

# *FILOLOGIA & CRITICA*

RIVISTA QUADRIMESTRALE

PUBBLICATA SOTTO GLI AUSPICI DEL CENTRO PIO RAJNA

DIREZIONE: GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE,  
ENRICO MALATO (DIR. RESP.), ANDREA MAZZUCCHI, EMILIO RUSSO

ANNO XLIV · 2019



SALERNO EDITRICE  
ROMA

*Direzione*

GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE,  
ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI, EMILIO RUSSO

*Comitato scientifico*

GUIDO ARBIZZONI, GUIDO BALDASSARRI, BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI,  
ARNALDO BRUNI, MARCO CURSI, ROBERTO FEDI, MARÍA DE LAS NIEVES  
MUÑIZ MUÑIZ, MATTEO PALUMBO, MANLIO PASTORE STOCCHI

*Direttore responsabile*

ENRICO MALATO

*Redazione*

CHIARA DE CESARE, BERNARDO DE LUCA,  
MASSIMILIANO MALAVASI, THEA RIMINI

I saggi pubblicati nella Rivista sono vagliati e approvati  
da specialisti del settore esterni alla Direzione (*Peer reviewed*)

ISSN 0391-2493

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 16065 del 13.10.1975

L'annata viene stampata con un contributo  
del Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2019 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

# SCHEDARIO

## II. CONTRIBUTI

*Aldo Manuzio e la nascita dell'editoria*, a cura di G. MONTINARO, Firenze, Olschki, 2019, pp. 110 («Piccola biblioteca umanistica», 1) [cm. 21 × 15].

L'intento della raccolta è esplicitato nel saggio introduttivo (*Aldo Manuzio, editore in Utopia*, pp. 1-7), firmato dallo stesso curatore del volume, Gianluca Montinaro: fornire un quadro del ruolo assunto da Aldo Manuzio nella declinazione del concetto di editoria. A tal proposito non viene ricordato solo il carattere innovativo dell'attività manuziana, l'equilibrio raggiunto tra «somma idealità» (p. 4) e gestione economica, ma anche il respiro europeo e il contatto con figure quali Tommaso Moro o Erasmo da Rotterdam. L'intervento di Piero Scapecchi (*Aldo Manuzio e la cultura del suo tempo*, pp. 9-14) approfondisce la vicenda biografica di Aldo, soffermandosi in particolar modo sulla costituzione della società insieme ad Andrea Torresani e Pier Francesco Barbarigo e sull'importanza della direzione editoriale di Manuzio. Tale importanza è rapportata sia alla contemporaneità sia in riferimento alla successiva storia della stampa.

Il terzo saggio (*L'eredità di Aldo. Cultura, affari e collezionismo all'insegna dell'ancora*, pp. 15-33), firmato da Giancarlo Petrella, analizza la fortuna dell'aldina, stampa in ottavo e a carattere corsivo che erroneamente pone le basi dell'immagine di Manuzio come inventore del libro tascabile e poco costoso. Petrella decostruisce entrambe le supposizioni: da una parte formati simili erano già esistenti, ma prerogativa della letteratura religiosa; dall'altra Aldo non si rivolge alla «masa indistinta dei semialfabetizzati» (p. 28), ma a un pubblico d'élite, senza pretese di economicità. La vera innovazione si riscontra, dunque, nei testi letterari selezionati, latini e volgari, compromesso necessario per portare avanti una proposta editoriale volta alla greccità: si costruisce «una sorta di liturgia laica» (p. 19) che vede nel Virgilio del 1501 il principio di una «rivoluzione estetica e culturale» (p. 21). Lo *status symbol* del libro-oggetto comporta il problema della contraffazione, diffusasi a partire da Lione: di qui

