano giusto per ogni situazione* (Laterza, 2014).

Spesso gli autori di questo secondo fronte smanettano molto *online*, dove gestiscono seguitissime pagine, come nei casi di Vera Gheno e di Manolo Trinci. Nell'intestazione del suo profilo Instagram (@a\_wandering\_sociolinguist) Gheno dichiara: «Scrivo, soprattutto su FB [FaceBook]», ma non scherza su carta, considerando i numerosi volumi e volumetti, quattro nel solo 2019, sfornati in pochi anni; fra questi *Potere alle parole. Perché usarle meglio* (Bompiani, 2019), dove allestisce «una piccola rassegna di informazioni di carattere linguistico che ritiene rilevanti per cavarsela nella vita di tutti i giorni, ma anche curiosità» e «aneddoti personali». *Le basi proprio della grammatica. Manuale di italiano per italiani* (ancora Bompiani, 2019) è invece l'opera prima di Trinci, che vi raccoglie, ampliandoli, i contenuti pubblicati quasi quotidianamente e con grande successo sulla sua pagina Facebook *Gram-modi* e sul profilo Instagram collegato (@manolo\_trinci); *I dieci grammaticamenti* che si leggono nelle prime pagine (il secondo ingiunge di «Non nominare il nome di Luca Serianni invano») danno il tono all'intera pubblicazione: coerentemente con il non volersi, né potersi, sostituire alle grammatiche tradizionali, un tono che mira a mettersi su un livello paritario rispetto all'utente più sprovveduto e a «sciogliere i dubbi grammaticali con leggerezza», eventualmente anche con l'aiuto di vignette umoristiche, come quella in cui un accento acuto si lamenta con un accento grave che «È grave che mi scambino per te!», al che quest'ultimo risponde che «Non sono mica tutti acuti come te...».

### *Uguali e diversi*

I libri *sull'italiano*, più vicini alla tipologia del testo espositivo, e quelli *per l'italiano*, dalla finalità più immediatamente pratica, convergono nella scrittura piana e nell'andamento discorsivo, rassomigliando più alla chiacchierata che alla lezione. Il piacere di condividere le proprie conoscenze induce a un ampio ricorso a curiosità (vanno alla grande quelle su etimologie e modi di dire), ad esempi (meglio se reali, aneddotici e autobiografici, o se attinti dal serbatoio pop di cinema canzone

pubblicità ecc.) e infine a strizzatine d'occhio umoristiche o pseudotali, con il rischio, sempre in agguato, di cadere nel corrivo, nella battuta stucchevole o nel gioco di parole floscio. Se tutti si sforzano e se molti riescono a essere piacevoli, le incursioni nei registri informali o, come si dice, *user-friendly* sono soprattutto delle guide salva-italiano, rivolte a un lettorato più basso, mentre i saggi presentano uno stile sobrio, consono all'alta divulgazione.

In ogni caso vengono attuate strategie di avvicinamento fra specialista e profano, cercando di arginare la complessità del linguaggio della scienza linguistica (la terminologia grammaticale è per esempio ridotta all'osso o chiosata) e sacrificando alcuni indici della forma saggio, come le note a fondo pagina o, con il rischio di apparire ingenerosi, la citazione degli studi specialistici che vengono divulgati.

Di entrambi i fronti è anche la forma breve, ardua in sé e in modo particolare per il linguista, dall'*habitus* certamente più portato all'analisi che alla sintesi. La brevità è sia dell'insieme, che di norma assesta i volumetti sulle 100-150 pagine, ché altrimenti risulterebbero respingenti, sia delle parti, cioè dei capitoli, agili e fruibili in modo non necessariamente consecutivo, anche grazie all'organizzazione degli argomenti secondo l'ordine alfabetico o ad indici ben confezionati. Pure frequente, come nei prodotti paraletterari, il ricorso a schemi, infografiche e immagini, al cui potere evocativo si somma la possibilità di rendere "visibile" o "visitabile" la lingua: non a caso in questi libri ricorre come *Leitmotiv* la metafora del viaggio o del percorso guidato attraverso l'italiano.

Se la lingua italiana ha imbarcato anche scrittori di rango – per esempio Gianrico Carofiglio e, da ultimo, Marco Balzano, che con *Le parole sono importanti* (Einaudi, 2019) accompagna in un personissimo itinerario fra le storie di dieci parole – e se di italiano si discorre anche sui giornali, alla radio e alla televisione, i maggiori fermenti si trovano in Rete. Qui si può cadere bene, approdando nelle pagine delle più accreditate consulenze linguistiche dell'Accademia della Crusca o della Treccani, ma anche male e peggio, se invece ci si imbatte nella *vox populi* di Yahoo Answers o nell'espertone di turno che pontifica sul *social network* di turno. Sui *social network*, in particolare, divampano le polemiche linguistiche più gratuite, accese da episodi tutto sommato trascurabili. Appartengono alla storia recente la rivolta popolare del 2016 contro il *petaloso* e quella del 2019 contro le espressioni del tipo *scendi il cane*, dove la grande accusata era però niente di meno che l'Accademia della Crusca, considerata (erroneamente) rea di averli accreditati. Ma di simili eroici furori, fieramente cavalcata nella Rete, ce

ne sono a bizzeffe: basti pensare al *battage* scatenato dal *Cappello pieno di ciliege* (2008) della Fallaci o all'insofferenza per l'*apericena* e per i suoi numerosi figli (*aperipizza*, *aperisushi*, *aperiyoga*... fino ai neonati *aperivirus*, cioè l'aperitivo che, come da coprifuoco imposto in tempi di Coronavirus, va consumato entro le ore 18, e *aperivideo*, che invece prevede che i commensali si riuniscano stando ognuno a casa propria, davanti allo schermo di un dispositivo elettronico); l'*apericena*, che dai primi anni 2000 aveva scalzato gli allora correnti e se possibile più brutti *aperitivi cenati* o *mangiati*, si è persino conquistato una pagina su Facebook, il *Movimento di resistenza contro gli "apericena" e altre espressioni odiose*, seguita da oltre diecimila persone.

