

IL TELAIO DI DOLORES

by

NEVIN PECORELLI

A dissertation submitted to the
Graduate School-New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey
in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Italian

written under the direction of

Elizabeth Leake

and approved by

New Brunswick, New Jersey

May 2008

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Il telaio di Dolores

by NEVIN PECORELLI

Dissertation Director:

Professor Elizabeth Leake

My dissertation clarifies the psychological importance of words and language in Dolores Prato's works *Giù la piazza non c'è nessuno* and *Le ore*. An analysis of these works helps to demonstrate the decisive impact that language had on Prato's perception of her childhood. Fortunately, this analysis was made lucid by the "unfortunate" editorial cuts that Natalia Ginzburg made in *Giù la piazza non c'è nessuno* as published in 1980.

For both editorial conviction and personal ideas on what literature is, Ginzburg decided to reduce the original manuscript by two thirds and in the process eliminated most of the linguistic richness of the author's original manuscript. This reduction clearly demonstrates Ginzburg's benightedness of the psychological involvement that Prato's childhood language had in her impulse to start writing in the first place.

Prato's negation of her childhood language, and later recuperation of that language in the original manuscript resulted in Prato rediscovering her identity, i.e., the identity of her childhood. In fact, to recuperate her childhood Prato reconciled herself with her past and in the process regained the language of Treia, the small village where she spent the first ten years of her life. The prohibition of the Treia dialect at Prato's local boarding school and the editorial cuts made by Natalia Ginzburg were both done for reasons of linguistic prestige. Therefore, Prato's boarding school linguistic proscriptions

as well as these editorial interdictions represent “violent acts” against the maintenance, recuperation and rediscovery of that childhood identity.

Ultimately, given the history of publishing houses at the time the book was published, without Natalia Ginzburg’s editorial cuts the book would have never come out. Therefore, while we can debate the type of cuts that were made, what we cannot debate is that without Ginzburg’s drastic reduction of Prato’s book it never would have come to light.

ACKNOWLEDGEMENTS

Nel concludere questo studio, vorrei ringraziare la Professoressa Elizabeth Leake che ha creduto, fin dal primo momento, nell'importanza della scrittrice su cui si concentra questo lavoro, Dolores Prato. Un ringraziamento speciale va alla Professoressa Laura Sanguinati White che mi ha costantemente incoraggiato e sostenuto, malgrado la mia presenza nel Dipartimento di italiano sia stata per un lungo lasso di tempo “a distanza”.

Nel consegnare questo lavoro vorrei ringraziare il Professor Andrea Baldi per i continui incoraggiamenti e per avermi fatto incontrare la Professoressa Monica Farnetti grazie alla quale ho conosciuto l'opera di Dolores Prato.

La Professoressa Ines Ferri Ferrari, l'avvocato Filippo Ferrari e l'assessore alla cultura del Comune di Treia Gabriele Cameranesi hanno fatto sì, grazie al copioso materiale in loro possesso, che le mie ricerche su Dolores Prato potessero essere completate. Li ringrazio vivamente per avermi messo nella condizione di poter consultare gli inediti della scrittrice e in particolare sono grata ai signori Ferrari per avermi ospitato nella loro casa dove ho lavorato all'epistolario.

Grazie a John che per tutto il periodo di messa in opera di questo lavoro mi ha stimolato intellettualmente e aiutato materialmente dandomi interi pomeriggi “liberi” da nostro figlio per dedicarmi alla stesura della tesi. Un pensiero va ai miei genitori i quali, come sempre, mi hanno sostenuto e stimolato durante l'intero percorso di studi e in particolare durante quello della scrittura della tesi.

Un pensiero costante e un ringraziamento particolare va alla Signora Carol Feinberg senza la quale i primi disorientanti giorni a Rutgers e i successivi mesi altrettanto disorientanti si sarebbero trasformati in situazioni d'immensa confusione.

Un pensiero affettuoso va alle amiche e amici con cui ho condiviso la mia vita a Rutgers: Monica Bilotta, Stella Maniscalco, Federica Franzè, Sara Baker, Stathis Papachristos, senza i quali la mia esperienza americana sarebbe stata sicuramente molto diversa.

TABLE OF CONTENTS

Abstract	ii
Aknowledgements	iv
Introduction	1
Biografia	9
I. L'editoria in Italia nel ventennio 1960-1980	
1. Breve storia dell'editoria in Italia	15
2. Einaudi	24
II. <i>Giù la piazza non c'è nessuno</i>: la storia editoriale	
1. Introduzione: la lunga gestazione del romanzo di Treja	31
2. Scatoloni di memorie e di testi <i>in fieri</i>	35
3. La vera dettagliata storia Einaudi	37
4. <i>La Storia</i> di Elsa Morante	39
5. Il dattiloscritto arriva a Roma	44
6. Entra in scena la Ginzburg	48
7. L'idea primordiale dei tagli della Ginzburg	55
8. In attesa delle restanti 500 cartelle	56
9. La questione dei tagli	59
10. Arrivano le prime notizie concrete sui tagli	68
11. La Ginzburg salva il dattiloscritto della Prato	70
12. In attesa delle bozze	81
13. Arrivano le bozze	85

III. Dentro il testo: quali tagli e perché?

1. La ribellione della Prato	88
2. Le manomissioni della Ginzburg	94
3. Lo stile ginzburghiano	96
4. La battaglia per il titolo	104
5. Alcuni esempi di tagli e possibili motivazioni	110
6. L'opinione della stampa	134
7. Il riutilizzo dei pezzi tagliati	140

Interludio. Alla ricerca di un <i>nonsoché</i>: il telaio di Dolores	148
---	-----

IV. Parole e poetica del nome

1. Il nome, essenza della cosa	162
2. Il dibattito storico sulla connessione fra significato e significante	166
3. Le vicende dei dialetti prima e dopo la seconda guerra mondiale	170
4. L'inevitabile uso del dialetto nella narrativa pratiana	176
5. Progetto bibliografico di <i>Le ore – Parole</i>	181
6. Un'infanzia senza fine	185
7. La lingua del collegio come strumento di riscatto sociale	188
8. Parole che suscitano reazioni emotive	192
9. Il gioco di Dolores con le parole	197
10. La trasformazione attraverso le parole	201
Conclusion	210
Bibliography	218
Curriculum Vitae	226

INTRODUCTION

Ho cominciato ad interessarmi a Dolores Prato nell'autunno del 2002. Le prime ricerche, svolte presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze a cui la Prato ha donato, prima di morire, tutto il suo materiale sono cominciate nell'estate del 2005. Ciò che mi ha spinto a recarmi presso l'Archivio Contemporaneo è stata la quasi totale mancanza di materiale critico sulla scrittrice. Partendo dal testo di Laura Melosi, *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux*, ho avuto la possibilità di raccogliere una piccola bibliografia sull'autrice composta di alcuni articoli e qualche monografia.

Il capitolo di Monica Farnetti dedicato a Dolores Prato in *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani* del 2002, pochi altri articoli fra cui quelli di Franco Brevini, *L'innamorata dei nomi. L'opera autobiografica di Dolores Prato e Parole e rinunzie. Il progetto autobiografico di Dolores Prato*, e l'altro di Alfredo Luzi, *Spazialità e soggettività nella scrittura di Dolores Prato*, la postfazione a *Le ore* e la prefazione all'edizione integrale di *Giù la piazza non c'è nessuno* di Giorgio Zampa, sono stati i punti di partenza della mia ricerca. Leggendo l'opera di Dolores Prato e questi articoli la tematica che maggiormente ha attirato la mia attenzione e il mio interesse è stata quella del potere evocativo delle parole. Ho cercato di chiarire il significato della frase "potere evocativo delle parole" Mi sono domandata perché in questa scrittrice la lingua ha un ruolo così decisivo e in che modo le parole e il linguaggio di cui fanno parte pesano sulla percezione delle cose e del mondo. Infine, ho provato a delineare quale tipo di potere esercitano le parole.

Per rispondere a queste domande, ho voluto approfondire il rapporto di simultaneità fra l'apprendimento del linguaggio e la scoperta del mondo. Per Dolores Prato, infatti, nominare la cosa ne permette la sua concreta nascita, dunque grazie alla scoperta delle parole avviene la scoperta del mondo. Ritrovare la lingua dell'infanzia equivale a ritrovare la parte di sé che è cresciuta insieme a quel linguaggio.

Andando avanti con le ricerche, la scoperta di un'edizione integrale di *Giù la piazza non c'è nessuno* curata da Zampa e una "ridotta" edita da Einaudi, mi ha indotto ad approfondire lo studio di queste due versioni. Mi sono chiesta il perché dell'esistenza di un'edizione Einaudi del 1980 e di una Mondadori del 1997, o meglio ho cercato di chiarire perché esiste una versione integrale e una ridotta e perché nel 1980 il romanzo fu tagliato. Chi decise e operò i tagli? Fu una scelta unicamente legata alla qualità dell'opera o dipese dalla politica editoriale dell'epoca? Quanto i tagli hanno modificato e alterato il testo originale? Ho ritenuto importante rispondere a queste domande prima di procedere all'analisi critica dei due romanzi della Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno* e *Le ore*, perché se per la Prato l'acquisizione del linguaggio è scoperta del mondo, allora i tagli a quella lingua finalmente ritrovata devono aver rappresentato per la scrittrice l'ennesima violenza alla sua ritrovata identità.

Ho ritenuto utile cominciare a strutturare delle risposte a queste domande analizzando nel primo capitolo di questo lavoro il mercato editoriale in Italia dalla fine degli anni Cinquanta al momento della pubblicazione del romanzo della Prato, nel 1980. Ciò che emerge è che negli anni '60 il mondo editoriale cambia profondamente: si diffondono i tascabili e si adottano nuove forme di promozione pubblicitaria del libro che nel frattempo si trasforma in un bene di consumo. Ciò avviene perché si sta verificando

un rafforzamento della classe operaia, ma anche un profondo mutamento del ceto medio che migliora la propria condizione economica e sociale. Alla fine degli anni Settanta si registra un ritorno d'interesse per la narrativa e negli anni Ottanta trionfa la scrittura brillante, ma di breve durata, il commento di costume più che l'analisi, la veloce informazione più che la riflessione: è il trionfo dell'instant book. Ma l'Einaudi non segue l'andamento generale e così l'ingrediente base di questa casa editrice diventa la costante ricerca di una cultura che abbia orizzonti larghi, che sappia rischiare nelle scelte, che cerchi di precorrere i tempi in modo da anticipare, ma anche introdurre a nuovi orizzonti, il gusto del pubblico.

Fatto un breve studio della situazione editoriale italiana nel ventennio preso in esame, ho potuto analizzare, grazie al materiale inedito conservato in casa Ferrari, il copioso epistolario fra la Prato e vari personaggi del mondo intellettuale dell'epoca. Grazie alla Professoressa Ines Ferri Ferrari e a suo marito l'avvocato Filippo Ferrari, infatti, alcuni bauli pieni di corrispondenza dimenticati, per fortuna, nello scantinato dell'edificio in cui aveva vissuto Dolores Prato, sono stati ritrovati e salvati dalla frettolosa pulizia dell'appartamento occorsa alla morte della scrittrice. Dopo aver passato molte giornate a leggere le lettere di maggiore interesse ai fini della mia ricerca, vale a dire quelle fra Dolores Prato e Lina Brusa Arese, suo tramite all'Einaudi, ho potuto formulare una prima ipotesi riguardante i tagli operati a *Giù la piazza non c'è nessuno*.

Ho scoperto, infatti, che Elena De Angeli, giovane consulente presso l'Einaudi all'epoca della presentazione del dattiloscritto di Dolores Prato, conoscendo la politica della casa editrice presso cui lavora e conscia della situazione del mercato editoriale dell'epoca, consiglia subito di condensare alcune parti del testo. A seguito della lettura

delle prime cartelle del romanzo, tutti i consulenti e lettori della casa editrice si accordano su due punti: il primo è che, trattandosi di una “prima stesura”, il dattiloscritto dovrà essere uniformato e portato allo stesso livello di stile e il secondo che, trattandosi di un lavoro troppo lungo, deve essere ridotto. La questione dei tagli quindi si evidenzia fin da questo momento.

A questo punto ho voluto cercare notizie provenienti anche dall'altra parte in causa, vale a dire l'Einaudi. Per fare ciò mi sono recata all'Archivio di Stato di Torino a cui la casa editrice ha affidato il proprio Fondo che include, fra le altre cose, tutta la corrispondenza fra l'Einaudi e i propri consulenti. Le lettere a cui ho rivolto la mia attenzione sono quelle fra Natalia Ginzburg e la casa editrice. La scrittrice torinese, infatti, è stata la tanto discussa redattrice di *Giù la piazza non c'è nessuno*, ragion per cui ho ritenuto fondamentale recuperare la corrispondenza fra lei e l'Einaudi durante il periodo che riguarda proprio la vicenda editoriale del testo pratiano, chiamato dalla Prato la “vera dettagliata storia Einaudi”, che va dal 1977 al 1980.