l'attenzione agli sforzi di Manuzio per contrastarla, come il *Monitum in Lugdunenses typographos*, avviso ai lettori perché possano discernere tra un falso e l'originale. Un simile clima culturale conferma il prestigio dato dal possesso di un'aldina, prestigio che permane nei secoli successivi, come viene evidenziato nella parte conclusiva focalizzata sul mondo del collezionismo e sulla valutazione economica di tali stampe. Nel saggio successivo (*Aldo e Paolo Manuzio nell'elogio di Lodovico Domenichi*, pp. 35-54), Ugo Rozzo affronta alcuni dei punti trattati nell'intervento precedente come l'erronea attribuzione di economicità alle aldine, il diffuso problema della contraffazione lionese, la necessaria coesistenza del patrimonio greco e di quello latino nella visione di Aldo come «restauratore e diffusore delle lingue classiche» (p. 46). L'articolazione dello studio si fonda soprattutto sulla narrazione della vicenda professionale di Aldo Manuzio e del figlio Paolo attraverso l'ottica di Lodovico Domenichi, autore di un dialogo intitolato *La stampa* ed edito nel 1562 per Giolito. Rozzo tiene presente un'impostazione comparatistica – attraverso il confronto con *La seconda parte de i marmi* del Doni, edita nel 1552 e contenente il *Ragionamento della stampa fatto a i marmi di Fiorenza*, caso di «furto letterario» (p. 36) ai danni del Domenichi – ma è principalmente interessato a quello che appare come «un discorso solo encomiastico e di fatto unitario» (p. 39) nei confronti dei Manuzio. Soprattutto nel caso di Aldo, si tratta di un vero e proprio genere letterario, avviato nel 1497 da Niccolò Leoncino: si elogiano il giusto tempismo di una simile rivoluzione per l'editoria e la perizia tipografica, nonché la superiorità rispetto ad altri stampatori.

Il quinto saggio (*Nel delfinario di Aldo*, pp. 55-69) è un *focus* di Antonio Castronuovo sulla celebre marca tipografica manuziana, il delfino con l'ancora. Lo studioso ne ripercorre la storia a partire dal giugno 1502 quando compare nel secondo volume dei *Poetae christiani veteres*, prestando attenzione alle varie evoluzioni e affinamenti sotto l'operato di Aldo. Il motivo viene ispirato da una moneta che Pietro Bembo dona

a Manuzio nel 1495 e, al di là dei minimi cambiamenti tipografici, permane il medesimo simbolismo. Castronuovo richiama l'attenzione sul «motto sottinteso» (p. 66) del «festina lente», dell'operosità e della perseveranza nel lavoro: un'idea antecedente, come evidente in alcune prefazioni, ma che si concretizza nell'ancora con il delfino. Il secondo intervento del volume firmato da Gianluca Montinaro (*Aldo Manuzio e gli 'Scriptores astronomici veteres'*, pp. 71-85) ricorre all'analisi della citata silloge di trattati per approfondire aspetti peculiari del primo Manuzio. La stampa, infatti, è del 1499 e contiene scritti astrologici di autori classici (Giulio Firmico Materno, Marco Manilio, Arato di Soli e la *Sfera*, testo attribuito a Proclo Licio Diadoco): è il primo volume aldino con un ricco apparato iconografico, ma anche il primo in cui viene esplicitato il riferimento alla marca con ancora e delfino che comparirà effettivamente nel 1502. Si sottolinea l'accuratezza filologica, l'ambizione di chi «si sentiva più uno studioso che un editore» (p. 80). Per Montinaro proprio la missione di «far trionfare la virtù, e quindi anche la conoscenza della cultura classica» (p. 83) può essere il motivo per cui gli *Scriptores* sono dedicati al duca di Urbino, Guidubaldo da Montelfetro, figura riconosciuta come possibile mecenate in anni turbolenti per l'impresa editoriale manuziana. Questa dedica è pretesto per approfondire il paragone con il più celebre libro stampato nel 1499 e offerto al medesimo destinatario: l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

Nell'ultimo saggio (*L'altro Aldo Manuzio. La figura e l'opera dalla narrativa al fumetto*, pp. 87-102) Massimo Gatta ripercorre la metamorfosi di Aldo Manuzio in «brand» (p. 87) e personaggio letterario. Secondo un criterio cronologico passa in rassegna gli autori che lo includono nei loro testi: i primi esempi, quali Erasmo da Rotterdam, Niccolò Machiavelli, Andrea Torresano e Francesco Torresano, sono coevi allo stampatore o di poco successivi. Mentre il riferimento seicentesco, in Giovanni Ambrogio Mazenta, è al nipote di Aldo, più interessante è il ricordo in Carlo Goldoni. Per l'Ottocento si menzionano, invece, il francese Charles Nodier e, soprattutto, la descrizione melviniana della famosa marca tipografica. La parte più innovativa del saggio è l'indagine della contemporaneità poiché, dopo il breve accenno agli echi indiretti di Carducci e agli elogi di D'Annunzio, Gatta si

concentra su romanzi recenti quali *The Floating Book* (2003) di Michelle Lovric, *Il sogno di Aldo Manuzio* (2005) di Angelo Dolce e *Lo stampatore di Venezia* (2018) di Javier Azpeitia, romanzi nei quali Aldo compare come protagonista. La pervasività della figura di Manuzio nella cultura popolare è rappresentata da *graphic novel* (*Aldo Manuzio* di Andrea Aprile e Gaspard Njock) e dall'incursione nel mondo disneyano con il personaggio di Paperus Picuzio nei fumetti di «Topolino».