### *Italiano superstar*

Le attenzioni da più parti convenute sull'italiano e la correlata, variamente preoccupata pubblicistica portano a interrogarsi, spinazzolatamente, sulle ragioni di tanto successo. La principale risiede nella turbidosa trasformazione in atto nell'italiano, che nella sua ultramillenaria storia mai è cambiato così repentinamente come negli ultimi decenni. Appare così piuttosto naturale che autori ed editori abbiano intercettato, volta a volta, un'esigenza di norma linguistica o l'appassionato interesse per una lingua che muta sotto gli occhi di tutti. La lingua italiana, strappata alle mani gentili di letterati e intellettuali, è corsa e continua a correre più o meno sbrigliata su bocche, penne e tastiere di milioni di persone, che possono trovarsi nella necessità, o semplicemente sviluppare la curiosità, di saperne di più; verso usi normativamente eccezionabili poco può la grammatica, tanto meno quella insegnata nelle scuole, spesso attardata in rigide regole insensibili alle ragioni dell'uso e semmai capace di evocare, al solo sentirla nominare, sonnacchiosi pomeriggi di compiti a casa cullati dall'analisi logica.

L'italiano è oggi disponibile all'uso e consumo della comunità nella sua quasi interezza e in una grande varietà di impegni, sia parlati che scritti: nel parlato continua ad avanzare sui dialetti e sulle varietà regionali, sempre più spodestati anche in contesti informali, mentre nello scritto, benché soprattutto nelle sue manifestazioni "digitate", si attendono strati sociali che fino a pochi anni fa avrebbero avuto minime o nulle occasioni sia di leggere sia di scrivere. Proprio sul terreno del cosiddetto italiano digitato o *e-taliano* – che enfatizza la commistione fra i tratti tipicamente standard dello scritto e quelli tipicamente substandard (o presunti tali) del parlato e che favorisce la deproble-

matizzazione della scrittura – verso l’inizio degli anni Duemila si sono scontrati gli opposti schieramenti dei catastrofisti, che prospettavano lo scenario apocalittico di un italiano snaturato dalle abbreviazioni e dagli amalgama alfanumerici da SMS, e dei giustificazionisti o *whateveristi* (dalla teoria del *linguistic whateverism* di Naomi S. Baron), portati ad avvalorare l’efficacia comunicativa del messaggio anche a discapito della sua forma.

A disorientare l’italiano e dunque a favorire la diffusione di bussole linguistiche si sono aggiunti altri stimoli esterni, come la forte immigrazione che incentiva un neo-plurilinguismo a base straniera e che accelera fenomeni di semplificazione già in corso da decenni, o come la stretta del «*morbus anglicus*», come Arrigo Castellani lo definì più di trent’anni fa, che per semplice moda, per pigrizia intellettuale o per provincialismo travestito da internazionalismo abbranca un italiano prono a un’«anglicizzazione stupida» (Claudio Marazzini). Sollevando più di una polemica e aizzando mai sopiti istinti puristici, il morbo inglese ha contagiato anche il discorso (in) pubblico di politica, pubblica amministrazione e *media*, che per esempio prescelgono *jobs act* e *spending review* rispetto a *legge sul lavoro* e *taglio della spesa*, anche se sono soprattutto i politici che con le loro invettive e sgrammaticature immiseriscono e mortificano l’italiano su registri rasoterra, al contempo abbassando, per via del prestigio di cui comunque godono, la soglia dell’accettabilità linguistica.

Senza potere indugiare oltre nell’incartamento dei fenomeni linguistici in corso, peraltro spesso concomitanti e inestricabili l’uno dall’altro, rispetto alla pubblicistica di cui abbiamo parlato ce n’è d’avanzo per giustificare da un lato la richiesta di utenti spaesati o infastiditi, dall’altro l’offerta che si sforza di tendere corde linguistiche pericolosamente allascate. Se neanche trincerati dietro questa pila di libri c’è garanzia di schivare l’errore (tutti sbagliano, anche i laureati in Lettere), la stessa pila pare testimoniare quanto alto sia l’interesse per l’italiano e quanto forte sia il sentimento di lealtà linguistica della comunità, ivi compresi i “nuovi” italiani arrivati con le ondate migratorie: tutti loro, tutti noi ravvisiamo nella lingua italiana un imprescindibile vincolo identitario, mostrando nei suoi confronti un attaccamento affettivo che la rassomiglia, più che a una lingua madre, a una lingua mamma.