A grandi linee, dunque, la pubblicazione del romanzo si è svolta come segue: appena presentate le prime 300 cartelle all'Einaudi, è emersa la necessità di ridurre drasticamente il dattiloscritto e Natalia Ginzburg, consulente della casa editrice, si è ritrovata a dover svolgere l'arduo compito della riduzione del testo. Frutto di questo lavoro è l'edizione Einaudi del 1980. Natalia Ginzburg interviene, dunque, in seconda battuta, vale a dire quando la necessità di ridurre il dattiloscritto è stata avanzata dai consulenti editoriali che hanno già letto le cartelle mandate dalla Prato. Natalia Ginzburg quindi, certamente in concerto con l'opinione diffusa in casa Einaudi, non è però l'unica

che “usò l'accetta”¹ revisionando il romanzo pratiano, come tra l'altro è emerso prepotentemente in occasione della pubblicazione dell'edizione Mondadori del 1997.

La consultazione incrociata fra l'epistolario inedito Prato – Brusa Arese e il Fondo Einaudi mi ha consentito di osservare, grazie alla prima fonte, gli sviluppi più nascosti della vicenda editoriale di *Giù la piazza non c'è nessuno* e, grazie alla seconda fonte, di ricostruire la versione ufficiale della vicenda interna alla casa editrice. In aggiunta a ciò, confrontando l'epistolario Prato - Brusa Arese e la figura del direttore commerciale dell'epoca, Roberto Cerati, emerge un altro elemento: una forte resistenza da parte dell'ufficio commerciale, in particolare nella figura di Cerati, riguardo alla tiratura del libro. È importante sottolineare che l'opinione di Cerati ha un grande peso sulle scelte finali della casa editrice, in occasione delle quali si decide di solito anche la tiratura dei libri al vaglio.

Alla fine di questa chirurgica ricostruzione della storia editoriale pratiana, possiamo dire che l'iter del romanzo si è svolto in questo modo: dopo che in Consiglio editoriale, vale a dire la riunione dei consulenti einaudiani, l'opera è stata approvata anche grazie alla strenua difesa di Natalia Ginzburg, nel Comitato editoriale il libro trova in Cerati il maggiore ostacolo tanto è vero che l'allora direttore commerciale, non potendone bloccare la pubblicazione, decide di farne una tiratura limitata, come è testimoniato dalla lettera di Agnese Incisa, segretaria della casa editrice. Una volta completato lo studio della vicenda editoriale, ho potuto ipotizzare che, se è vero che Natalia Ginzburg ha effettivamente operato i tagli, è altrettanto vero che senza la sua appassionata difesa il libro non sarebbe mai stato pubblicato.

¹ Franca Zambonini, “Il boccone di Dolores,” Famiglia Cristiana 1 dicembre 1996.

Nel capitolo successivo ho voluto approfondire la sostanza dei tagli. Mi sono domandata, quindi, se i tagli sono effettivamente ed esclusivamente legati a motivi editoriali o se, in qualche modo, la Ginzburg non abbia voluto aggiustare l'opera secondo uno stile più consono alle proprie preferenze letterarie. Per fare ciò ho cercato di chiarire perché Natalia Ginzburg abbia tagliato certe parti piuttosto che altre e che tipi di cambiamenti vengono fatti al testo.

Si tratta principalmente di alterazioni di ordine linguistico che però rischiano di far precipitare la scrittrice, che per anni ha combattuto per riconquistarsi il suo passato attraverso la riappropriazione della lingua di allora, nella maschera di *quella delle parole diverse*, come già le era capitato dopo l'entrata nel collegio di clausura delle Visitandine. Capire perché la Ginzburg abbia modificato la lingua e quale stile narrativo preferisca sono le questioni che mi hanno aiutato a comprendere, grazie alla lettura di alcune missive della scrittrice torinese da cui emergono chiaramente le aspettative della Ginzburg rispetto ad un testo letterario: sebbene la trama sia importante, soprattutto se nuova, creativa e curiosa, lo stile è l'aspetto che sembra interessare maggiormente la scrittrice torinese. Per meglio spiegare la modalità di approccio ad un testo della Ginzburg, ho riportato la vicenda della scelta del titolo del romanzo della Prato.

Analizzando approfonditamente e confrontando scrupolosamente le due edizioni di *Giù la piazza non c'è nessuno*, sono potuta giungere alla conclusione che i cambiamenti fatti dalla Ginzburg riguardano principalmente due aspetti del romanzo: le parole e i luoghi. L'alterazione delle parole, spesso senza un'evidente motivazione, porta purtroppo a modifiche tali per cui dall'edizione Einaudi si riesce ad intravedere solamente lo stile pratiano: gli interventi su intere frasi evidenziano, infatti, una tendenza

a cancellare proprio un preciso stile di scrittura. Per ciò che riguarda i luoghi, sappiamo che essi rappresentano per la scrittura di memoria, soprattutto infantile, un elemento cardine. E per la Prato, Treja è il luogo mitico. Il paese, che nella figura dei suoi abitanti l'ha rifiutata, nella sua struttura architettonica diventa metafora di rapporti umani.

Svolta l'analisi dettagliata di alcune delle modifiche linguistiche operate sul testo, ho dedicato un paragrafo al riutilizzo delle parti tagliate in *Le ore*. Ciò mi ha permesso di passare alla seconda parte della tesi in cui mi sono domandata in che modo l'acquisizione del linguaggio ha giocato un ruolo così importante nella vita di Dolores Prato e quanto i tagli della Ginzburg abbiano colpito la scrittrice.

L'analisi delle due opere pratiane, *Giù la piazza non c'è nessuno* e *Le ore*, e la consultazione dei microfilm del materiale conservato presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze, gentilmente prestatomi dal Comune di Treja, mi hanno consentito di studiare ulteriormente la vita personale e la storia letteraria di Dolores Prato. Quest'ultima fonte, infatti, mi ha permesso di ricostruire in parte la genesi strutturale del testo poiché in essa sono conservati appunti che riguardano proprio questo aspetto.

La puntuale capacità di assimilazione delle parole, di assorbimento degli eventi e dei luoghi e di memorizzazione degli anni dell'infanzia sono per la scrittrice gli ingredienti essenziali per tramare la filatura dell'ordito che molti anni dopo intrecciandosi con la trama le permetterà di creare il meraviglioso tessuto della sua infanzia e della sua identità. Il recupero dell'infanzia è il frutto di un lungo lavoro di riappacificazione con la propria interiorità maltrattata e sballottata, e di un'operazione di riappropriazione della lingua dei suoi anni a Treja dopo che le manie linguistiche normalizzanti del collegio

hanno coperto con una patina di perbenismo linguistico le origini geografiche della bambina. Lo scavo dura anni perché insieme alla ricerca di un vocabolario, c'è tutto un mondo di emozioni, sensazioni e suoni soffocato.

Nel quarto capitolo, infine, dopo aver svolto un breve excursus dello storico dibattito sul rapporto fra significante e significato, ho analizzato i dialetti italiani e le loro vicende storiche dall'unità della nazione ai giorni nostri perché ho creduto importante introdurre l'analisi dei lavori pratiani partendo dal momento storico-linguistico dell'epoca in cui si svolgono le vicende. La prima lingua di Dolores coincide con un doppio codice: quello di casa, un italiano spruzzato dei settentrionalismi degli zii e quello del paese, di carattere prevalentemente centro-dialettale. Ciò mi ha permesso di dimostrare che il dialetto di Treja e la lingua borghese di casa formano un *unicum* linguistico per Dolores e che insieme si pongono agli antipodi della lingua parlata in collegio. L'apprendimento del nuovo codice linguistico costringe Dolores a dimenticare Treja, luogo di nascita linguistica.

Mi sono domandata a questo punto qual è la lingua recuperata ed usata dalla Prato. Quali interferenze ci sono fra i due codici linguistici, quello dell'italiano formale del collegio e quello regionale-dialettale del paese? Se da un lato il dialetto e la parlata di casa rispecchiano le lingue delle sensazioni, dei profumi, della crescita, ma anche delle prime conoscenze, del mistero del mondo attraverso gli occhi e il sorriso dello zio Zizi, dall'altro la lingua del collegio riflette la regola, la religiosità, il rigore, la conoscenza enciclopedica.

Se questo è vero, allora possiamo tranquillamente sostenere che il dialetto e la lingua borghese degli zii costituiscono gli strumenti grazie ai quali Dolores conserva

congelata dentro di sé la bambina di *Giù la piazza non c'è nessuno*, mentre la lingua del collegio rappresenta il mezzo attraverso il quale la scrittrice riesce ad avere pieno accesso al linguaggio formale senza il quale non le sarebbe stato possibile scrivere *Parole*, il vocabolario di fantastici aforismi e di ironica rappresentazione della vita collegiale.

L'idioma dialettale, parafrasando la narratrice, cade nel 'buco nero delle parole' e quello medio borghese della famiglia diventa il ponte che consente di imparare a parlare l'italiano standard del collegio. Si rende urgente dunque un'operazione di distacco fra dialetto e lingua di casa che insieme invece formano un *unicum* affettivo.

In conclusione, possiamo affermare che se il tipo di accorciamento del dattiloscritto è oggettivamente dipeso dal gusto della Ginzburg la quale non si è esonerata dal sostituire singole parole con altre ritenute più corrette o appropriate in termini di stile e di prestigio linguistico, la decisione in sé di operare i tagli è dipesa anche da motivazioni che sono legate ad esigenze editoriali. Questi cambiamenti purtroppo sono stati fatti senza comprendere l'entità del danno apportato alla scrittrice e alla sua opera che proprio sulla lingua e sul suo recupero trova la forza maggiore.

Biografia di Dolores Prato

Dolores nasce il 10 aprile 1892 a Roma da Maria Prato e da padre ignoto. Prima della nascita la madre, vedova con cinque figli a carico, decide di sbarazzarsi della piccola, frutto di una relazione con un avvocato calabrese, funzionario della Suprema Corte di Cassazione e già sposato.

La bambina viene subito consegnata ad un brefotrofo romano con il nome di Dolores Olei, ma poi la madre stretta dal rimorso va a riprendersi la figlia e la riconosce

dandole il proprio nome. La vergogna però della sua presenza è ancora viva e così Maria decide di mandare la bambina a balia nella campagna di Sezze in Ciociaria dove viene affidata ad una famiglia del luogo. Una volta svezzata la madre porta Dolores a Treja dove vivrà fino a diciotto anni prima con lo zio prete Domenico Ciaramponi, detto Zizi, e sua sorella Paolina e poi presso l'Educando della Visitazione, un collegio di suore di clausura. Questi due luoghi dove Dolores passa l'infanzia e l'adolescenza sono anche i luoghi in cui ambienterà *Giù la piazza non c'è nessuno* e *Le Ore-Parole*.

L'uscita dall'Educando la conduce a Roma e presso la Facoltà di Magistero, dove ha anche l'occasione di seguire dei corsi con Luigi Pirandello del quale però non rimane fortemente impressionata, e dove si laurea nel 1919. La laurea le permette di insegnare per qualche anno in giro per l'Italia, a Sansepolcro, a Macerata, a San Ginesio. Al termine di questi anni d'insegnamento si sposta a Milano dove vive per qualche mese e da dove si trasferisce definitivamente a Roma nel 1930.

Gli anni successivi passano, a causa del suo presunto ebraismo, senza che Dolores svolga incarichi d'insegnamento. Nel 1932 conosce la famiglia Brusa di Torino che alla fine di quello stesso anno le affida la figlia Andreina che ha gravi problemi psichici e di salute. La Prato accudisce la ragazza per dieci anni e nel frattempo scrive novelle: *Franco e Fides*, *Eva*, *Un uovo di cioccolata* e soggetti per film come *Tra poveri* e *Sempre in ritardo*. Non ha un incarico fisso che le assicuri un reddito su cui contare, così è costretta a continuare a prendersi cura di Andreina Brusa. Nel 1942 la ragazza entra definitivamente in una clinica romana e la Prato, per quanto continui ad occuparsi di lei, è molto più libera. Terminata la guerra, finisce anche per Dolores un momento economicamente molto difficile. Nel dopoguerra la Prato dà vita nella sua casa ad un

salotto intellettuale in cui s'incontrano uomini delle più disparate idee politiche tra cui Mario Vinciguerra, Concetto Marchesi, Stefano D'Arrigo, Fausto Coen.