GIORGIA GALLUCCI

LUCA FERRARO, *Nel laboratorio di Alessandro Tassoni: lo studio del 'Furioso' e la pratica della postilla*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 263 («Strumenti di letteratura italiana», 73) [cm. 23 × 16].

Già oggetto di un precedente lavoro di tesi dottorale, lo studio di Luca Ferraro nasce dalla convergenza di due distinti interessi. Mentre il primo riguarda l'esercizio della postilla, da considerare come una pratica di lavoro piuttosto che come un genere vero e proprio, il secondo indaga i processi genetici del poema eroicomico all'interno di quella pluralità di voci e proposte che animano il dibattito letterario italiano a partire dalla seconda metà del XVI secolo. Tale rivisitazione del genere epico-cavalleresco, messa notoriamente in atto da Alessandro Tassoni, è frutto di un'attenta ed erudita rilettura dei due principali modelli cinquecenteschi: Ariosto e Tasso. Ariosto in particolare, dopo aver subito una severa condanna nel postillato tassoniano, diventerà alcuni anni più tardi l'oggetto di una significativa ripresa stilistica da parte dello scrittore modenese.

Riallacciandosi ai precedenti lavori di Hotz, di Barbieri e di Frasso, Ferraro fa innanzitutto chiarezza su alcune questioni riguardanti confini e differenze tra le varie tipologie di *marginallia*. Sebbene la diffusione della stampa a caratteri mobili segni un passaggio fondamentale nel rapporto secolare tra opera e commento, la dicotomia manichea tra glossa e postilla – fin troppo categorica, che vede la prima legata al manoscritto e la seconda all'edizione a stampa – può essere ripensata a partire dal tipo di dialogo che il commentatore intende instaurare col testo.

Sarà dunque possibile distinguere la postilla da altre forme di commento testuale sulla base di elementi quali il possesso dell'esemplare commentato, il carattere breve e personale dell'annotazione e il puntuale riferimento al luogo interessato.

Dopo aver offerto nel primo capitolo una panoramica completa e cronologica di tutti i postillati tassoniani – diciassette in tutto, solo in parte editi e perlopiù conservati alla Biblioteca Estense di Modena e alla Nazionale Centrale di Firenze – Ferraro concentra nel capitolo successivo la parte più descrittiva del proprio percorso, catalogando in maniera esaustiva le diverse tipologie d'intervento del Tassoni sul testo ariostesco. L'oggetto analizzato è costituito da una copia dell'edizione veneziana di Iacomo Ghidini del 1577 (oggi alla Biblioteca Estense di Modena, segnatura a P 10 18), alla quale dedicò un importante studio Maria Cristina Cabani (*Alessandro Tassoni postillatore dell'Orlando furioso*, in EAD., *La pianella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 7-35). Escludendo le sottolineature, l'esemplare contiene ben 2600 osservazioni, spesso brevissime – non superiori a una riga o addirittura singole parole – e dal tono fortemente ironico, all'interno delle quali Tassoni affronta in maniera censoria la materia e lo stile del *Furioso*. Queste considerazioni appaiono perfettamente in linea con i principi di "coerenza", "convenienza", "verosimiglianza" e "decoro" di matrice aristotelico-oraziana, riletti dal modenese attraverso Castelvetro e Tasso. Nella cogente griglia di queste categorie, il capolavoro ariostesco diviene così un *exemplum* eterodosso dal quale discostarsi. Tutto ciò che nel *Furioso*, a livello di stile e di contenuto, differisce dal modello epico ideale viene infatti letto dal postillatore con una certa insofferenza: iperboli e metafore ardite vengono considerate artificiose, futili e retoriche; ipermetri e contraddizioni logiche sono puntualmente segnalate come disattenzioni; incongruenze narrative denunciate e faticosamente sbrogliate.