---

[Bibliografia dei testi citati: A. Andreoni, *Ama l’italiano. Segreti e meraviglie della lingua più bella*, Milano, Piemme, 2017; M. Balzano, *Le parole sono importanti*, Torino, Einaudi, 2019; N.S. Baron, *Always On: Language in an*



*Online and Mobile World*, Oxford, Oxford University Press, 2008; G. Carofiglio, *La manomissione delle parole*, a cura di M. Losacco, Milano, Rizzoli, 2010; Id., *Con parole precise. Breviario di scrittura civile*, Roma - Bari, Laterza, 2015; A. Castellani, *Morbus anglicus*, in «Studi linguistici italiani», XIII (1987), pp. 137-53; E. De Amicis, *L'idioma gentile*, Milano, Treves, 1905; V. Della Valle, G. Patota, *Il salvalingua*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995; O. Fallaci, *Il cappello pieno di ciliege*, Milano, Rizzoli, 2008; V. Gheno, *Potere alle parole. Perché usarle meglio*, Milano, Bompiani, 2019; *L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile*, realizzazione a cura dell'Accademia della Crusca, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2016-2017, 14 voll.; S. Jossa, *La più bella del mondo. Perché amare la lingua italiana*, Torino, Einaudi, 2018; T. Mann, *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, Milano, Mondadori, 2019 (ed. orig. *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Memoiren erster Teil*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1954); C. Marazzini, *L'italiano è meraviglioso. Come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua*, Milano, Rizzoli, 2018; Id., C. Arletti, *Elogio dell'italiano. Amiamo e salviamo la nostra lingua*, prefazione di M. Serra, Roma, la Repubblica - Gruppo Editoriale L'Espresso, 2019; S. Morgana, *Breve storia della lingua italiana*, Roma, Carocci, 2009; B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma - Bari, Laterza, 2003; S. Novelli, *Si dice? Non si dice? Dipende. L'italiano giusto per ogni situazione*, Roma - Bari, Laterza, 2014; *Le parole dell'italiano*, Milano, RCS MediaGroup, 2019-2020, 25 voll.; G. Patota, *La grande bellezza dell'italiano. Dante, Petrarca, Boccaccio*, Roma - Bari, Laterza, 2015; L. Serianni, *Prima lezione di grammatica*, Roma - Bari, Laterza, 2006; Id., *Il sentimento della lingua*, Bologna, il Mulino 2019; M. Trinci, *Le basi proprio della grammatica. Manuale di italiano per italiani*, Milano, Bompiani, 2019; M.G. Vaglio, *L'italiano è bello. Una passeggiata tra storia, regole e bizzarrie*, Venezia, Sonzogno, 2017].



# Indice dei nomi\*

- Abdel Qader, Sumaya 254, 258  
Achilli, Tina 20, 30  
Achillini, Claudio 64  
Adamo, Giovanni 165  
Agostinelli, Chiara 148, 170  
Aikpitanyi, Isoke 257, 258  
Alessandro VI, papa 55  
Alfieri, Vittorio 77  
Ali Farah, Cristina Ubax 256, 258  
Alighieri, Dante 38, 64, 65, 187, 229, 259, 260, 265  
Alvaro, Corrado 77, 85  
Anceschi, Luciano 78, 184  
Andreoni, Annalisa 264  
Antonelli, Giuseppe 103, 133, 138-140, 146, 156, 159, 170, 187, 196  
Antonelli, Quinto 87  
Arbasino, Alberto 63  
Arcangeli, Massimo 143  
Aretino, Pietro 34  
Ariosto, Ludovico 34  
Aristotele 79  
Arletti, Claudia 265  
Arrighi, Cletto 13, 41, 150  
Artini, Alessandro 121  
Asor Rosa, Alberto 169  
Atti di Sarro, Alessandra 255, 258  
Audenino, Patrizia 166  
Austen, Jane 131, 250  
Avolio, Francesco 150  
  
Bacchelli, Riccardo 25  
Baldacci, Luigi 196, 197  
Baldassarri, Guido 119  
Baldelli, Ignazio 201  
Baldissone, Giusi 39  
  
Balzac, Honoré de 197  
Balzano, Marco 262, 264  
Bandello, Matteo 197  
Banfi, Antonio 81, 83, 103, 110, 113, 115, 124, 127, 160, 164, 165  
Banti, Anna 63  
Barbarulli, Clotilde 169  
Bàrberi Squarotti, Giorgio 40, 41, 119  
Baron, Naomi S. 264  
Barrie, James Matthew 221  
Bartesaghi, Lucia 158  
Bassani, Giorgio 40  
Bazzanella, Carla 142, 143  
Beccaria, Cesare 68  
Beccaria, Gian Luigi 162  
Becchi, Egle 87  
Benussi, Cristina 209  
Bergson, Henri 20, 25  
Berlusconi, Silvio 230  
Bernabò, Graziella 11, 12, 75, 77-79, 81, 82, 84, 96-98, 100, 102, 103, 106, 116, 123, 127, 132, 160  
Berra, Claudia 11  
Betri, Maria Luisa 77, 127  
Bettetini, Gianfranco 40  
Bevilacqua, Alberto 171  
Beyle, Marie-Henri 197  
Bianchi, Icilio 15, 22, 30  
Bianchini, Luca 225  
Biella, Angelo 13, 150  
Bilenchi, Romano 16, 201  
Binda, Alba 106, 126, 132, 136-139, 142, 143, 160-162, 164  
Blanchot, Maurice 76, 118  
Blazina, Sergio Michelangelo 40  
Bo, Carlo 177

---

\* A cura di Maria Luisa Giordano.