Grazie a loro, Dolores comincia a collaborare a riviste e quotidiani dove scrive i suoi elzeviri. Nel 1948 finalmente la scrittrice riesce a dare forma al suo primo romanzo che invia al Premio città di Prato: *Nel paese delle campane*. La giuria, composta da personaggi di prestigio fra cui Alberto Moravia, assegna al romanzo un premio di centomila lire come aiuto per la pubblicazione definendo lo scritto "opera che rivela una forte tempra narrativa, specie quando l'autore si abbandona alla realtà delle cose per riviverle e farle sue con briosa ed arguta fantasia, fa dell'ambiente paesistico, non uno sfondo, ma un protagonista vivo e spesso sorprendente."²

Sfortunatamente tutti i tentativi di pubblicazione fatti presso le varie case editrici non vanno a buon fine. *Le campane di San Giocondo* è uno dei titoli che Dolores assegna al romanzo nel corso degli anni durante i vari tentativi di pubblicazione. Nel 1949 la Prato presenta al premio letterario Città di Taranto un altro romanzo, *E lui che c'entra* che però, pur ricevendo il giudizio positivo della giuria, non viene pubblicato.

Il grande fervore cattolico che la contraddistingue in tutti questi anni lascia spazio, sul finire della guerra, ad un iniziale avvicinamento al Partito Comunista anche grazie alla scelta politica all'avvocato Domenico Capocaccia al quale è legata da molti anni. Nel 1951 c'è una svolta decisiva nella vita di Dolores Prato perché inizia l'ambiguo rapporto con Andrea Gaggero, un prete sospeso dal Sant'Uffizio a causa di un acceso discorso pronunciato a Varsavia al Congresso dei Partigiani della Pace nel 1950. Abbandonata ogni speranza di essere reintegrato nell'incarico ecclesiastico, Gaggero si

² Concorso letterario nazionale "Premio Prato 1948", lettera a Dolores Prato, 13 ottobre 1948, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 42, Firenze.

orienta sempre più decisamente verso il Partito Comunista di cui diventa fervente sostenitore. Dolores ogni volta che può segue Andrea nei suoi viaggi in Italia e all'estero. Ma il ménage con Gaggero presto diventa pesante e difficile da gestire, per questo la Prato cede spesso a momenti di profondo sconforto che bloccano il suo lavoro di scrittura. Scrive ogni tanto per i giornali ma soprattutto quando sa di partecipare a qualche concorso.

Nel 1959 scrive tre elzeviri su Roma con i quali spera di concorrere nel gennaio del 1960 al Premio Internazionale Donna Città di Roma. Le viene assegnato il secondo premio di cinquantamila lire. Sempre nel 1960 partecipa al Premio Letterario Sarzana con il racconto *Ravenna*. In occasione di questo premio la scrittrice si presenta così ai responsabili della pubblicazione "Il Merito" di Sarzana: "Dunque io sono Dolores Prato (per la gente del mio mondo sono più semplicemente Dolores), nata nella romanissima via di Parione e passata a balia nell'agro romano, in una famiglia di butteri dove parve che dovessi anche restare; ma poi fui trapiantata nelle Marche, in una zona delle più nascoste e più genuine. Sono insegnante di lettere e pubblicista. Riguardo ai titoli nobiliari, arzigogolando, come s'usa in questa materia, potrei fregiarmene, ma fin da ragazzetta mi parvero ammuffiti e sorrisi sulla mia blasonata parentela che teneva tanto alle sue inutili corone."³

Nel 1963, grazie all'aiuto di Gaggero, esce presso le Edizioni Campane di Napoli *Le campane di Sangiocondo*, ben presto però misconosciuto dalla scrittrice perché legato ad Andrea il quale aveva apportato al testo molti tagli, snaturandolo. Nello stesso anno Gaggero rompe la convivenza con la scrittrice trasferendosi a casa della nuova

³ Laura Melosi, *Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio contemporaneo Gabinetto G.P. Vieusseux*, (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001) 129.

compagna. Dolores non si rassegna alla rottura con Andrea per anni. Nel 1965 pubblica in polacco per la casa editrice polacca Pax *Le campane di Sangiocondo* e nello stesso anno riceve il Premio Stradanova per il lungo racconto *Scottature* in cui la scrittrice con ironica e a tratti amara profondità racconta le avventure della sprovveduta Dolores all'uscita dal collegio delle Visitandine.

Nel 1972 viene segnalata al Premio Pallavicini e infatti lo vince per un articolo scritto per Paese Sera il 29 giugno 1972 *Il Tevere ex biondo un amico che dobbiamo salvare*. In questi anni la scrittrice decide di riordinare tutte le sue carte sparpagliate fra decine di scatoloni e così da questo lavoro di riorganizzazione comincia a prendere forma il lungo racconto di Treja. Nel 1977 già 300 cartelle dello scritto sull'infanzia sono pronte. Nello stesso anno, grazie all'intercessione di Lina Brusa Arese presso la casa editrice Einaudi inizia la “vera dettagliata storia Einaudi”, vale a dire la storia della pubblicazione del futuro *Giù la piazza non c'è nessuno* di cui ci occuperemo prevalentemente nei capitoli II e III e largamente testimoniata dall'epistolario Brusa Arese-Prato conservato dai Signori Ferrari. Dopo la lunga e travagliata trattativa con l'Einaudi nel giugno del 1980 esce nella collana “I Coralli” la versione ridotta di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Nell'ottobre del 1981 il romanzo vince la targa d'argento al Premio Lerici Golfo dei Poeti. Nel gennaio del 1982 la Prato scrive: “Vado avanti con il racconto del collegio per vedere di concludere. Cerco di mettere insieme le forze perché sono proprio ridotta al lumicino. Ma ne avrei di cose da pubblicare, altro che i 4 libri della Ginzburg! Anche *Il messaggio dantesco*. C'è tutto il mio Dante dentro. [...] Le mie carte! Appunti su fogli e foglietti e ritagli di giornali, tanti, tantissimi.”⁴ Maggio 1982: “I mesi si susseguono e nulla accade se non che il lavoro procede con estrema lentezza,

⁴ Stefania Severi, *L'essenza della solitudine*, (Roma: Sovera, 1992) 151-152.

come me.”⁵ Nel novembre del 1982 la Prato viene operata al femore a seguito di una caduta e nell’aprile del 1983 viene portata nella clinica Villa dei Pini ad Anzio nella quale morirà il 13 luglio 1983. Dai letti dei vari ospedali in cui si trova ricoverata Dolores dice: “Cerco di scrivere un po’ ma non è facile, mi stanco tanto, ma voglio andare avanti, voglio finire col collegio. Mi sono fatta portare i pennarelli rossi e blu grossi, così vedo meglio, devo assolutamente finire la mia vita da educanda. La mia unica speranza è poter lavorare ancora un poco. Ho detto ad Ines di andare a casa mia e di coprire tutto con delle lenzuola, anche la mia scrivania con tutte le mie carte. Così le carte e le scatole coi manoscritti sono protetti.”⁶ In una delle ultime lettere in nostro possesso, la Prato scrive ancora: “Sono costretta su una sedia a rotelle, ma continuo, appena posso, a scrivere.”⁷

Alcuni scritti inediti di Dolores Prato sono conservati presso l’Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze in attesa di una futura pubblicazione.

⁵ Ibid., p. 152.

⁶ Ibid., p. 152.

⁷ Ibid., p. 153.

I.

L'editoria in Italia nel ventennio 1960-1980

1. Breve storia dell'editoria in Italia

Questa ricerca ha come obiettivo l'individuazione dei motivi alla base dei drastici tagli operati al testo di Dolores Prato *Giù la piazza non c'è nessuno*, uscito presso la casa editrice Einaudi nel 1980. Per fare ciò ho ritenuto utile descrivere la situazione editoriale italiana negli anni 1960 - 1980 e in particolare ho analizzato la politica della casa editrice Einaudi in quegli anni.

Ho ritenuto fondamentale analizzare il mondo dell'editoria italiana alla fine degli anni '70, ma per poter fare questo credo che sia necessario mostrare il quadro editoriale partendo dalla fine degli anni '50.

In termini generali però si può dire che negli anni '60 si diffondono in Italia i tascabili, si modificano i punti vendita, ossia l'edicola si affianca alla libreria nella vendita dei libri, e si adottano nuove forme di promozione pubblicitaria del libro divenuto oramai un bene di consumo. Questi nuovi tratti del mondo editoriale permarranno anche nei decenni seguenti.

1.1 Gli anni Sessanta: il *boom* economico

Facciamo ora un excursus degli avvenimenti dell'editoria in Italia dalla fine degli anni '50 al periodo che ci interessa, ossia la fine degli anni '70. Gli anni '60 sono gli anni del *boom* economico: la situazione italiana cambia fortemente con una crescita dell'impiego nell'industria e nel terziario e una diminuzione nel settore agricolo. A

seguito di questo cambiamento nel campo del mercato del lavoro si verifica un rafforzamento della classe operaia, ma anche un profondo mutamento del ceto medio che nel frattempo migliora la propria condizione economica e sociale. Nascono nuovi bisogni e aumenta la produzione per il loro soddisfacimento: nuovi potenziali consumatori, il ceto medio che aspira ai privilegi fino ad allora riservati alla borghesia, sono disposti a dare “ordine e stabilità in cambio di un crescente ‘inarrestabile’ progresso.”⁸

Se l’editoria è un’industria, quali cambiamenti ha dovuto attuare a seguito della nuova situazione economica? Con il miracolo economico anche l’editoria segue l’espansione degli altri settori industriali, ma all’interno del mondo editoriale si presenta una molteplicità di situazioni. Seppure limitato, il numero di lettori aumenta negli anni del miracolo economico, ma soprattutto, come abbiamo già detto, si affaccia nel mondo dei libri un nuovo genere di lettore: il ceto medio favorito dal *boom*. Nel 1958, per la prima volta in Italia, il quotidiano *Il Giorno* di Milano, “presenta una pagina-libri settimanale con il preciso scopo di dare informazioni bibliografiche, recensioni, consigli e notizie sui libri appena usciti.”⁹ Negli stessi anni i grandi settimanali d’informazione incominciano a riportare la pubblicità libraria, fino agli anni ‘60 pochissimo usata dalle case editrici, e poi utilizzata sulle pagine dei quotidiani e dei settimanali più diffusi, con un ritmo sempre crescente anche se in realtà il vero boom pubblicitario si avrà negli anni ‘70.

Negli anni del *miracolo economico* il successo nelle vendite è lo scopo principale degli editori e degli intellettuali inseriti nei processi produttivi: lo confermano anche gli

⁸ Alberto Cadioli, *L’industria del romanzo: l’editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, (Roma: Editori Riuniti, 1981) 53.

⁹ Ibid., p. 63.

anni successivi a quelli del *boom*, durante i quali l'industria editoriale cerca di consolidare questo obiettivo.

Se il mercato si modifica e quindi anche il produttore cambia strategia, anche il prodotto che ne deriva non può che essere il risultato delle trasformazioni avvenute nel mercato e nel produttore: diretta espressione di tali mutamenti è il successo da *best-seller* di libri come *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola e *Il giardino dei Finzi-Contini* di Giorgio Bassani.

La nascita di un mercato di massa disponibile e direttamente pronto a richiedere ciò che viene offerto trasforma enormemente gli orizzonti della produzione culturale in generale, e libraria in particolare. Per gli editori di libri si tratta di portare questo mercato di massa al consumo del libro. L'importante, soprattutto nei primi anni '60, è poter coprire il mercato con sempre nuove proposte, anche se di dubbia impostazione culturale. A riprova di ciò, durante una conferenza stampa, Einaudi si fa "sostenitore della funzione del libro economico"¹⁰ rilasciando collane a prezzi contenuti: la "Collezione di poesia" (1964) che sfocerà poi in "La ricerca letteraria" e nel "Nuovo Politecnico" (1965). Malgrado le trasformazioni operate, la media editoria però opera ancora all'interno di una cultura che è certamente accessibile per prezzo, ma ancora molto lontana dalle esigenze delle nuove masse di lettori. Il rigore dei testi proposti, sebbene ad un prezzo contenuto, non può funzionare con un pubblico di consumatori abituati ad acquistare il testo in edicola. È necessario che l'industria libraria si muova in una direzione che risponda maggiormente al livello delle richieste del potenzialmente vastissimo mercato.