Redatto con ogni probabilità durante l'ultimo decennio del XVI secolo, il postillato si inserisce idealmente nel coevo dibattito tra i sostenitori di Ariosto e quelli di Tasso, all'interno del quale Tassoni prende esplicitamente posizione in favore del secondo. Tuttavia, già a partire dagli anni '10 del '600, quando la *querelle* si

sposta sul confronto tra autori antichi e moderni, il modenese recupera il *Furioso* con un movente affatto diverso. In virtù del diletto che esso produce nei lettori, il capolavoro di Ariosto, assieme a quello tassiano, diviene un grande classico moderno da contrapporre ad Omero, *autoritas* della *Poetica* aristotelica. Testimoni di questo recupero sono i *Pensieri*, redatti da Tassoni proprio in quegli anni, dove «non rimane traccia di critica», afferma Ferraro, «sostituita da una difesa e un'esaltazione di luoghi severamente condannati nel postillato» (p. 153).

A questo primo ripensamento ne seguirà poi un altro, ancor più significativo. Nel momento in cui Tassoni decide infatti di prendere le distanze dalla *Liberata* – quando, mutando le prospettive di canone, comincia ad avvertirsi l'insufficienza di adattare Tasso a tutti i contesti – ecco che Ariosto offre un valido e autorevole modello a cui potersi ispirare. Il modenese si guarda bene, a differenza di alcuni suoi contemporanei, dal tentativo di inserire l'opera all'interno di schemi aristotelici che poco le competono. Al contrario, sono proprio gli aspetti più eccentrici ed eterodossi del *Furioso* ad attirarlo e a persuaderlo della necessità di un suo recupero. In questa nuova stagione, molti degli elementi "eretici" del capolavoro ariostesco, fortemente biasimati nel postillato, tornano utili per dar vita a una forma nuova: l'eroicomico. Attraverso numerosi esempi Ferraro osserva come ne *La secchia rapita* Tassoni esaspera gli "errori" di Ariosto – mutamenti stilistici, anacronismi, incoerenze ed iperboli – aumentando così la portata comica e anti-convenzionale del proprio poema in chiave esplicitamente post- e anti-aristotelica. L'atteggiamento schizofrenico del Tassoni è dunque solo apparente: le due diverse letture dell'Ariosto corrispondono infatti a momenti culturali differenti e a due diversi modi di pensare l'epica. In altre parole, «il rapporto con il testo ariostesco viaggia su un doppio binario: se letto da una prospettiva pro-tassiana è criticato per le sue inadempienze; se letto invece al pari di Tasso o in una prospettiva anti-tassiana il poema è elogiato per la sua capacità inventiva» (p. 167).

Se lo scopo del terzo capitolo è quello di collocare il postillato all'interno della complessa parabola poetica di Tassoni, nel quarto e ultimo capitolo i due interessi riportati all'inizio di questo nostro discorso ritrovano una convergenza. Ferraro riflette qui sulla centralità della pratica

del postillare nel modo di lavorare del modenese, descrivendone altresì gli originali aspetti tecnici attraverso un cospicuo numero di esempi. Antifrase, ironia e sarcasmo sono le armi principali che Tassoni utilizza nell'agone col *Furioso*; l'estroso commentatore instaura con l'opera un dialogo allo stesso tempo giocoso e pedante, dove la sua ironia «si giustappone a quella [...] ariostesca» (p. 203).

Testimoni preziosissimi, le postille vergate dal modenese ci restituiscono così «l'immediata reazione psicologica ed emotiva del lettore», «l'immediatezza del fotogramma» (p. 205) di una lettura tutt'altro che neutra. Originale ma non unico, il metodo tassoniano: rappresenta un atto fortemente militante, volto a portare avanti una precisa idea di poetica; mostra non poche affinità con quello adottato da Castelvetro, sia nelle modalità d'intervento sia nel tipo di osservazioni formali e contenutistiche; fonde assieme aspetti tipici della glossa medievale ai fondamenti di una nascente critica letteraria e al rigore della *castigatio* filologica, sul modello di Ermolao Barbaro.

LORENZO BATTISTINI

CRISTINA MONTAGNANI-PIERANDREA DE LORENZO, *Come lavorava d'Annunzio*, Roma, Carocci, 2018, pp. 141 («Le bussole», 571; «Filologia d'autore», 3) [cm. 22 x 14].