- Bobbio, Norberto 229  
Boccaccio, Giovanni 43, 63, 174, 187,  
197, 259, 265  
Boi, Luciano 213  
Boito, Arrigo 47  
Bompiani, Valentino 179  
Bonaiti, Sabrina 85  
Bonaparte, Napoleone 18, 58, 68  
Bonifazi, Neuro 119, 121  
Bonmartini, Francesco 50  
Bonsanti, Alessandro 16  
Bontempelli, Massimo 15, 197  
Borges, Jorge Luis 71  
Borghello, Giampaolo 193, 199  
Borromeo, Federico 25-30, 52, 57, 59,  
62, 69  
Borsellino, Nino 137, 180, 187  
Bozzi, Lucia 83, 101, 107, 126, 128,  
131, 132, 134, 135, 137, 138, 142,  
145, 146, 148, 155, 160, 163, 166  
Bracco, Claudio 171  
Brambilla, Alberto 184, 194  
Braud, Michel 86, 105  
Bravo, Anna 239, 245  
Brecht, Bertolt 229  
Brera, Matteo 17  
Brioschi, Franco 74  
Brocchi, Virgilio 15  
Brockmole, Jessica 250  
Bruck, Edith 256  
Brugnolo, Furio 209, 215, 216  
Bruschi, Max 20  
Buonarroti, Michelangelo 172  
Busi, Aldo 226, 234, 238  
Buzoni, Isa 129, 148, 158  
  
Cacciatori, Remo 252, 258  
Cadioli, Alberto 200  
Caffarelli, Paolo 199  
Caffiero, Marina 77, 169  
Caldas Brito, Christiana de 255, 257,  
258  
Calvino, Italo 78, 192, 201  
Cambiasi Negretti Odescalchi, Liana  
234, 238, 245, 246, 248-250  
Cannella, Mario 13  
Cantoni, Paola 144  
Cantoni, Remo 82, 83, 108, 110, 121,  
125, 127-129, 134, 135, 137, 138,  
140, 145, 160, 161, 163, 164,  
167  
Capello, Clara 77, 86, 120  
Capitani, Flavia 258  
Cardano, Girolamo 68  
Cardella, Lara 250  
Cardinaletti, Anna 141  
Carducci, Giosue 64, 89  
Carle, Barbara 103  
Carlotto, Massimo 213  
Carnazzi, Giulio 203  
Carofiglio, Gianrico 262, 265  
Cartago, Gabriella 11, 205, 209, 214  
Casanova, Giacomo Girolamo 183, 197  
Casati Modigliani, Sveva 249  
Casey, L.A. 250  
Cassola, Carlo 171  
Castellani, Arrigo 264, 265  
Castellani Pollidori, Ornella 173  
Castiglioni, Luigi 100  
Castronuovo, Antonio 77  
Cavagna Sangiuliani di Gualdana, Li-  
na 84, 96, 97, 123, 125-127, 131,  
134-140, 142-159, 161-168, 170  
Cavagna Sangiuliani di Gualdana, Ma-  
ria (Nena) 84, 100, 105, 119, 123,  
125-127, 131-147, 149, 151-155,  
158, 159, 161-163, 165-168  
Cecchi, Ottavio 190  
Čechov, Anton Pavlovič 183  
Cellini, Benvenuto 197  
Cenni, Alessandra 84, 85, 123, 127, 129,  
131, 160  
Cerutti, Laura 225  
Cervantes, Miguel de 197  
Cervi, Annunzio 100-102, 119  
Cervi, Antonio Maria 97, 101, 112,  
119, 123, 126, 128, 130, 132-145,  
147, 148, 155, 156, 158, 159, 161,  
163, 165  
Chemello, Adriana 127  
Cherry, Brittainy C. 250  
Cherubini, Francesco 13, 150  
Chiara, Piero 9-12, 41, 171-203  
Chiummo, Carla 138, 170