Il primo a fare la mossa giusta è Mondadori che nel 1965, con l'uscita di *Addio alle armi* di Hemingway, avvia una collana che conserva tutte le caratteristiche della

¹⁰ Ibid., p. 113.

dispensa, cioè la vendita nelle edicole, il prezzo fisso e la periodicità settimanale di uscita. Queste tre caratteristiche si uniscono al genere letterario privilegiato per questa nuova collana, la narrativa, che sembra il più consono a chi non pratica la lettura: nascono gli Oscar Mondadori. Si tratta di una nuova rivoluzione per l'editoria, di un *boom* che scuote gli altri editori che si trovano impreparati a sfruttare l'occasione di intervenire su un mercato mai raggiunto, con prevedibili alti profitti. Si scatena dunque una corsa al tascabile: in pochi mesi altri editori quali Garzanti, Santoni, Dall'Oglio e Longanesi¹¹ danno l'avvio a collane simili. Tuttavia editori dell'area della sinistra quali Einaudi, Feltrinelli e Il Saggiatore “non si associarono alla frenesia di quel periodo, continuando la loro tradizionale politica editoriale.”¹²

Certamente una collana ad uscita periodica come gli Oscar e tutte le altre che li seguono, non può assicurare un alto livello di qualità poiché la scelta dei libri da pubblicare avviene spesso in modo casuale e disordinato, presentando traduzioni fatte male ed edizioni accorciate di autori stranieri, mentre le opere degli italiani vengono scelte fra i classici o i contemporanei che hanno raggiunto una buona notorietà in edizione normale. L'importante è vendere: il lettore spesso compra la collana, piuttosto che le diverse opere presentate in essa, mostrando dunque un interesse minimo per i contenuti. E proprio in questo sta il fallimento dei tascabili, vale a dire nel non aver fatto accedere al libro nuovi lettori, di non aver saputo dare gli strumenti per creare nel lettore un certo senso critico.

Un anno dopo l'inizio di questo nuovo miracolo editoriale, i tascabili subiscono un drastico riflusso: è la fine del nuovo *boom* dell'editoria. Malgrado questo netto

¹¹ Ibid., p. 115.

¹² Ibid., p. 115

cambiamento, l'editoria italiana conserva qualcosa dalle vicende degli anni '60 che permetterà di tracciare una via che sarà dominante fino agli inizi degli anni '70. Da un lato, una politica editoriale assorbita dalla pubblicazione di opere su cui puntare in modo deciso per raggiungere tirature molto elevate e destinate alle nuove classi medie che vogliono i *best sellers*. Dall'altro, alcuni primi tentativi di apertura verso un mercato di massa che richiede essenzialmente un impegno verso nuove forme di distribuzione e di pubblicità.

Alla fine degli anni '60 il mercato editoriale è spaccato in due: da una parte gli editori che cercano di sviluppare il loro carattere industriale e dall'altra quelli che continuano a svolgere la loro attività tradizionalmente. Ma in quegli stessi anni si verifica un fenomeno completamente nuovo, l'interesse da parte di grandi gruppi economici spesso estranei al mondo editoriale di intervenire in questo settore mediante l'acquisto delle azioni di case editrici o di cartiere. L'editoria medio-piccola riesce però a rimanere autonoma rispetto a questo mutamento del proprio mercato.

In aggiunta a ciò, la produzione continua ad aumentare, grazie alla scolarizzazione di massa, e grazie al periodo politico caldo che porta un aumento dei lettori giovani politicamente impegnati: si sviluppa adesso il campo della saggistica prevalentemente politica.

1.2 Gli anni Settanta

Nel 1970, secondo un'indagine dell'ufficio marketing della Mondadori i lettori forti sono circa 10.000 persone che “comprano Marcuse o Dostoevskij, mentre la maggior parte degli utenti, deboli o medi lettori, alimentano i mercati mass-cult e mid-

cult.”¹³ È per questi lettori che vengono perfezionati gli strumenti di propaganda: con la fine degli anni '60 l'editoria, infatti, ha compiuto un salto di qualità nelle forme pubblicitarie.

Sebbene la società italiana durante il miracolo economico sia cambiata, trasformando anche i testi di narrativa secondo le esigenze dei nuovi utenti, le lotte del 1968-'69 e il dibattito politico del 1970 non sembrano aver operato nessun mutamento sui nuovi romanzi di successo. Al contrario, sembra che il favore per la narrativa tradizionale si sia rinforzato. Dopo le lotte, i dibattiti, le rivendicazioni per una società diversa, le proposte per una cultura alternativa non più separata ed elitaria, gli editori dei *pool* si fanno portavoce di un ritorno 'all'ordine'. Infatti questi sono gli anni della nascita dei grandi gruppi editoriali che, come è facile immaginare, nella metà degli anni '70 creano numerose difficoltà ai piccoli e medi editori di cultura.

Le case editrici di sinistra ovviamente non riescono a contrastare troppo l'azione dei giganti dell'editoria anche se la loro influenza aumenta e la loro immagine esce dall'ambito delle sezioni, dei circoli, dei gruppi di base, seppur rimanga sempre limitata quasi esclusivamente al mercato della saggistica. L'unico dato comune all'intera editoria libraria in Italia nel 1973 “è forse rappresentato dalla resistenza a recepire, specialmente a livello di responsabilità e titolarità gestionali, i postulati di pur perfette tecniche moderne, che lasciano scarso spazio, ad esempio, all'intuito che della figura classica dell'editore è sempre stato una delle componenti essenziali.”¹⁴

Il triennio 1973-1975 è il momento centrale della contraddizione dell'industria editoriale poiché, mentre il resto dell'industria italiana è in difficoltà, in questo settore

¹³ Ibid., p. 128

¹⁴ Ibid., p. 139

aumentano i consumi e i profitti. Ma anche molti editori falliscono: in un contesto che deve fare i conti con la configurazione dell'economia industriale, gli editori che non sanno razionalizzare le proprie strutture o la propria strategia editoriale, si trovano in difficoltà.

La contraddizione fra la crisi e l'espansione è la caratteristica più evidente dell'editoria della metà degli anni '70: è vero che spesso sono i lettori abituali a comprare più libri, ma è altrettanto vero che alla metà degli anni '70 in Italia si legge di più. In questo contesto, soprattutto l'editoria medio-piccola legata alla cultura della sinistra e alle organizzazioni del movimento operaio si trova a vivere la situazione particolare di conoscere tirature e vendite mai raggiunte nella propria produzione di saggistica, ma anche gravi difficoltà economiche, in particolare per gli alti costi della distribuzione. Per contrastare le tendenze dei grandi monopoli, gli editori medio-piccoli, unitosi nella Lega di editoria democratica, puntano alla salvaguardia di un prodotto 'di cultura' e politicamente impegnato senza preoccuparsi di una razionalizzazione delle proprie strutture produttive e distributive, inadeguate rispetto a quelle dei grandi gruppi: questo però porta alla sconfitta della battaglia contro i grandi monopoli, mentre la forza dell'editoria monopolistica e delle concentrazioni cresce grazie alla capacità di intervento su mercati differenziati.

Alla metà degli anni '70 comunque, al gruppo dei lettori che privilegia ancora il best-seller di qualità sembrano affiancarsi utenti di una narrativa qualitativamente raffinata, anche se "considerare la nuova fortuna del 'grande' romanzo o la riproposta dell'individualità letteraria o la riattribuzione di responsabilità storiche alla letteratura,

come aspetti tout court di una restaurazione letteraria, significherebbe dare al fenomeno una interpretazione deformante.”¹⁵

A partire da questi anni si stringe sempre più l'intreccio tra creazione del prodotto e sua sistemazione nel mercato. Due sono le strade percorse dall'editoria in questa direzione: intervenire durante la scrittura in uno stretto rapporto con l'autore e operare poi un grosso *battage* pubblicitario; o a prodotto finito, ridando grande importanza all'individualità dello scrittore, dar vita ad un imponente lancio sul mercato, con strumenti adottati di volta in volta, adeguati all'opera e al suo possibile messaggio.

Nel 1974 le due strategie vengono puntualizzate con successo per *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo nel primo caso e per *La Storia* della Morante nel secondo. Se il destinatario di *La Storia* è vario, ossia con la pubblicazione del romanzo della Morante l'Einaudi non punta ad un destinatario specifico, anzi vuole arrivare ad un pubblico di lettori il più vasto ed indifferenziato possibile, la Mondadori con *Horcynus Orca* vuole lanciare un best-seller di qualità. L'operazione appare complicata poiché punta a diffondere estesamente il romanzo mantenendo un livello di stile decisamente non facile. Cosa fa la Mondadori per raggiungere questo obiettivo? Crea il caso sollecitando recensioni e commenti ancor prima che il libro esca, dando anche attuazione a politiche di management della produzione e al marketing più raffinato.

Dalla metà degli anni '70, l'Italia vive una profonda crisi economica che naturalmente si riflette anche nell'editoria. I piccoli e medi editori tendono a snellire l'organizzazione interna e a diminuire il numero dei titoli pubblicati, i grandi invece cercano una sempre maggiore razionalizzazione della produzione. L'utilizzo del marketing diventa quindi lo strumento più usato per l'individuazione dei lettori a cui

¹⁵ Ibid., p. 145

indirizzare un prodotto confezionato *ad hoc*. La precisa individuazione dei target di vendita nei grandi complessi editoriali sostituisce il “fiuto” del “vecchio” editore e dei suoi collaboratori. Si cercano nuove strade rispetto alla tradizionale libreria: nascono i club del libro.

La fine degli anni ‘70 è sì un momento di crisi economica e quindi di difficoltà di gestione per l’industria della cultura, ma è anche vero che a queste difficoltà si accompagna una profonda crisi ideale: il venir meno per molti motivi dell’entusiasmo politico e della partecipazione non può non avere conseguenze anche sul mercato editoriale. Si assiste così ad un restringimento delle vendite della saggistica, e quindi del nuovo mercato uscito dalla contestazione della fine degli anni ‘70. Come alla fine degli anni ‘40 la caduta di tensione politica aveva dato un duro colpo alla produzione di saggistica, così anche alla fine degli anni ‘70 c’è un ritorno d’interesse per la narrativa.

Come si presenta il lettore alla fine degli anni ‘70? Si sono create fasce diverse di utenti. Con la nascita della produzione di ‘varia’, cioè di opere per il tempo libero, per il fai-da-te, testi di cucina, di giardinaggio, ecc., insomma opere fruibili come oggetti di lusso, avviene un consumo di narrativa non più limitato a due nette suddivisioni, l’élite da un lato e i consumatori di prodotti più facili dall’altro, ma ad un pubblico altamente differenziato. Negli anni ‘80 poi trionfa la scrittura brillante, ma di poca durata, il commento di costume più che l’analisi, la veloce informazione più che la riflessione. È il trionfo dell’*instant book*. Il nuovo prodotto non si è sostituito a quello dominante della narrativa destinata ad un pubblico mid-cult, ma l’ha integrato, rafforzando una cultura fatta su misura per i gruppi sociali meno acculturati e meno capaci criticamente.

Per molti scrittori è quasi impossibile uscire da una strategia editoriale che promuove e favorisce il successo proprio di un particolare prodotto letterario: non a caso gli autori *best seller* sono tutti legati ai grandi editori. Così facendo s'intrecciano immagine pubblica e mestiere: il successo di un'opera adesso è da collocarsi prevalentemente fuori del testo.

2. Einaudi

Questo è dunque il quadro del mondo editoriale del trentennio 1960-1980. L'Einaudi come si comporta in questo pullulare di cambiamenti? Come si adatta al nuovo mercato?

Bisogna premettere che l'Einaudi rappresenta allora come oggi, malgrado le difficoltà economiche dell'inizio degli anni '80, un'isola editoriale. È un mondo a parte, costituito da uomini e donne con un presente e un passato intellettuale, a cominciare dal suo fondatore, Giulio Einaudi, per continuare con i consulenti, personaggi di spicco della letteratura italiana quali Cesare Pavese, Italo Calvino, Elio Vittorini, Natalia Ginzburg, Lalla Romano, e finire con l'attuale presidente Roberto Cerati.