Il volume, scritto a quattro mani da Cristina Montagnani e Pierandrea De Lorenzo, è il terzo della serie «Filologia d'autore» diretta da Simone Albonico, Paola Italia e Giulia Raboni, dopo i contributi dedicati a Gadda e Manzoni. Gli autori, rispettando le prerogative della collana, illustrano lo sviluppo della poetica e dello stile dannunziani a partire dalle sue carte, prediligendo l'approccio filologico. L'opera si compone di cinque brevi capitoli di cui i primi quattro, che si devono a De Lorenzo, spiegano, in linea generale, il percorso che porta dalle prime esperienze scrittorie alle opere della maturità, con uno sguardo attento al *modus operandi* di d'Annunzio. Questo duplice aspetto, critico-letterario da una parte e filologico dall'altra, è arricchito da un *excursus* sui luoghi di conservazione degli autografi, sugli archivi e sui fondi dannunziani.

In apertura del primo capitolo (*Come lavorava d'Annunzio: l'intimo connubio dell'arte con la vita*», pp. 7-32) si tenta di risolvere due tra le questioni principali che attanagliano gli studiosi di d'Annunzio, ovvero quel riuo opportunistico di materiale letterario che non raramente può sconfinare nel plagio, giustificabile con l'abitudine di concepire l'opera letteraria come un bacino collettore in grado di assorbire in sé ogni elemento e stimolo culturale, oltre che biografico. Tale tendenza a trasformare in arte qualunque tipo di esperienza può essere apprezzata e spiegata, sottolinea De Lorenzo, solo se ci si libera da qualsiasi ideologia con la quale spesso viene filtrata la poliedrica figura del poeta vate: solo in questo modo, infatti, si potrà riquilibrare la rielaborazione cui d'Annunzio sottopone i suoi modelli, sempre riproposti con un nuovo significato, e, ancor di più, si potrà comprendere quello che De Lorenzo chiama «autobiografismo mimetico» (p. 17) o, in altre parole, la compenetrazione tra arte e vita. Per dimostrare quanto detto, lo studioso ritorna all'attività giornalistica, banco di lavoro fondamentale per un d'Annunzio ancora alle prime armi. Le cronache e gli articoli di giornale possono considerarsi un «avantesto» (p. 13); tra i casi più eclatanti troviamo *Il Piacere* (1889), che ha tra i suoi diretti precedenti il racconto *Frammento* incluso nella raccolta del 1886, *San Pantaleone*, col titolo *Commiato*. Sono questi gli anni in cui d'Annunzio riprende innumerevoli fonti per poi saggiarle in opere dagli stili e dai generi più disparati. Oltre agli scritti giornalistici, l'autore riutilizza anche le carte private come l'epistolario o i suoi taccuini. Nel primo caso, secondo De Lorenzo, bisogna fare attenzione a non ridurre le lettere a meri avantesti bensì occorre considerarle «materiale pregresso» (p. 15) contenente *in nuce* la fusione tra arte e realtà, funzionale all'elaborazione dell'opera letteraria, sia che si tratti di prosa o di poesia, e basterà al riguardo pensare a quei taccuini qui considerati come una «traccia stesa in prosa lirica come materiale preparatorio per la versificazione» (p. 22). Un quadro, quello disegnato dallo studioso, che ripercorre il formarsi dell'abito scrittoria di d'Annunzio del tutto coerente con la sua poetica, che fa coincidere la vita con l'arte e l'arte con la vita all'insegna dell'eclettismo.

L'attenzione si rivolge poi ai luoghi materiali delle carte dannunziane: i fondi, gli archivi (cap.

2. *L'autore e le sue carte*, pp. 33-45) e la sua biblioteca (cap. 3. *In biblioteca*, pp. 47-58). La diffusione dei propri manoscritti dovuta sia all'esigenza propagandistica sia a quella di risanare il dissesto finanziario, ha portato alla dispersione degli autografi che oggi sono perlopiù conservati, come ricorda De Lorenzo, attento anche a tracciarne un breve cenno storico, presso l'archivio del Vittoriale degli Italiani: il lavoro di catalogazione, iniziato già nel 1930, si è protratto sino agli anni Cinquanta per concludersi con la pubblicazione dell'*Inventario dei manoscritti di Gabriele d'Annunzio* (num. spec. dei «Quaderni dannunziani», vol. xxxvi-xxxvii 1967-1968); oggi l'archivio è suddiviso in due sezioni e ospita, oltre alla biblioteca privata, anche quella dannunziana che contiene materiale bibliografico relativo all'autore e alla storia del Vittoriale, l'archivio fiamano, un archivio fotografico, una filmoteca e un'emeroteca. Si ricordano poi i Fondi della Biblioteca Nazionale di Roma dove è in atto un progetto di archiviazione informatica che prevede un catalogo – ARIEL – destinato a contenere la descrizione di più di 6500 documenti parte della sezione Rari, e, infine, il Fondo dannunziano della Fondazione Giorgio Cini.