- Chohra, Nasser 255, 258  
Ciano, Galeazzo 125, 159  
Cignetti, Luca 190  
Cito Filomarino, Ferdinando 85  
Coen, Emanuele 258  
Coletti, Vittorio 180, 192, 216  
Comisso, Giovanni 197  
Conti Belli, Maria 148  
Contini, Serena 171, 184  
Cordin, Patrizia 150  
Corra, Bruno (pseudonimo) vd. Corradini, Bruno  
Corradini, Bruno 29  
Cortelazzo, Manlio 13  
Cortelazzo, Michele A. 13, 87  
Couégnas, Daniel 200  
Cristini, Cristina 121  
Croce, Benedetto 34, 229  
Crownover, Jay 250  
Crozza, Maurizio 226
- D'Achille, Paolo 137, 170, 199  
D'Ambra, Lucio 16  
D'Annunzio, Gabriele 10, 34, 183  
D'Intino, Franco 213  
Dall'Oglio, Enrico 17  
Dalla Torre, Marco 162  
Dardano, Maurizio 137, 189, 196  
De Amicis, Edmondo 260, 265  
De André, Fabrizio 257  
De Blasi, Nicola 87  
De Donato, Gigliola 20  
De Marco, Anna 144  
De Martino, Domenico 207  
De Mattias, Maria 170  
De Mauro, Tullio 13  
De Padova, Giulio 108  
De Pascale, Gaia 84  
De Rienzo, Giorgio 18, 63  
De Roberto, Elisa 189  
Debussy, Claude 144  
Del Duca, Alceo 238  
Del Duca, Domenico 238  
Dell'Oro, Erminia 256, 258  
Della Valle, Valeria 144, 165, 260, 265  
Di Blasi, Patrizia 41  
Di Marzio, Cornelio 24
- Didier, Béatrice 76, 85, 87, 104-106, 110, 116, 120  
Dinale, Claudia 180  
Dino, Onorina 11, 12, 75, 77-79, 81, 84, 85, 92, 96, 98, 104, 116, 123, 124, 127, 132, 160  
Disegni, Stefano 239, 245  
Distefano, Giovanni Vito 213  
Doglio, Maria Luisa 169  
Dolfi, Anna 77, 78, 85, 119  
Dones, Elvira 257  
Dossi, Carlo 41  
Dostoevskij, Fëdor Michajlovič 197
- Eco, Umberto 40, 44, 63, 200, 259  
Erasmus da Rotterdam 229  
Erba, Luciano 184  
Esopo 39
- Faldella, Giovanni 41  
Fallaci, Oriana 172, 263, 265  
Farias de Albuquerque, Fernanda 257, 258  
Farnetti, Monica 169  
Favaro Lanzetti, Virginia 13, 150  
Federico I Barbarossa 48, 64  
Felici, Lucio 137  
Ferrante, Elena 213  
Ferrari, Stefano 121  
Ferré, Giusi 177  
Ferrer, Antonio 58  
Ferretti, Gian Carlo 200  
Festa Campanile, Pasquale 235, 238  
Fichte, Johann Gottlieb 116  
Fido, Franco 104  
Fielding, Helen 250  
Filippini, Enrico 175  
Filippo II di Spagna 52  
Fisichella, Rino 230  
Flaiano, Ennio 248, 250  
Flaubert, Gustave 81, 107, 109, 112, 115, 116, 124, 136, 149, 160, 163  
Florescu, Ileana 239, 245  
Folena, Gianfranco 79, 87, 104, 119, 169  
Formaggio, Dino 108, 111, 124-128, 130, 131, 134, 135, 138, 139, 147-

- 149, 152, 155, 157, 161, 162, 164-167  
Fornara, Orsola 143  
Fortunato, Mario 258  
Foucault, Michel 235, 238  
Francesco Giuseppe I d'Austria 58  
Frattoni, Bruno 21  
Fresu, Rita 143, 144, 148, 170  
Freud, Sigmund 31, 49, 55, 67, 71  
Frigeni, Veronica 211  
Fusinato, Arnaldo 64
- Gadda, Carlo Emilio 16, 85, 197  
Gadenz, Tullio 92, 104, 124, 127-129, 132, 134, 135, 138-141, 145, 148, 155, 163, 164  
Gallo, Niccolò 179, 183, 189, 190  
Gamberale, Chiara 9, 12, 217-226  
Gandini, Elvira 107, 126, 128, 135, 138, 146, 149, 160, 163  
Gao, Xingjian 227, 231  
Garboli, Cesare 190  
Gatta, Massimo 194  
Gazzola Stacchini, Vanna 20  
Genette, Gérard 40  
Gentile, Giovanni 34  
Georgev (pseudonimo) vd. Kelemen, Petrus  
Gheno, Vera 261, 265  
Ghermandi, Gabriella 256, 258  
Ghezzi, Marco 127  
Ghidetti, Enrico 175, 185  
Giacalone Ramat, Anna 212  
Giannetto, Nella 40  
Gide, André 79  
Gigli Marchetti, Ada 156  
Gilbert, Elizabeth 215  
Gilles, Ernst 105  
Ginzburg, Natalia 213  
Gioanola, Elio 32  
Giocondi, Michele 15, 16  
Giollitti, Giovanni 15  
Giordano, Maria Luisa 11  
Giovannardi, Claudio 207  
Giussani, Maria 106, 107, 126, 146, 147  
Goethe, Johann Wolfgang von 79, 110  
Goffredo di Buglione 68
- Gogol', Nikolaj Vasil'evič 197  
Góngora, Luis de Góngora 197  
Gonzaga, Carlo 46  
Gorni, Guglielmo 28  
Grampa, Elisa 41  
Grasso, Aldo 40  
Groppaldi, Andrea 214, 216  
Grossi, Tommaso 84, 138  
Guglielmi, Guido 72  
Guglielmi, Rodolfo 53  
Guidali, Fabio 162  
Gusdorf, Georges 85  
Guzzanti, Corrado 260
- Harmon, Amy 250  
Hausmann, Manfred 161  
Herder, Johann Gottfried 229  
Hofmannsthal, Hugo von 160
- Ibrahimi, Anilda 257, 258  
Ibsen, Henrik 106, 229  
Inghirami, Nik (pseudonimo) vd. Chiara, Piero  
Isella, Dante 179, 183  
Italia, Paola 214
- James, Erika Leonard 250  
James, Henry 208  
Janeczek, Helena 251, 252, 256, 258  
Jannelli, Maurizio 257, 258  
Jenkins, Henry 226, 231  
Jossa, Stefano 265
- Kant, Immanuel 229  
Karadorđević, Alessandro 125  
Kelemen, Petrus 125  
Khouma, Pap 252, 258  
Kierkegaard, Søren 160  
Korda, Maria 60  
Krömer, Wolfram 79  
Kulisciöff, Anna 126  
Kuruvilla, Gabriella 254, 258
- Laganà, Massimo 39  
Lahiri, Jhumpa 9, 205-216, 257, 258  
Lajolo, Davide 177, 178, 183-185  
Lakoff, Robin Tolmach 143