Come abbiamo appena analizzato, il percorso dell'editoria dalla fine degli anni '50 a quella degli anni '70 è caratterizzato dalla nascita delle grandi corporazioni, prodotto della nascita di un mercato di massa e di un'espansione dei ceti medi, che porta con sé la produzione di un prodotto librario *ad hoc* per il pubblico corrente e una corsa sfrenata alla commercializzazione dello stesso. Malgrado la situazione editoriale del momento, la scelta di Einaudi va in una direzione diversa: l'editore infatti preferisce mantenere la stessa linea che ha ispirato la casa editrice fin dalla sua nascita, ed è una

linea in cui la cultura vera ha sempre e comunque la precedenza sul profitto anche perché “L’ultima cosa che ci passa per la testa è quella di far dei soldi attraverso i libri, cioè di dire: questo libro si vende e allora lo facciamo. [...]. Fare cultura vera alla fine è sempre redditizio.”¹⁶

Si tratta di una scelta coraggiosa e ardita resa possibile solamente da una lunga esperienza della materia e da una forza professionale consolidata negli anni. La corsa al *best seller*, strada intrapresa dalla maggior parte delle grandi corporazioni editoriali, non rappresenta per Einaudi una preoccupazione grazie a quella sicurezza fondata sulla coscienza della solidità delle proprie basi e ad una scelta di campo ben precisa: “alla casa editrice Einaudi il *best seller* viene automaticamente. [...]. Poi la cultura del *best seller* ti costa un sacco di pubblicità. Invece bisogna fare dei buoni libri, solo così ogni tanto ne azzecchi uno anche sul piano economico, senza volerlo. Noi abbiamo venduto tantissime copie di Pavese, Calvino, Morante, ma non pensavamo mai e poi mai di fare dei *best seller*”¹⁷ come con il Cassola di *La ragazza di Bube* e il Bassani di *Il giardino dei Finzi-Contini*. Oltre a questo, l’editore non si esime dal rifiutare, anche se scritti da autori famosi, manoscritti che non raggiungono il livello richiesto come per lo stesso Cassola e Bassani ai quali Einaudi ad un certo momento ha smesso di stampare i libri.

L’ingrediente base dunque della ricetta Einaudi è la costante ricerca di una cultura che abbia orizzonti larghi, che sappia rischiare nelle scelte, che cerchi di precorrere i tempi in modo da anticipare, ma anche introdurre a nuovi orizzonti, il gusto del pubblico. Fra gli attrezzi del mestiere che permettono la realizzazione di questo obiettivo ci sono i consulenti, intellettuali che non decidono di mutare la propria vocazione in

¹⁶ Giulio Einaudi, *Tutti i nostri mercoledì*, (Bellinzona: Casagrande, 2001) 50.

¹⁷ Ibid., p. 52-53.

managerialismo da grande impresa, ma che continuano a seguire la propria vocazione culturale. Il rischio di una scelta diversa è quello di mettere da parte l'obiettivo centrale con il risultato che “se ne infischiano [i manager, NdR] dei consulenti e cercano solo libri da classifica pensando di fare cultura: così, continuano a pubblicare libri di giornalisti, ma non sanno che la grande saggistica sull'attualità è un'altra cosa. [...] Io sono ancora convinto che il parere dei consulenti sia ancora indispensabile: certo, bisogna cavarne fuori il meglio, distinguere fra ciò che è utile alla cultura in senso ampio e ciò che serve solo a una ristretta cerchia di esperti.”¹⁸

Indubbiamente fare cultura troppo specialistica, è il rischio che si corre quando il lettore è un intellettuale, esponente di spicco della cultura letteraria o scientifica o economica. Per ovviare a questo inconveniente, Einaudi sceglie di lavorare collegialmente. Non sarà mai un unico consulente a leggere un manoscritto, ma la lettura sarà sempre doppia a volte anche tripla per garantire una molteplicità di punti di vista e per fugare il rischio della eccessiva specializzazione. Il lavoro collettivo è il *leit motiv* su cui Giulio Einaudi insiste quando parla dell'organizzazione del lavoro di lettura e selezione dei testi: “Noi abbiamo sempre lavorato cercando che i consulenti incidessero nel programma editoriale e nella linea, attraverso il confronto e la discussione. [...] Noi non abbiamo mai fatto libri che venissero fuori da un unico cervello pensante; il cervello pensante doveva confrontare le sue idee con gli altri cervelli pensanti che facevano parte del gruppo. [...] All'Einaudi c'è sempre stato un lavoro collettivo, se si vuole si tratta di una testa pensante composta da diversi elementi, mai da un elemento solo.”¹⁹

¹⁸ Ibid., p. 94.

¹⁹ Ibid., p. 61

Il mercato dunque cambia formando nel mondo editoriale una spaccatura che Giulio Einaudi chiama “editoria no”. Da una parte quindi i grandi gruppi che puntano alla vendita del prodotto libro, alla soddisfazione dei desideri più ovvii del pubblico e che come risultato non lasciano traccia di sé e dall'altra la casa editrice a cui interessa introdurre “nella cultura le nuove tendenze della ricerca in ogni campo, letterario artistico scientifico storico sociale, e allora per fare emergere gli interessi profondi, anche se va contro corrente. Invece di suscitare l'interesse epidermico, di assecondare le espressioni più in superficie ed effimere del gusto, favorisce la formazione duratura. Di un gusto, appunto; e anche di un pubblico, di un mercato se vuoi.”²⁰

La metodologia Einaudi, quella dei consulenti che si riuniscono periodicamente per discutere i testi letti, non è sufficiente a garantire un risultato di qualità se alla base c'è una filosofia di profitto. Per la descrizione del rischio di lavorare managerialmente, sebbene in forma collegiale, lasciamo la parola allo stesso Einaudi: “Va da sé che esattamente con gli stessi metodi si può fare benissimo ‘editoria no.’ Se a riunirsi è un gruppo di manager, che dicono bisogna avere un *best seller* per l'anno venturo, il sociologo interviene sul gusto del pubblico e i trend, consiglia il tema, niente sesso ora c'è il grande ritorno dei sentimenti, le ricerche di mercato analizzate al computer consigliano che..., poi si alza il responsabile commerciale, per raccomandare che il libro non superi le X pagine, per poterlo vendere al prezzo giusto di Y; e così di seguito, a discutere sulla copertina, sul lancio, ecc. ecc. Alla fine di una riunione formalmente simile al Consiglio Einaudi approda al risultato di chiedere a uno scrittore di facile vena un libro d'amore con finale drammatico. Non è detto quindi che fare editoria con metodo

²⁰ Giulio Einaudi e Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, (Roma: Theoria, 1991) 10.

collettivo voglia dire necessariamente fare ‘editoria sí.’ L’importante è saper scegliere gli uomini, sapere come affrontare i temi e saper mettere di fronte gli uni agli altri.”²¹

Questa scelta di base però non implica una mancanza di adattamento alle tendenze del nuovo mercato editoriale; anche l’Einaudi si adegua puntando su un libro che possa raggiungere anche il grande pubblico, pur mantenendo la propria solidità di fondo. L’esempio più evidente e di cui avremo modo di parlare in seguito è *La Storia* di Elsa Morante la cui prima pubblicazione è in economica: “Oggi il libro viene prima pubblicato in edizioni normali, poi se ha successo viene rapidamente riciclato in edizioni economiche; talvolta addirittura il libro compare già in edizione economica. Un esempio storico di una prima edizione apparsa subito in economica è *La Storia* di Elsa Morante (500.000 copie) nell’edizione economica in prima battuta, caso più unico che raro.”²²

La Storia rappresenta la sintesi perfetta di un libro di cultura destinato al grande pubblico. Il risultato dell’ampia diffusione viene raggiunto mediante un lancio pubblicitario su vasta scala accompagnato dalla vendita a prezzo contenuto: “Ma soprattutto fu un libro letto, non solo venduto, moltissimo. Non solo perché costava poco, duemila lire nel 1974 erano veramente poche per una novità di oltre seicento pagine, ma per il libro in sé, per la tensione della narrazione, costruita su molteplici piani: il mondo fantastico dell’infanzia contrapposto a quello reale, generatore di mostri. Poi, sí, è stato lanciato bene, si era creata un’attesa. La casa editrice ce l’ha messa tutta.”²³

L’Einaudi dunque cerca di assorbire il colpo della grande diffusione di massa del prodotto libro mediante una politica di costituzione e mantenimento di quello che Giulio

²¹ Ibid., p. 124.

²² Giulio Einaudi, *Tutti i nostri mercoledì*, cit., p. 63.

²³ Giulio Einaudi e Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 175

Einaudi definisce lo “zoccolo duro di lettori”²⁴ e con il raggiungimento di un pubblico di giovani, che non avendo possibilità economiche alla stregua di un professionista, aveva ed ha bisogno di acquistare a prezzi ragionevoli. La filosofia di base dunque è sempre quella di mantenere un livello di pubblico intellettualmente vivace, ma allo stesso tempo di ampliare il numero di lettori aprendo a nuovi strati non tanto sociali, quanto culturali. In definitiva l'Einaudi vuole e deve ampliare il proprio mercato per far fronte all'aggressività delle corporazioni, pur mantenendo un livello culturale elevato.

D'altronde le condizioni di nascita e della vita iniziale della casa editrice hanno già avuto occasione di allenarla a sopravvivere in situazioni precarie. Nata dall'amore di Giulio Einaudi per il libro in quanto oggetto e del quale, grazie alla fornita biblioteca del padre Luigi Einaudi, ha avuto modo di imparare a riconoscere la fattura e il valore intrinseco, la casa editrice inizia la sua attività con la cura della rivista “La Riforma sociale” seguita da Luigi Einaudi. Il futuro Presidente della Repubblica italiana, che era stato anche giornalista del Corriere della Sera, lascia nel figlio un'impronta indelebile se è vero che la casa editrice, oltre ad avere uno spiccato gusto estetico per il libro, conserva anche la caratteristica unica, soprattutto rispetto all'editoria di oggi, di saper anticipare il pensiero dell'opinione pubblica. Questa caratteristica deriva indubbiamente da un'abilità che chi pratica giornalismo deve possedere.

Ma tornando alla capacità di lavorare in condizioni precarie, un altro elemento da aggiungere è la fiducia dell'editore nel pubblico, in fin dei conti unico grande sostenitore dell'impresa. Einaudi annovera due elementi come basilari per la sopravvivenza degli inizi: “il sostegno dei lettori e la devozione di quelli che ci lavoravano, come Pavese.”²⁵

²⁴ Giulio Einaudi, *Tutti i nostri mercoledì*, cit., p. 83.

²⁵ Ibid., p. 44.

E anche quando le grandi corporazioni si affacciano sul mercato facendo la parte del leone, l'Einaudi non perde la testa adattandosi alle loro politiche di vendita, ma ne elabora delle sue, miranti ad allargare il proprio pubblico ma senza perdere lo stile che da sempre la caratterizza. Nell'epoca in cui gli "italiani ex poveri"²⁶ fanno del libro uno *status symbol* che usano per "arredarsi la casa,"²⁷ Einaudi fa la vendita rateale del proprio catalogo, non di uno *ad hoc* per i nuovi destinatari. L'obiettivo è di conquistare nuove fasce di lettori, soprattutto i giovani e gli studenti, dandogli la possibilità di acquistare i libri che vedono in vetrina, ma che non possono acquistare per il prezzo.

²⁶ Giulio Einaudi e Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 88.

²⁷ Ibid., p. 90.

II.

Giù la piazza non c'è nessuno: la storia editoriale

1. Introduzione: la lunga gestazione del romanzo di Treja

Nel giugno del 1980 esce presso Einaudi il romanzo di Dolores Prato *Giù la piazza non c'è nessuno*. La storia di un libro, come sappiamo, non inizia al momento della sua pubblicazione, ma passa dalla fase generatrice pura, al lavoro di vaglio della casa editrice per approdare infine al felice porto della pubblicazione. Ma “In una casa editrice i libri pubblicati sono solo la minima parte emersa di un lavoro di filtro e di selezione che non appare mai. Tonnellate di scorie da cui estrarre una pietra non si sa ancora quanto preziosa. L’editoria si fa in primo luogo con i ‘no’.”²⁸ La lettura del manoscritto o dattiloscritto è spesso un lavoro penoso per chi lo esercita e per chi lo subisce. Ciò è sicuramente valso sia per Natalia Ginzburg, consulente d’eccezione dell’Einaudi, che per Dolores Prato, autrice del “sedicente romanzo di Treja ovvero la lunga elegia che Dolores Prato ha dedicato alla cittadina marchigiana dei suoi anni infantili.”²⁹ Le due scrittrici infatti si trovano faccia a faccia a dover affrontare la lunga e sofferta battaglia del lavoro di revisione del romanzo ‘d’esordio’ della Prato.

Nel romanzo di Treja la fase generatrice pura ha una gestazione il cui inizio è testimoniato nel 1950 da una lettera della Prato a Luciano Moretti, ex allievo e caro amico, in cui leggiamo: “Tu mi chiedi della mia venuta o no nelle Marche. Ecco, bisogno di venirci per recuperare quella roba (che forse mi rifarà vendendola delle spese di

²⁸ Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano: Feltrinelli, 2005) 101.