De Lorenzo continua con la complessa storia della biblioteca personale di d'Annunzio, presso il Vittoriale, simbolo dell'«adorazione quasi feticistica» (p. 47) per l'aspetto materiale del libro. Il primo nucleo di quella che sarà la biblioteca privata nasce negli anni romani per poi crescere durante la permanenza a Napoli e a Francavilla e, successivamente, in Francia – la *bibliotheca gallica* –, arrivata in Italia con ben otto vagoni ferroviari, senza contare quella allestita a Fiume. La biblioteca del Vittoriale, che conserva anche i libri appartenuti al precedente proprietario della villa, si snoda per ogni stanza fino a raggiungere il numero di 33.000 pezzi. Tra questi volumi, atti a formare una vera e propria «opera di vita», citando lo stesso d'Annunzio, si può distinguere una biblioteca ideale, ovvero quei testi che hanno inciso, e come stimolo e come strumento di lavoro, nel farsi della sua produzione, perlopiù contrassegnati da numerose chiose e aggiunte di cartigli. Spiccano, tra questi, i lessici, i dizionari (dal Tommaseo-Bellini alla Crusca, al *Vocabolario marino e militare* del Guglielmotti), i repertori storici e storico-artistici, i trattati, i libri musicali.

Dagli archivi e dalla biblioteca si passa alla

scrivania di D'Annunzio (cap. 4. *Sulla scrivania*, pp. 59-83), difficile da riordinare per il filologo che si trova a dover maneggiare un materiale copioso ed eterogeneo, fitto di varianti e spesso latore di cronologie fittizie imposte dalle strategie astrali dell'autore. Lo studio delle carte è passo fondamentale per comprendere come lavorava d'Annunzio che, nonostante il tentativo di proporre un'immagine di poeta ispirato, era solito riscrivere singoli sintagmi o versi su più fogli sciolti o correggere *currenti calamo*, procedimento per cui la prima lezione viene immediatamente corretta e integrata nel testo a creare uno stato di «semicalligrafia» (p. 65), fase intermedia tra minuta e bella copia. L'argomentazione di De Lorenzo continua in modo dettagliato, descrivendo, con l'analisi delle varianti evolutive e sostitutive, le procedure di intervento di d'Annunzio, così da poter concludere che le correzioni d'autore devono ascrivere al tentativo di innalzare, dilatare e uniformare il registro stilistico e a una volontà di «arricchimento estetizzante» (p. 64) senza prevedere, in linea di massima, un cambiamento radicale delle prospettive poetiche. Lo studioso cerca poi di delineare un metodo critico-filologico che possa esaurire il dubbio sul metodo compositivo dannunziano: mediante l'esempio delle carte del *Fuoco*, mostra la sua soluzione che consiste nel combinare la storia del testo (varianti interne e varianti tra pagine manoscritte e a stampa) con la preistoria del testo (abbozzi, note, elenchi dei titoli, piani compositivi), facendo emergere la possibilità di trovare dei punti di contatto non solo tra varianti di lezioni e varianti di struttura per una sola opera ma anche tra più testi, memore dell'inclinazione dannunziana alla riscrittura e all'autocitazione. Il capitolo, così come la sezione curata da De Lorenzo, si chiude con un accenno al programma di Edizione Nazionale avviata per Mondadori dallo stesso d'Annunzio e alla nuova edizione degli anni Ottanta che conta nel comitato scientifico personalità come Isella, Conzatti, De Robertis, Gavazzoni, Raimondi.

Il quinto capitolo, a cura della Montagnani (cap. 5: *Un caso di "studio": l'elaborazione delle 'Laudi'*, pp. 85-133), si propone di illustrare l'esperienza esemplare costituita dalle *Laudi*, considerate «vertice della progettualità dannunziana» (p. 89); a questo fine vengono ripercorsi i maggiori snodi dell'elaborazione dell'opera, dalla stesura del primo sommario (il ms. G 50 418) del 1899 fino



alla soluzione finale del 1903. Gli ultimi due paragrafi sono dedicati rispettivamente agli autografi di *Maia* e di *Alcyone* di cui la studiosa offre per alcuni brani un esempio di edizione critica, corredandoli con un breve commento al testo con fasce d'apparato e riproduzione delle carte. Nelle pagine conclusive il volume propone una *Bibliografia* aggiornata dove, oltre alle opere dell'autore e alle varie edizioni commentate e critiche, trovano spazio i cataloghi degli archivi e delle biblioteche con l'eventuale sitografia associata, utili strumenti di lavoro per studenti e studiosi.