- Landolfi, Tommaso 16, 197  
Lanfranconi, Luigi 21  
Lavinio, Cristina 170  
Lazzarini, Beata 13  
Lejeune, Philippe 120  
Leleu, Michèle 118  
Leone, Giovanni 183  
Leopardi, Giacomo 213  
Leyva, Gertrude de 27  
Leyva, Martino de 52, 54  
Liala (pseudonimo) vd. Cambiasi Negretti Odescalchi, Liana  
Linati, Carlo 30  
Link, Charlotte 251  
Littizzetto, Luciana 226  
Lombardo Radice, Marco 172  
Longhi, Silvia 28  
Lopez, Massimo 40  
Losacco, Margherita 265  
Lourdes Jesus, Maria de 254, 258  
Lugarini, Edoardo 207  
Luperini, Romano 15, 16  
  
Madame de Thèbes (pseudonimo) vd. Savigny, Anne Victorine  
Maffei, Clara 29, 50, 59  
Magri, Enzo 16, 35  
Magris, Claudio 9, 12, 226-231  
Magro, Fabio 133, 138  
Makaping, Geneviève 254, 258  
Maldini Chiarito, Daniela 77, 127  
Malpas, Jodi Ellen 251  
Manganelli, Giorgio 213  
Mangiagalli, Luigi 20, 37  
Mann, Thomas 106, 115, 160, 259, 265  
Manni, Paola 187  
Manzi, Gianni 104, 105  
Manzoni, Alessandro 10, 16-19, 25, 36, 39, 42-44, 46, 63, 69, 72, 197, 229  
Maragnani, Laura 257, 258  
Maraschio, Nicoletta 170, 207  
Marazzi, Martino 78  
Marazzini, Claudio 260, 264, 265  
Marcato, Gianna 143, 144, 150  
Marchesini, Anna 40  
Mariani, Mario 29, 173  
Maritano, Laura 258  
  
Marzano, Pasquale 171, 178, 199  
Mascagni, Pietro 60  
Masini, Andrea 123  
Mata Hari (pseudonimo) vd. Margareth Zelle  
Matt, Luigi 180  
Matteucci, Ivana 258  
Maupassant, Henri-René-Albert-Guy de 183, 197  
Melissa P. (pseudonimo) vd. Panarello, Melissa  
Menenio Agrippa 68  
Mengaldo, Pier Vincenzo 150, 180, 192, 229, 231  
Merola, Nicola 54, 178, 195  
Methnani, Salah 252, 258  
Milanini, Claudio 78, 83  
Milton, John 215, 259  
Minazzi, Fabio 11  
Moissi, Alessandro 106, 107, 110, 112  
Molinaro, Edouard 235, 238  
Molière (pseudonimo) vd. Poquelin, Jean-Baptiste  
Mondadori, Alberto 113, 148  
Mondini, Lucina 13, 150  
Moneglia, Massimo 87  
Monelli, Paolo 157  
Monicelli, Alberto 126  
Monicelli, Mario 126, 158  
Montale, Eugenio 9, 77-79, 129  
Monti Peticari, Costanza 148  
Montorfani, Pietro 184  
Morante, Elsa 172  
Moravia, Alberto 15, 63, 213  
Moretti, Franco 180  
Morgana, Silvia 11, 12, 17, 29, 32, 75, 77, 78, 98, 116, 156, 166, 216, 260, 265  
Mormina, Adriana 98, 102, 117, 161  
Moro, Tommaso 229  
Mortara Garavelli, Bice 260, 265  
Motolese, Matteo 103, 133, 196  
Mubiayi Kakese, Ingy 254, 258  
Murri, Tullio 50  
Mussolini, Benito 15, 20, 37, 107, 125  
  