²⁹ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d’infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, (Mantova: Tre Lune, 2002) 27.

viaggio) esiste tuttora. Siccome però ho in mente (dato che passi questo periodo di mezza morte) di fare un lavoro su quel paese che dovrei rivedere per riprendere quella roba, ho paura di rivederlo. La realtà mi cancellerà il paese che si è costruito col ricordo e con gli errori del ricordo; rivedendolo forse annullo il mio lavoro.”³⁰ Sebbene il progetto per la stesura del lavoro risalga a trent’anni prima rispetto all’effettiva messa in opera dello stesso, si tratta di un progetto lucido in cui gli elementi portanti sono già lucidamente delineati. Il primo è il paese dove la scrittrice non vuole tornare per paura, e a questo punto s’inserisce il secondo elemento, di cancellarne il ricordo. Paese e ricordo, paese e memoria della bambina sono i capisaldi della scrittura di *Giù la piazza non c’è nessuno*.

Il Prof. Glauco Carloni, Presidente della Società Psicoanalitica Italiana, a proposito di ciò parla di “una nostalgia struggente che noi possiamo sentire anche come dolce, alla quale ci possiamo abbandonare e credo che questa sia la nostalgia che ho sentito meglio descritta da Dolores Prato che è una nostalgia di emozioni infantili spesso irripetibili; credo che per questo Dolores Prato non sia più voluta tornare a Treja, perché non l’avrebbe potuta trovare così come la ricordava ed è una nostalgia i cui oggetti sono principalmente inanimati come le pietre, le fontane, le tegole delle case, l’acciottolato, oppure sensazioni, odori, suoni, luci e tra questi odori e questi suoni, soprattutto la lingua e la cucina materna.”³¹ La lingua e la cucina materna, suoni e odori della piccola bambina di Treja, sono gli elementi della dolce nostalgia della Prato. La lingua che la scrittrice recupera nella sua totale veridicità e gli odori che, seppure si perdano in una cucina dove

³⁰ La corrispondenza Prato-Moretti va dal 1935 al 1974. Questo carteggio, insieme a quello Prato-Brusa Arese e altri, è stato rinvenuto in alcuni bauli abbandonati in uno scantinato dello stabile di Via Fracassini dai coniugi Ferrari, amici della Prato, un anno dopo la scomparsa della scrittrice. Per questo non si trovano insieme al materiale consegnato all’Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Viesseux di Firenze. Sono in attesa di essere dati alla cittadina di Treja non appena verrà creata presso l’Accademia Georgica la stanza in onore a Dolores Prato.

³¹ Glauco Carloni, “Dolores Prato: una straordinaria esperienza di vita emotive infantile,” Conferenza annuale degli “Amici di Dolores”, Treia, 25 settembre 1988.

non c'è una madre che dà loro sfumature di appartenenza affettiva, sono rielaborati nel paese, e trasposti nelle sue pietre, nelle sue fontane e nelle sue mura.

Tornando ora all'aspetto cronologico, già dal 1950 la Prato ha in mente la stesura del manoscritto. Passano dieci anni e fra le carte consegnate all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze³² si trova un foglio in cui la Prato annota: "Nelle vie d'Italia del 1957 a pag. 905, si parla di un fiume Treja che sarebbe vicinissimo a Roma fra la Cassia e la Flaminia. Leggere, fare accostamenti, forse si spiega 'Piazza dell'olmo di Treja' e soprattutto vederlo. Ne so oggi, per la prima volta, 3.6.60. Un nome così familiare, era a due passi da me e non lo sapevo."³³ la 'Piazza dell'olmo di Treja' è la prima delle molteplici epifanie sperimentate dalla scrittrice, è la prima delle apparizioni di Treja, "Ma nel collegio esplosi a Roma e qui di colpo, quando in un labirinto della vecchia città lessi 'Piazza dell'Olmo di Treja', uscì fuori tutta la tenerezza fascinosa di quel paese che m'ero portata dentro senza saperlo."³⁴ All'epoca della scoperta del fiume Treja, la prima epifania è già avvenuta. Ma il manoscritto dovrà aspettare ancora venti anni per essere completato.

Sappiamo che la storia della letteratura è piena di lunghe gestazioni di romanzi della memoria, non ultimo proprio quello dell'editor di *Giù la piazza non c'è nessuno*, Natalia Ginzburg: "Lo scrivevo [Lessico familiare, NdR] per raccontare loro, perché da

³² Il Fondo Prato (P) è organizzato in dodici serie contrassegnate con le lettere dell'alfabeto dalla a alla n: Pa – Carte Personali, Pb – Materiale riguardante Antonio Bartolini, Pc – Corrispondenza di Antonio Bartolini, Pd – Corrispondenza di Dolores Prato, Pe – Appunti, Pf – Prose letterarie, Pg – Prose. Articoli, Ph – Raccolta di sogni, Pi – Prose. Quaderni, Pl – Materiale su Roma: "Roma", Pm – Materiale su Roma: "Roma capitale d'Italia", Pn – Materiale su Roma: "di che cosa era fatta Roma". Tale organizzazione rispetta la disposizione data dalla scrittrice ad eccezione della serie Pd che è stata disposta in ordine cronologico. Il materiale occupa in totale 39 contenitori, suddivisi al loro interno in cartelle prevalentemente originali e con titolo autografo.

³³ Dolores Prato, *Appunti*, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pe, n. 13 – Io – [1940-1980]. Firenze.

³⁴ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, (Milano: Mondadori, 1997) 5.

piccola, quando li guardavo, pensavo: ‘ma a me mi piacerebbe scrivere un libro dove ci fossero tutti questi qui, con le cose che dicono. E avevo anche, credo molto da piccola, verso gli otto anni, scritto una commedia, dove loro entravano e uscivano, dicevano le cose che dicevano sempre [...] ho pensato per tanto tempo che quel che avevo vissuto lo volevo raccontare.’³⁵ Fin da bambina Natalia Ginzburg, nata nel 1916, ha in mente di scrivere un libro in cui raccontare della sua famiglia, ma solo negli anni Sessanta riuscirà effettivamente a realizzare questo desiderio narrativo.

Tornando ora al romanzo della Prato, possiamo dire che la gestazione del romanzo e la storia editoriale dello stesso, oltre al suo valore letterario e artistico, lo rendono senz’altro un testo importante sotto molteplici punti di vista. Abbiamo già visto, grazie al materiale originale, quanto siano stati lunghi i tempi di gestazione dello scritto, per anni *in fieri*, e solo alla soglia della morte della scrittrice trasposto in scrittura. Ora grazie all’epistolario fra Dolores Prato e Lina Brusa Arese³⁶ e fra la scrittrice e Natalia Ginzburg e Gian Carlo Roscioni³⁷ abbiamo la possibilità di capire i tempi e i meccanismi editoriali del romanzo, del mondo dell’editoria di quel particolare momento storico e della Casa Editrice Einaudi. Qui svelerò dunque *la vera dettagliata storia Einaudi*, così definita da Dolores Prato, come ci è rivelata dall’inedito epistolario fra Dolores Prato e Lina Brusa Arese.

³⁵ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, (Torino: Einaudi, 1999) 129-130.

³⁶ L’epistolario fra Dolores Prato e Lina Brusa Arese, come quello fra Dolores Prato e Luciano Moretti è conservato a casa Ferrari. Lina Brusa in Arese è la figlia di Brusa Vittorio, dirigente de “La Stampa” e proprietario dell’edificio della sede torinese dell’Einaudi fino al 1995. Lina, a seguito della dispersione della famiglia, diventa l’amministratrice dello stabile.

³⁷ Entrambi Natalia Ginzburg e Gian Carlo Roscioni sono stati consulenti della casa editrice Einaudi a Roma e hanno lavorato all’editing del romanzo.

2. Scatoloni di memorie e di testi *in fieri*

In una lettera del carteggio Prato-Brusa Arese del 5 dicembre 1974 la Prato scrive: “il libro che sto *riordinando* ora a me piace molto di più [rispetto a “Le campane di S.Giocondo” pubblicato in Polonia, NdR], è tutto diverso, piace anche di più a quei due o tre amici che sono rimasti. Ma posso fare poco; da due settimane, non *sistemo un appunto* uno solo, perchè *questo è il mio lavoro*; e ogni tanto una pagina in quel momento ispirata.”³⁸ il lavoro più impegnativo per la Prato consiste nel sistemare gli appunti scritti e accumulati per una vita intera (nel 1974 la scrittrice ha 82 anni) e successivamente ordinati per argomenti e contrassegnati da un titoletto: “Fu così che con Luciano [Moretti, NdR] (che perdita, Lina mia!) si dette un’ordinata a quel monte di appunti e io comincio a stendere il libro.”³⁹ L’opera è lì da sempre, sparsa in frasi scritte su foglietti volanti accumulati per decenni in scatoloni disordinati e in attesa di prendere la forma omogenea di libro: “Tu sai come ho fatto sempre (per alcuni lavori da decenni, per altri dalla prima giovinezza in su): scrivere quel che mi viene in mente; un accenno per non dimenticare un fatto; un’immagine nuova; una nuova riflessione; ora di un lavoro ora di un altro; mettere in alto la sigla di quel tale lavoro e giù, nel calderone. Mezzi metri cubi di carte di tutte le dimensioni, sino ai margini dei giornali; di lì bisogna dividere. Per fortuna da qualche tempo ho cercato di rimediare e ho diviso io via via che se ne presentava l’occasione; sicché ora una certa divisione c’è, ma ci sono ancora scatole e scatole mai aperte.”⁴⁰ Sono gli stessi appunti a raccontarci la vita emotiva, il pensiero, la sofferenza, i turbamenti, le riflessioni, il carattere della scrittrice; da questi foglietti emerge anche il senso d’incompiutezza e inconcludenza che è anche la nota caratteristica

³⁸ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 5 dicembre 1974. Corsivo mio.

³⁹ Ibid., 30 novembre 1978.

⁴⁰ Ibid., 6 gennaio 1980.

della scrittrice e che sottende tutto il romanzo *Giù la piazza non c'è nessuno*. A testimonianza di quanto detto, l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze conserva in tre faldoni, per la maggior parte alla voce *Pe*, appunti contrassegnati dal titolo "Treja" che fanno parte dei foglietti su cui la Prato ha annotato per anni ricordi, riflessioni, idee sul romanzo che avrebbe scritto e che sono stati raccolti insieme a quelli relativi ad argomenti vari ("Guerra: prima del collegio", "Pezzetti di vita", "Pezzetti di vitaccia mia", "Parolacce", ecc.). E ancora da un'altra lettera alla Brusa Arese: "Anche di quello che sto *riordinando* ora, faccio battere a macchina qualche pagina, rileggo, correggo. Capisco Stefano d'Arrigo, ma lui lo fa per qualcosa di veramente grande."⁴¹ Quest'ultimo stralcio di lettera è importante perché da un lato ci conferma l'effettiva presenza degli appunti-memorie e dall'altro ci permette di mantenere il passo con lo sviluppo cronologico del lavoro: nel 1974 infatti la Prato non ha ancora la certezza che il suo sforzo, lei ormai ottantaduenne, si sarebbe concluso con la pubblicazione. A questo punto della sua vita, l'uscita del libro rappresenta il lascito di un ricordo, una traccia del proprio passaggio. La Prato deve avere la certezza della pubblicazione, come Stefano D'Arrigo che fa il suo lavoro "per qualcosa di veramente grande", vale a dire il contratto con la Mondadori. La mancanza di una sicura pubblicazione, dunque l'incertezza che qualcuno condividerà con lei quel dolore, quelle strade, quelle case e quelle persone lascia la scrittrice in un sottile e costante bilico, rafforzato indubbiamente da una direi quasi congenita precarietà emotiva. A questo punto sembra che la certezza della diffusione del testo sia l'unica spinta che possa aiutarla a dar voce e testimonianza scritta alla propria vita, alle proprie origini con tutto il dolore che esse racchiudono.

⁴¹ Ibid., 12 dicembre 1974.

3. La vera dettagliata storia Einaudi

La spinta a proseguire il lavoro arriva grazie ad un contatto dell'amica Brusa Arese con la casa editrice Einaudi. Il 27 maggio 1977 la scrittrice comunica all'amica di non volersi far tentare dalla scrittura di un lavoro velocissimo perchè impegnata a voler finire quello lungo. Sembra che la Prato abbia trovato nuova energia per portare avanti la sua grande opera: il 3 dicembre 1977 ha dunque inizio quella che la stessa scrittrice definisce "la vera dettagliata storia Einaudi,"⁴² caratterizzata purtroppo anche da profonde sofferenze per la Prato. Grazie alla speranza nella pubblicazione presso Einaudi, fra il 1977 e il 1982 i contatti fra la Brusa Arese e la Prato s'infittiscono: ne è testimonianza l'epistolario che comprende un totale di 110 lettere di cui 69 dell'Arese alla Prato e 41 della Prato alla Brusa Arese, conservato presso l'abitazione dei coniugi Ferrari.⁴³ Le lettere trattano, oltre che lo svolgersi delle vicende editoriali del dattiloscritto, argomenti di ogni genere, da questioni di ordine pubblico ad episodi privati.