ILARIA BURATTINI

ELISA GAMBARO, *Diventare autrice. Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi, Sereni*, Milano, Unicopli, 2018, pp. 274 («Modernistica», 14) [cm. 21 × 13].

*Diventare autrice* offre uno studio di sei figure di scrittrici italiane del Novecento, a ciascuna delle quali è dedicato un capitolo. Risulta chiaro già dall'introduzione, *Autorialità femminile e scritture romanzesche nel Novecento italiano* (pp. 7-13), che l'intento della ricerca è quello di «verificare le relazioni fra le scrittrici e i destinatari della morfologia che per eccellenza incarna la “mobilità sociale” del moderno, il romanzo». E ancora: «il libro propone un percorso analitico attraverso alcune opere che meglio consentono di mettere a fuoco questo nodo: modi narrativi e mediazione editoriale sono stati indagati in rapporto agli effetti estetici presso il pubblico elettivo, a conferma testuale dei gradi di autorialità e prestigio conquistati entro il sistema letterario e culturale novecentesco» (p. 8). Dunque l'introduzione punta il *focus* sul concetto di «autorialità femminile» e guida il lettore lungo i sei capitoli verso i nodi fondamentali della ricerca.

Lo studio procede in maniera ordinata, secondo una linea cronologica che, partendo dal caso editoriale di *Una donna* di Aleramo, arriva, dopo il Sessantotto, al romanzo *Casalinghitudine* di Sereni. In questo arco temporale l'autrice presenta una puntuale analisi della produzione di Aleramo, Morante, de Céspedes, Ginzburg, Zangrandi e Sereni. Al carattere strettamente eterogeneo del volume non sfugge però l'elemento unificatore della ricerca: la creazione di

un'autorialità femminile che, partendo dai primi anni del Novecento (*Una donna*, 1906) arriva al post-Sessantotto (*Casalinghitudine*, 1987). È chiaro come si tratti di un tema che, a distanza di anni e pur ragionando su alcuni dei nodi centrali come quello (da Aleramo a Sereni) della tensione tra emancipazione femminile e maternità, presenta un'evoluzione nel suo farsi. Cambiano la società che recepisce le singole opere e il contesto storico che le produce: gli stravolgimenti bellici, la Resistenza e il Sessantotto costituiscono il sottotesto della scrittura e, spesso, ne diventano il soggetto; per esempio Zangrandi e la sua «Resistenza non romanzata» (p. 193). Diversi sono gli anni in cui si forma Clara Sereni: il decennio '67-'77 che, com'è noto, costituisce un momento di rinnovamento culturale in cui forte diventa lo scarto con la generazione dei padri. *Casalinghitudine* «nasce sul terreno del riesame della formazione giovanile, durante gli anni del riflusso, e prende forma dentro il vortice esistenziale di una genitorialità particolarmente difficile» (p. 247). Il volume qui presentato rileva una divertente e interessante spia del confronto generazionale anche tra le stesse scrittrici presenti nel volume: il titolo *Casalinghitudine*, personalmente scelto da Sereni per il proprio romanzo, venne giudicato «orribile» da Natalia Ginzburg, a cui erano state affidate le sorti del libro dalla casa editrice Einaudi, ma ritenuto invece adatto dal giovane figlio Carlo che accusò la madre di «non capire niente» (p. 255).

La chiave di questa analisi, e anche il suo grande pregio, sta nella scelta di utilizzare la forma romanzo come specchio di un'epoca in cui inscrivere la figura delle scrittrici, che proprio attraverso la scrittura si raccontano, facendo emergere le difficoltà del *diventare autrice*. Nel romanzo di de Céspedes, «la continua ricerca di un nascondiglio ove occultare il quaderno proibito, che occupa uno spazio del tutto superfluo rispetto alle mere esigenze del *plot*, è la marca più visibile del tentativo dell'autrice di conferire evidenza figurale ai temi dell'emarginazione femminile»; «il tema dell'angustia fisica e psichica degli spazi famigliari diviene un vero e proprio *leitmotiv* della parabola narrativa, fino alla parafrasi del motto wolffiano della “stanza tutta per sé” come condizione necessaria alla libertà individuale» (pp. 107-8). L'altra importante intuizione, che risulta chiara nell'introduzione, è che «l'accostamento di un gruppo cronologicamen-