Nietzsche, Friedrich 160, 229  
Nievo, Ippolito 150

- Nigro, Salvatore Silvano 40  
Notari, Umberto 173  
Novelli, Mauro 11, 12, 17, 171, 172,  
175, 177, 179, 183, 185, 186, 191,  
194, 198, 199  
Novelli, Silverio 261, 265  
Nuvoli, Giuliana 214
- Ojetti, Ugo 48  
Olbrechts-Tyteca, Lucie 24, 50, 54, 61,  
67, 69, 71, 195, 198  
Oliva, Gianni 18, 40  
Ongaria, Marco 85  
Orlando, Francesco 31  
Orvieto, Paolo 45  
Osio, Gian Paolo 52  
Ovidio Nasone, Publio 59  
Ozpetek, Ferzan 10, 12, 232-238
- Paci, Enzo 82, 108, 110, 115  
Palazzeschi, Aldo 15, 197, 201  
Palermo, Massimo 138, 170  
Pampaloni, Geno 186  
Panarello, Melissa 249  
Panzini, Alfredo 153, 165  
Paolini, Alcide 183, 191  
Papi, Fulvio 116  
Papini, Giovanni 15  
Parazzoli, Ferruccio 41  
Parini, Giuseppe 18  
Passerini, Valeria 11  
Patota, Giuseppe 259, 260, 265  
Pavese, Cesare 77, 85, 119, 201, 213  
Pedullà, Gabriele 213  
Pedullà, Walter 180, 187  
Pellegrini, Ernestina 228, 231  
Pellico, Silvio 58, 69  
Penna, Sandro 172  
Perelman, Chaim 50  
Petrarca, Francesco 38, 79, 187, 259,  
265  
Petronio 197  
Petronio, Giuseppe 200  
Petrucci, Armando 127  
Petruzzi, Maria Sofia 194  
Philips, Sabrina 251  
Pickford, Mary 60
- Pipino il Breve 46  
Pirandello, Luigi 197  
Piromalli, Antonio 20, 35, 65  
Pischedda, Bruno 29, 222  
Pitigrilli (pseudonimo) vd. Segre, Dino  
Pivetta, Oreste 258  
Planté, Christine 169  
Poggi, Isabella 141  
Poincaré, Raymond 72  
Poquelin, Jean-Baptiste 38  
Porta, Carlo 21, 78, 197  
Porzio, Domenico 71  
Pozzi, Antonia 9, 10, 12, 75-170  
Pozzi, Ida 88, 96, 123, 131, 137, 138,  
144, 145, 151, 159  
Pozzi, Luisa 123, 145, 146, 163  
Pozzi, Roberto 84, 96, 97, 104, 123,  
124, 127, 129, 135, 138, 142, 145-  
147, 149-151, 154, 157-159, 161-  
163, 165-168  
Praga, Emilio 41, 96  
Pretto, Lucia 130  
Puccini, Giacomo 136
- Quasimodo, Salvatore 213  
Quemada, Bernard 165
- Radetzsky, Josef 58  
Rahner, Karl 229  
Raimondi, Stefano 77  
Ramzanali Fazel, Shirin 255, 258  
Ratzinger, Joseph Aloysius 229  
Ravera, Lidia 172  
Rebora, Margherita 159  
Renzi, Lorenzo 141  
Revelli, Luisa 87  
Ricci, Alessio 103, 110  
Ricci, Laura 199  
Richardson, Samuel 248  
Rilke, Rainer Maria 160  
Ripamonti, Giuseppe 58  
Rizzoli, Angelo 246  
Roberts, Nora 251  
Romanò, Angelo 179  
Roncoroni, Federico 171, 175, 177-179,  
183, 184, 191  
Rosa, Giovanna 27, 54, 178, 195, 225, 226



- Roscioni, Gian Carlo 190  
Rousset, Jean 119  
Ruffino, Giovanni 150  
Ruotolo, Elisa 84  
Ruozi, Gino 198  
Ruskin, John 134
- Saba, Umberto 213  
Sabato, Ernesto 229  
Sacchetti, Roberto 41  
Sacchettini, Rodolfo 77, 78, 85, 119  
Sachs, Hans 95  
Saint-Saëns, Camille 89  
Salem, Salwa 255, 258  
Salvi, Giampaolo 141  
Sandrini, Giuseppe 124, 129, 130  
Sangsue, Daniel 40  
Sanguineti, Edoardo 65  
Sansò, Andrea 142, 143  
Savigny, Anne Victorine 70  
Scaramuzza, Gabriele 12, 75, 77, 78,  
98, 116, 124  
Schleiermacher, Friedrich 160  
Schmidt, Maurizio 84  
Schneider, Helga 256  
Schubert, Franz 89  
Schulz-Buscha, Ulrich 200  
Scego, Igiaba 254, 258  
Scola, Angelo 229  
Scotti, Gianfranco 13, 150  
Secchi, Carlo 50  
Secchieri, Filippo 85, 113, 120  
Segre, Dino 15, 16, 25, 29, 32, 45, 173  
Sereni, Vittorio 10, 113, 126, 127, 129,  
134, 136, 137, 139, 141, 144-146,  
148-150, 155, 158, 160, 163, 167,  
168, 179, 183, 185, 186, 191  
Sergio, Giuseppe 12, 17, 29, 32, 205  
Serianni, Luca 87, 150, 154, 170, 188,  
260, 261, 265  
Serra, Michele 226, 265  
Sgarbi, Vittorio 226  
Simmel, Georg 160  
Sobrero, Alberto A. 212  
Sofocle 229  
Soldati, Mario 171  
Solenghi, Tullio 40
- Sottile, Roberto 150  
Spada, Marina 85  
Spano, Ornella 78  
Spinazzola, Vittorio 11-13, 31, 194,  
195, 200, 203, 226, 258  
Spozio, Gigliola 179  
Springer, Elisa 256  
Stadera, Luigi 175  
Stammerjohann, Harro 207, 208  
Stanchina, Giulia 207  
Stendhal (pseudonimo) vd. Beyle, Ma-  
rie-Henri  
Storini, Monica Cristina 143  
Strazzeri, Giuseppe 78, 103  
Suler, John 237, 238  
Sullerot, Evelyn 241, 245  
Suppé, Franz von (pseudonimo) vd.  
Suppe-Demelli, Francesco  
Suppe-Demelli, Francesco 64
- Tadino, Alessandro 69  
Tarquinio Prisco 46  
Tellini, Gino 41  
Telmon, Tullio 154  
Teodolinda 54  
Tesio, Giovanni 40, 41, 178, 179, 185  
Tessa, Delio 150, 197  
Tessari, Duccio 246  
Testa, Enrico 171  
Testori, Giovanni 201  
Tettamanzi, Laura 40  
Tiozzo, Enrico 16, 17, 20, 30, 31, 35,  
36, 65  
Tolstoj, Lev 229  
Tomasin, Lorenzo 11, 103, 133, 196  
Tommaseo, Niccolò 77, 172  
Toscanini, Arturo 88, 92  
Travaglio, Marco 226  
Treves, Claudio 15  
Treves, Olga 127, 155, 163  
Treves, Paolo 125, 126, 132, 139, 141,  
146, 147, 149, 150, 163  
Treves, Piero 82, 101, 110, 146  
Trifone, Pietro 87, 150, 154, 170, 207  
Trinci, Manolo 261, 265  
Tucidide 43  
Turati, Filippo 15