Il 13 giugno 1978 la Brusa Arese riesce, tramite il Sig. Peglietti, ragioniere della casa editrice, ad incontrare Elena De Angeli⁴⁴, giovane consulente dell'Einaudi. Questa è l'occasione migliore per cominciare a sperare nella pubblicazione del romanzo ed infatti la Brusa Arese la sfrutta al meglio presentando alla giovane consulente la Prato e la sua opera. Durante l'incontro con la De Angeli, la Brusa Arese tiene a rendere chiaro il carattere non autobiografico del romanzo a cui la Prato si sta dedicando, evidenziando che si tratta di un "ritorno intellettuale e sentimentale alla fonte della coscienza"⁴⁵ e

⁴² Questa dicitura si trova scritta in calce all'inizio della lettera del 3 dicembre 1977 indirizzata a Lina Brusa Arese.

⁴³ Vedi pag. 1, nota n° 2 di questo lavoro.

⁴⁴ Elena De Angeli è stata consulente/lettrice della Einaudi. Dal carteggio Prato-Brusa Arese si evince che abbia offerto la propria consulenza all'Einaudi fino al giugno del 1979 per poi passare all'Adelphi dove ha continuato a svolgere lo stesso lavoro.

⁴⁵ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 14 giugno 1978.

aggiungendo che il manoscritto non è ancora giunto a termine. Questo è un dato importante da tenere in considerazione per la storia editoriale del testo che verrà esposta nelle prossime pagine. La De Angeli sembra interessata al dattiloscritto e chiede, prima che venga portato presso la sede romana dell'Einaudi dove c'è il Prof. Roscioni, di mandarlo a Torino perché “desiderava leggerlo.”⁴⁶ La vicenda si sviluppa dunque dall'inizio sull'asse Roma-Torino e vede protagonisti il Professor Gian Carlo Roscioni e la consulente Elena De Angeli.

La Prato, pur avendo scritto 730 cartelle, decide di mandare a Torino solo le prime 695. La decisione ha un carattere prevalentemente strutturale poiché la cartella 695 corrisponde alla partenza dello zio per l'America, momento in cui inizia “un'infanzia più cosciente. Difatti gli innamoramenti verranno adesso.”⁴⁷ La lettera di Dolores Prato all'amica Brusa Arese del 16 giugno 1978 è molto importante perché anticipa le vicende sui tagli e perché ci consente di seguire lo svolgimento del lavoro di scrittura. La Prato, infatti, si rende conto da sola che il dattiloscritto è già molto lungo e che “Rivedendola [la prima stesura, NdR], certo di qualche pagina diminuisce, ma nella grande mole non inciderà molto. Difficilmente arriverò a un 30 cartelle. Però se la cosa dovesse andare, tu lo sai, io non metterò ostacoli a tagli *concordati*. A me interessa lasciare il dattiloscritto intero che acquisterà valore via via che il tempo passa: sarà una miniera archeologica di oggetti e di costumi [...]. Del resto la Einaudi ha il precedente della *Storia* della Morante che è un discreto volume.”⁴⁸ Aggiunge poi che il dattiloscritto “avrà bisogno per essere finito di altre 500 cartelle...500 potabili...non voglio dire brevibili, ma amputabili.”⁴⁹

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 16 giugno 1978.

⁴⁸ Ibid. Corsivo mio

⁴⁹ Ibid.

Sembra quindi che la scrittrice sia disposta ad “amputare” le successive cartelle, ma non quelle finora scritte se non con “tagli concordati”; già prima dell’opinione degli esperti editoriali, la Prato è dunque perfettamente cosciente che si tratta di un lavoro lungo che avrà certamente bisogno di una riorganizzazione.

Il dattiloscritto arriva a Torino alla De Angeli alla quale l’amica Brusa Arese lo descrive con queste parole: “Non è un romanzo – dissi -, non è un’autobiografia; è un mondo intero che sorge, come per incanto, visto dagli occhi di una bambina non comune e che sta vivendo un’infanzia non comune. Lì c’è tutto, tutto quello che fa la vita di un essere umano, dalle piccole cose di ogni giorno alle grandi cose della vita, che sono vere per tutti, in ogni tempo, in ogni luogo. Non è un libro banale. Non ce ne può essere un altro così. È personalissimo e originalissimo, e al contempo, è vero per tutti.”⁵⁰ Ma la mole del testo si presenta fin da allora come un problema da risolvere al punto che la stessa De Angeli, conoscendo la politica della casa editrice presso cui lavora e conscia della situazione del mercato editoriale dell’epoca, consiglia subito di condensare alcune parti del testo sottolineando che neppure *La Storia* della Morante raggiunge la mole del dattiloscritto della Prato.

4. *La Storia* di Elsa Morante

Prima di continuare a seguire la vicenda editoriale di *Giù la piazza non c’è nessuno*, vediamo quella di *La Storia*. La Prato sa che il suo dattiloscritto è già abbastanza lungo e che lo diventerà ancora di più dopo il suo completamento. Per ovviare all’inconveniente della lunghezza, si giustifica dicendo che l’Einaudi annovera fra i testi

⁵⁰ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 22 giugno 1978.

già pubblicati un esempio dello stesso genere in quanto a consistenza: *La Storia* di Elsa Morante.

In questo paragrafo cercheremo di spiegare perché tale paragone non può funzionare analizzando da un punto di vista letterario ed extraletterario il testo della Morante. Quali sono le caratteristiche di *La Storia*? Che cosa ne fa un caso editoriale? In quale contesto storico letterario s'inserisce?

In primo luogo è importante ricordare che la Morante è già nota all'Einaudi per la quale ha pubblicato nel 1948 *Menzogna e sortilegio* e nel 1957 *L'isola di Arturo*. Oltre a questo dato prettamente editoriale è necessario ricordare che il rapporto di amicizia e stima con la Ginzburg può essere considerato un dato ulteriore di cui tenere conto in questa analisi. Oltre a tutto ciò, il cuore della questione è un altro: *La Storia* rappresenta il testo chiave della politica editoriale intrapresa dall'Einaudi negli anni '70. Infatti quello che la Prato non considera quando porta ad esempio la Morante, è che la pubblicazione e il grandioso successo di *La Storia* è dipeso da una molteplicità di fattori letterari certamente, ma anche extraletterari.

Quali sono questi fattori? Come riesce il romanzo della Morante a raggiungere il grande pubblico? Da un lato, lo stile con cui è scritto si inserisce in pieno nel recupero della narrativa tradizionale, che fra l'altro costituisce la linea di tendenza di quel particolare periodo del decennio degli anni '70, stile che si caratterizza dalla scelta del narratore onnisciente e di un linguaggio che risulta facilmente comprensibile. Dall'altro lato, con *La Storia*, l'Einaudi cerca di conquistare un sempre più vasto pubblico di lettori e lo fa attuando una politica promozionale eccezionale: "A proposito de *La Storia*: La storia come deve essere vista e letta, la letteratura come testimonianza della storia, voglio

che tu te lo legga, non è da mettere nei ‘Supercoralli’ come un romanzo qualsiasi, voglio un’edizione economica... .”⁵¹ Giulio Einaudi punta su *La Storia* per risvegliare le coscienze della gente, non vuole un romanzo per pochi intellettuali, pur mantenendo un livello letterario piuttosto elevato, ma desidera dare attraverso la letteratura testimonianza della Storia.

L’obiettivo del libro è di portare a conoscenza di quanti più possibile che la Storia è “uno scandalo che dura da diecimila anni”, come dice il sottotitolo del romanzo. Questo intento porta la Morante a compiere una precisa scelta stilistica e la casa editrice ad attuare una strategia pubblicitaria mirata. Prima di tutto, la Morante sceglie di dar vita ad un testo accessibile anche ai lettori meno abituali. Romanzo tradizionale significa un romanzo lungo, di facile lettura, che ripresenta i modelli classici della narrativa ottocentesca. In più “la Morante è disposta a rinunciare a parte della percentuale spettante all’autore e far uscire un libro di 670 pagine a solo 2.000 lire, meno della metà del prezzo corrente per romanzi di quella mole.”⁵² Il mese di lancio è giugno, il mese che apre la stagione delle vacanze estive e la pubblicità è impostata sulla leggibilità: “Un grande romanzo. Una lettura per tutti. Prima edizione assoluta nella collana economica *Gli struzzi*”.

A questi moduli pubblicitari, si affiancano le recensioni su tutti i maggiori quotidiani e periodici e la strategia editoriale sperimentata da Einaudi che si cala su un terreno ben disposto ad accogliere un prodotto come *La Storia*, capace di suscitare interessi in gruppi di lettori diversi. Ma il dato veramente nuovo di questo romanzo è rappresentato in fase di scrittura dalla sua elaborazione in funzione di un vasto mercato, e

⁵¹ Giulio Einaudi e Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., 178.

⁵² Alberto Cadioli, *L’industria del romanzo: l’editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, (Roma: Editori Riuniti, 1981) 148.

poi in fase pubblicitaria dalla diffusione ad un vasto pubblico. Il mercato accoglie l'invito a leggere l'opera che per l'ennesima volta fa risorgere le sorti del romanzo. L'obiettivo sembra raggiunto visto che le vendite dopo pochi mesi sono già arrivate a 600.000 copie e il notiziario Einaudi prevede di raggiungere le 800.000 entro i primi dieci mesi dalla pubblicazione. Un successo spiegabile proprio nell'avvenuta saldatura tra diversi gruppi d'utenti: si è verificato l'incontro d'interessi diversi sul libro giusto.

In aggiunta alle precedenti spiegazioni, dobbiamo poi tener conto dello stretto rapporto fra la Morante e la Ginzburg, sebbene quest'ultima all'epoca della pubblicazione de *La Storia* non fosse consulente Einaudi. Perché ci preme così tanto capire le motivazioni letterarie del legame fra la Ginzburg e la Morante? Perché da questo possiamo partire per comprendere non solo il motivo per il quale il parallelo avanzato dalla Prato fra il suo testo e *La Storia* non possa funzionare, ma anche perché la Ginzburg abbia tagliato certe parti di *Giù la piazza non c'è* nessuno piuttosto che altre.

A riprova del forte legame fra la Ginzburg e la Morante si racconta che, in occasione della vicina pubblicazione di *Menzogna e sortilegio* nel 1947, la Morante abbia vissuto qualche tempo a casa della Ginzburg a Torino e che le due scrittrici abbiano passato “ore e ore in camera della madre di Natalia dove, sedute sul letto, lavoravano al testo.”⁵³ La loro amicizia risale dunque al primo dopoguerra, poco dopo che la Ginzburg ha perso il marito Leone Ginzburg e la Morante è alla sua grande prima prova letteraria.

Detto questo cerchiamo di capire perché la Ginzburg sia così affascinata dalla scrittura della Morante. Secondo la Ginzburg l'elemento che più di ogni altro ne fa una grande scrittrice è la sua capacità di “raggiungere l'altezza delle montagne: quindi il

⁵³ Maja Pflug, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida Una biografia*, (Milano: La Tartaruga, 1997) 85.

dolore c'è, ma è completamente soggiogato.”⁵⁴ La prospettiva della Morante è di conseguenza sempre diversa da chi resta in basso, è una prospettiva a largo raggio che non consente il coinvolgimento emotivo diretto: salire sulle montagne e riuscire a guardare tutto dall'alto, questo è il punto che la Ginzburg prevalentemente apprezza della scrittrice de *La Storia*. Per fare questo, la Morante scrive in terza persona, non dice mai “io”, ma parla sempre agli altri e mai a se stessa.

La Prato al contrario alterna al punto di vista della bambina quello della scrittrice creando un coinvolgimento emotivo che la Ginzburg probabilmente non apprezza. Ciò è dimostrato dall'eliminazione nel romanzo pratiano della parte finale delle “lasse” e della maggior parte delle epifanie. Cosa sono le lasse? “I miei capitoletti senza titolo [...] tra l'uno e l'altro c'è solo un po' di spazio, ebbene questi capitoletti hanno un'apertura; un centro narrativo e una chiusa. La chiusa, raramente in dissolvenza, è un insieme di accordi che riassumono, o spiegano, o accentuano; perché la signora Ginzburg spesso l'ha tolta lasciando un corpo segato a mezzo?”⁵⁵ Probabilmente questi finali fanno sì che il testo mostri un coinvolgimento emotivo dell'autrice che non corrisponde all'idea di letteratura della Ginzburg. Allo stesso modo le epifanie hanno un carattere realistico che dà al testo una sfumatura troppo personalizzata, troppo emotivamente connessa alla vita della scrittrice.