te ordinato di libri di donna riguarda una comune – e vistosa – matrice autobiografica» (p. 8). È chiaro che si tratta di una costante che si modella su scelte espressive differenti a seconda del «contesto storico» e dell'«orizzonte d'attesa» (ivi). In Aleramo questo è evidente dalla «scelta di fondare la propria autorialità sull'esibizione pubblica del privato. [...] La sfida che *Una donna* lancia alla società italiana dell'epoca non è altro che l'estrinsecazione di un vissuto femminile fino ad allora non solo rimasto muto, ma soprattutto privo di riconoscimento estetico» (p. 29). In Morante invece le scelte autoriali non corrispondono a un racconto autobiografico del sé, ma l'atto di scrittura viene generato dal sogno e dall'immaginazione. La scrittura è dunque «raffigurazione delle "sudicie correnti della vita" entro l'architettura complessa di un universo fantastico socializzabile» (p. 73).

Un accento fortemente autobiografico caratterizza, com'è noto, *Lessico famigliare*, romanzo che scaturisce dalla memoria dell'io, *nascosto* ma vigile, della sua autrice. È il ritratto privato di un'epoca che fissa il ricordo come motore della scrittura. Ma Ginzburg va oltre il chiaro nesso con la *Recherche*: «la trovata del lessico è più arditamente sperimentale [...] si tratta, com'è noto, del sovvertimento degli usuali criteri di gerarchia narrativa», per cui «"lo scherzettino" che il fratello Mario usa ripetere a segnalare il suo ritrovato buonumore, ha lo stesso peso della fuga clandestina di Filippo Turati dall'Italia, quando il Fascismo diventa regime» (p. 161). Questa «commistione tra tempo dell'io e tempo del mondo» dona al romanzo un carattere fortemente autobiografico che supera i tentativi dell'autrice di aggirare il genere. Nel romanzo *I giorni veri* Zangrandi attua «una modulazione letteraria di una condizione materiale», quella della staffetta partigiana Anna, nome di battaglia della stessa autrice, rappresentante di un nuovo protagonismo femminile che non riesce tuttavia a esprimersi a pieno. Diversa la costruzione dell'identità femminile nel romanzo di Clara Sereni. Lungi dal riproporre l'idea di «donna come angelo del focolare», immagine che appare retrograda nel clima femminista di quegli anni, le ricette di cui è composto *Casalinghitudi-*

*ne* rappresentano «una nozione del cibo come dispositivo cifrato del racconto del sé» (p. 252). Nella formazione di un'autorialità femminile agisce quindi un fattore interno alle opere: il «racconto del sé» che sfocia nell'autobiografismo, a cui fa da *pendant* il racconto critico esterno, ovvero la ricezione delle opere nel tempo.

Elemento quest'ultimo su cui i singoli saggi puntano molto e dove emerge con forza l'importanza della relazione tra testo e pubblico nella morfologizzazione delle opere. La costruzione della «Donna Nuova» e del mito letterario di sé stessa plasmato da Aleramo, corrisponde per Maria Corti, qui più volte citata, alla formazione di un «essere fittizio prodotto dal punto di vista maschile o maschilista entro una determinata società letteraria» (p. 29). Interessante ancora appare il caso di *Quaderno proibito* la cui pubblicazione a puntate è specchio di un nuovo pubblico di massa, in particolare quello femminile. La scrittura delle donne documenta in questo caso una trasformazione della realtà. Se per la società degli anni Dieci-Venti in cui vive Aleramo *diventare autrice* significava stravolgere la figura femminile tradizionale nella direzione di mito eversivo – complice il dannunzianesimo –, nell'Italia post-bellica questo mito acquista sempre più il carattere di un ruolo reale che viene reso presente ancora una volta attraverso la scrittura. Dalla memoria resistenziale di Zangrandi, che mostra anche la partecipazione delle donne a questo capitolo della storia d'Italia, con il romanzo di Sereni si ritorna ad «una modulazione letteraria sommamente indiretta e pudica» (p. 13). Per la donna non più angelo la ricetta di cucina diventa espediente narrativo sperimentale che sovverte la gerarchia dei generi, l'autobiografia e il ricettario di cui si compone il romanzo.

L'operazione culturale e politica di questo volume mette al centro la figura di donne scrittrici che proprio nello spazio della dialettica esclusione/inclusione riescono a emergere con forza rendendosi *documentum* della loro condizione e imponendo anche, al contempo, una rivisitazione del canone della narrativa del Novecento.

ANNA MANGIAMELI