- Turchetta, Giovanni (Gianni) 11, 54, 195, 198  
Turi, Nicola 77, 78, 85, 119  
Twain, Mark 54
- Vaglio, Mariangela Galatea 265  
Valentinis, Pia 84  
Valentino, Rodolfo (pseudonimo) vd. Rodolfo Guglielmi  
Vallone, Aldo 193  
Vargas Llosa, Mario 227, 231  
Vasari, Fabio 40  
Vecchio, Matteo Mario 81, 116, 162  
Venturi, Maria 249  
Venzo, Manola Ida 77, 169  
Vercingetorige 46  
Verdi, Giuseppe 64  
Verga, Giovanni 213  
Verona, Guido da (pseudonimo di Guido Verona) 9, 10, 15-74  
Verri, Pietro 68, 69
- Vicari, Giambattista 179  
Vittorini, Elio 16, 197, 213  
Vittorio Emanuele II di Savoia 58  
Voronoff, Serge 61  
Vorpsi, Ornella 257
- Wadia, Laila 254, 258  
Way, Margaret 251  
Weber, Max 229  
Wittgenstein, Ludwig 229  
Woolf, Virginia 217, 226
- Zampa, Giorgio 77  
Zancan, Marina 169  
Zarri, Gabriella 169  
Zavattini, Cesare 203  
Zelle, Margareth 35  
Zingarelli, Nicola 13  
Zolli, Paolo 13  
Zuccoli, Luciano 16, 29, 45, 173



Titoli dal catalogo LED:

- Il Romantico nel Classicismo, il Classico nel Romanticismo* • A cura di A. Costazza  
E. Garavelli • *Minima borealia. Primi contributi per la storia dell'italianistica in Finlandia*  
W. Spaggiari • *Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi*  
G. Alonzo • *Le Rime di un 'editore-letterato' milanese: Gio. Pietro Ramellati (alias Piotigero Laltimera)*  
Pietro Verri • «*Manoscritto*» per Teresa • II edizione a cura di G. Barbarisi  
Francesco Reina • *Vita di Giuseppe Parini* • A cura di G. Nicoletti  
G. Carnazzi • *Forse d'amaro fiel. Parini primo e satirico*  
G. Parini • *Prose I. Lezioni. Elementi delle umane lettere* • Edizione critica di S. Morgana  
e P. Bartesaghi  
G. Parini • *Prose II. Lettere e scritti vari* • Edizione critica di G. Barbarisi e P. Bartesaghi  
S. Baragetti • *I poeti e l'Accademia. Le «rime degli Arcadi» (1716-1781)*  
Giambattista Roberti • *Lettera sopra l'uso della fisica nella poesia (1765)* • A cura di S. Baragetti  
C. Cedrati • *La libertà dello scrivere. Ricerche su Vittorio Alfieri*  
C. Gozzi • *Memorie inutili* • Edizione critica a cura di P. Bosisio con la collaborazione  
di V. Garavaglia  
*Incroci europei nell'Epistolario di Metastasio* • A cura di L. Beltrami, M. Navone e D. Tongiorgi  
G. Biancardi • «*A Silvia*» e *l'Arma della Città. Storia di alcune indagini sulle Odi pariniane*  
R. Necchi • *Scienziati e pastori. Poesia didascalica fra Sette e Ottocento*  
A. Colombo • *Dalle «vaghe fantasie» al «patrio zelo». Letteratura e politica negli ultimi anni  
di Vincenzo Monti*  
Carlo Botta • *Le vestigia del terrore* • A cura di A.M. Salvadè  
Antonio Panizzi • *Il monopolio del patriottismo. Lettere sulla questione meridionale (1863)* • A cura di  
W. Spaggiari  
C. Genetelli • *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*  
L. Neri • *La responsabilità della prosa: retorica e argomentazione nelle «Operette morali» di Leopardi*  
G. Cenati • *Torniamo a bomba. I ghiribizzi narrativi di Vittorio Imbriani*  
G. Carnazzi • *Da Rovani ai «perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*  
P. Valera • *Per ammazzare il «Corriere della Sera». Romanzo folloiaiesco* • A cura di J.F. Vaucher-de-  
la-Croix  
Pio Rajna - Francesco Novati, Carteggio (1878-1915). *Tra filologia romanza e mediolatina* •  
A cura di G. Lucchini  
A.I. Villa • *Neoidealismo e rinascenza latina tra Otto e Novecento. La cerchia di Sergio Corazzini: poeti  
dimenticati e riviste del crepuscolarismo romano (1903-1907)*  
M. Vitale • *Sul fiume reale. Tradizione e modernità nella lingua del «Mulino del Po» di Riccardo Bacchelli*  
E. Gambaro • *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*  
S. Ghidinelli • *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico*  
C. Milanini • *Da Porta a Calvino. Saggi e ritratti critici*  
G. Sergio • *Italiani di scrittori. Sondaggi linguistici dal primo Novecento a oggi*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <https://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare anche informazioni dettagliate sui volumi sopra citati: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono proposte diverse pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati online.