La critica indiretta alla Prato sull'eccessivo coinvolgimento emotivo però non è certamente sostenuta dal raggiungimento dello stesso obiettivo da parte della Ginzburg stessa la quale solamente dopo la stesura di *Lessico familiare* non riuscirà più a scrivere “io”, poiché il suo “io” era stato ormai messo a nudo dalla stesura del romanzo sulla sua

⁵⁴ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p.111.

⁵⁵ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 21 marzo 1980.

famiglia. Allo stesso momento però non sarà capace di usare la terza persona come invece la Morante riesce a fare e allora troverà l'espedito del teatro e quello del romanzo epistolare *Caro Michele*, dove si usa "io senza essere io proprio io".⁵⁶ Con questa analisi, seppur breve, dello stile della Morante e della Prato abbiamo cercato di dimostrare l'inconsistenza del tentativo di paragonare ("Del resto la Einaudi ha il precedente della *Storia* della Morante che è un discreto volume"⁵⁷) il proprio romanzo con *La Storia*.

5. Il dattiloscritto arriva a Roma

Torniamo ora alle vicende cronologico-editoriali del romanzo di Dolores Prato. Dopo la lettura della De Angeli, il dattiloscritto viene consegnato a Roscioni che lo porta a Roma. Durante un colloquio telefonico con la De Angeli, il professore le comunica che sta leggendo lo scritto "con molto interesse."⁵⁸ Nuovamente la De Angeli, durante una telefonata con la Brusa Arese, ribadisce la necessità di ridurre il dattiloscritto, ma solo a lavoro ultimato aggiungendo la possibilità per la Prato di arrivare a 1000 cartelle (limite massimo concesso oltre il quale la casa editrice è costretta a fare due volumi) e che "Poi, quando tutto il lavoro sarà scritto, ci sarà il tempo per decidere come ridurlo, se fosse troppo lungo."⁵⁹ E ancora che "l'editore potrà, *previo accordo con te*, ridurre ancora."⁶⁰ Passa l'estate senza che né Roscioni né la De Angeli si facciano vivi, l'angoscia della Prato cresce al punto da paralizzare il completamento delle 500 cartelle mancanti alla conclusione del dattiloscritto. La scrittrice dovrà aspettare però fino al 12 settembre per

⁵⁶ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 142.

⁵⁷ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 16 giugno 1978.

⁵⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 4 luglio 1978.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Lettera di Lina Brusa Arese a Dolores Prato del 6 luglio 1978. Corsivo mio

ricevere un cenno dalla casa editrice che nella persona di Gian Carlo Roscioni le comunica l'avvenuta lettura del dattiloscritto, giudicato di qualità, che "è passato per le mani di più membri del nostro Consiglio editoriale, come vuole la prassi che Einaudi ha sempre seguito"⁶¹ e che però per essere approvato aspetta di essere letto "nella sua integrità."⁶² A questo punto dunque si sono verificati alcuni avvenimenti cruciali per il successivo proseguimento della stesura dell'opera: come già accennato la Prato non riesce a scrivere senza la totale certezza della pubblicazione ed infatti, durante tutto il periodo di attesa dell'approvazione o meno da parte di Roscioni, la scrittrice si pone in una posizione di febbrile ma improduttiva attesa. In aggiunta a questo dato, si comincia ad entrare in contatto con i meccanismi editoriali dell'Einaudi e si scopre che, malgrado la lettura delle opere da parte di singoli consulenti, i testi giunti in casa editrice devono essere successivamente letti anche da più membri del Consiglio Editoriale.

La lettera di Roscioni rompe quel senso di timore che blocca il proseguimento dell'opera e che non consente alla Prato di esprimere il proprio pensiero e nella lunga risposta, accanto alle lamentele per la mancata comunicazione dell'accettazione o meno delle pagine inviate in un tempo più breve, la Prato coglie l'occasione per precisare alcuni punti caratteristici del dattiloscritto. Non si tratta infatti di "un romanzo che può anche comportare una conclusione. È la narrazione di un'infanzia che s'interromperà alla soglia fisiologica dell'adolescenza. Anche se con l'adolescenza si mescolerà senza estinguersi, perché l'infanzia mai si estingue. Ed ecco gli sprazzi di attualità che si incontrano ogni tanto. Il mio lavoro non è un saggio che deve concludere con l'affermazione di qualcosa. Benché in realtà sia pieno di saggi, ma solo proposti, non

⁶¹ Gian Carlo Roscioni, lettera a Dolores Prato, 12 settembre 1978, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 179, Firenze.

⁶² Ibid.

svolti. Il mio lavoro ha diversi aspetti della verità che una faccia non ce l'ha. Il mio lavoro è la testimonianza di un'epoca. Un'epoca che oramai è anche archeologia. Ci sarà un allargamento di quei problemi infantili, ma non una conclusione.”⁶³ Un altro dato molto importante, anzi potremmo dire determinante per l'intera vicenda editoriale del romanzo e che emerge solamente ora dopo la lettura di questa prima parte del dattiloscritto, è che una seconda misteriosa persona sta leggendo lo scritto e dovrà esprimere il proprio giudizio. Questo dato però non lo scopriamo in modo ufficiale dalle lettere fra la Prato e Roscioni, ma dall'epistolario inedito Prato-Brusa Arese. Quest'ultima riferisce alla scrittrice di un colloquio telefonico con Roscioni che le parla di un secondo lettore.

Interessa rilevare che dunque nel settembre del 1978 la casa editrice, nella persona di Elena De Angeli, esprime la necessità di ridurre lo scritto, *previo accordo* con la scrittrice e che la Prato è a conoscenza di una seconda persona, oltre a Gian Carlo Roscioni, che sta leggendo il suo testo. Questo è un dato importante da riportare perché permette di dare una iniziale prova della non totale responsabilità di Natalia Ginzburg rispetto ai tagli fatti al dattiloscritto della Prato.

Ma torniamo ora allo svolgersi delle vicende. La Prato è bloccata a causa della mancata risposta d'approvazione definitiva dell'opera. Per fortuna il successivo incontro fra la De Angeli e la Brusa Arese sembra definire meglio la situazione, infatti tutti i consulenti e lettori della casa editrice che hanno letto il testo si sono accordati su due punti: il primo è che, trattandosi di una “prima stesura”, il testo deve essere uniformato e riportato allo stesso livello di stile e il secondo che, trattandosi di un lavoro troppo lungo,

⁶³ Lettera di Dolores Prato a Gian Carlo Roscioni del 17 settembre 1978, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n°180, Firenze.

deve essere tagliato. Dunque dopo la necessità espressa dalla De Angeli fin dalla prima lettura del romanzo di tagliare, si aggiunge ora anche la conferma dei consulenti e dei lettori della casa editrice che hanno letto il lavoro.

La Brusa Arese, particolarmente felice per lo svolgimento della vicenda, teme però che le proposte di tagli possano bloccare l'avanzamento dell'opera ed infatti cerca di alleggerire la pesantezza che una proposta di tal genere possa aver procurato alla scrittrice avanzando lei stessa ipotesi sui tagli: "Tutto, assolutamente tutto, quello che si riferisce alla bambina, dalla prima presa di coscienza sotto il tavolo, fino alle ultime esperienze quando l'infanzia si dissolve, deve restare nel libro: è la sua linfa. Ma intorno alla bambina c'è un mondo intero: c'è la cittadina bellissima di Treja con tutti i suoi abitanti e con tutte le loro varie vicende, c'è la vita di ogni giorno, di un tempo ormai lontano, che risorge in tutti i suoi aspetti [...]. Tutto è molto interessante e rievocato come tu lo sai fare [...]. E, accanto alla bambina, le indimenticabili figure dello zio e della zia...e poi tutti gli altri. Il resto deve costituire soltanto una bella, bellissima cornice, lavorata con arte, ma che non deve soffocare il quadro. [...]. Torno a ripeterlo: chi legge non deve dimenticare neppure per un istante che il soggetto del libro è "un'infanzia". Il resto è sfondo."⁶⁴ L'amica dimostra alla scrittrice di individuare dall'inizio le strutture portanti del testo, ricordo e paese, infanzia e Treja e che i due elementi vanno di pari passo, sono l'uno nell'altro, inscindibili, ma allo stesso momento avendo capito chiaramente la politica editoriale einaudiana, lancia la necessità di dover snellire il quadro con una cornice più leggera. Il problema della mole del testo però non sembra in questa fase preoccupare Roscioni che invece cerca di spingere la scrittrice a completare il testo.

⁶⁴ Lettera di Lina Brusa Arese a Dolores Prato del 27 settembre 1978.

Il 4 ottobre 1978 il testo della Prato viene definitivamente approvato dal Consiglio Editoriale riunito, ma il nome del misterioso consulente che ha letto il testo e che deve occuparsi dei tagli non viene ancora comunicato. La De Angeli continua ad assicurare la Brusa Arese che il lavoro della Prato consisterà solamente in una sfrondata e non in una rielaborazione, cioè “una rilettura e di alcune rifiniture qua e là. Quanto alla ‘sfrondata’, loro stessi si metteranno d’accordo con te per i tagli.”⁶⁵ Si prospetta dunque da subito un doppio lavoro, quello dell’autrice che dovrà solamente rifinire il testo dandogli uniformità e coerente livello di stile e quello della casa editrice che sfronderà il lavoro, cioè farà i tagli necessari. Il 24 ottobre l’amica esorta la Prato a continuare a lavorare sul testo e completarlo, come promesso a Roscioni, entro “metà dicembre.”⁶⁶

6. Entra in scena la Ginzburg

A questo punto entra in scena il misterioso consulente: Natalia Ginzburg. Chi è Natalia Ginzburg all’Einaudi? Qual è la sua storia come consulente editoriale?

Nell’autunno del 1944 la Ginzburg si trova a Roma. Leone Ginzburg, suo marito, è morto a seguito delle torture naziste nel carcere di Regina Coeli. La scrittrice si rivolge all’Einaudi, casa editrice fondata da Giulio Einaudi e da Leone Ginzburg, presso la quale viene assunta da Carlo Muscetta⁶⁷ e dove comincia il suo lavoro come traduttrice. Nel

⁶⁵ Lettera di Lina Brusa Arese a Dolores Prato del 7 ottobre 1978.

⁶⁶ Lettera di Dolores Prato a Lina Brusa Arese del 26 ottobre 1979.

⁶⁷ Muscetta Carlo (1912-2004). Professore di letteratura italiana presso le Università di Catania e di Roma, Carlo Muscetta ha avuto un’impostazione prima crociana e poi marxista. Dopo essersi dedicato a studi sull’Ottocento e sul Novecento (*Letteratura militante*, 1953), Muscetta si è interessato in modo particolare a Giovanni Gioachino Belli (*Cultura e poesia di G. G. Belli*, 1961), al realismo (*Realismo e controrealismo*, 1958) e a Giovanni Boccaccio (*Giovanni Boccaccio*, 1972). Critico militante ed accademico, Carlo Muscetta offrì il suo fondamentale contributo intellettuale anche all’editoria italiana. Tra i consulenti fondatori di Einaudi e Feltrinelli, lo studioso ha diretto prestigiose collane come la “Collana di periodici italiani e stranieri” di Feltrinelli e il “Parnaso” di Einaudi. Della torinese Einaudi Muscetta fu uno dei principali collaboratori, soprattutto per la collana “Universale”.

1945 torna a Torino dove continua a lavorare per l'Einaudi. Nel 1950 torna con il secondo marito Paolo Baldini a Roma dove lavora ancora per la casa editrice, ma presto abbandona l'occupazione per dedicarsi esclusivamente alla scrittura. La sua collaborazione con l'Einaudi riprende nel 1977 a tempo pieno. Quando la Prato consegna le prime cartelle all'Einaudi, la Ginzburg ha da pochissimo ripreso l'attività di consulenza insieme a Gian Carlo Roscioni presso la sede romana della casa editrice.

Gli anni di collaborazione con una delle più prestigiose case editrici italiane, la maturazione intellettuale culminata con l'assegnazione del Premio Strega nel 1963 per *Lessico familiare*, le traduzioni di grandi scrittori francesi quali Proust, la stesura di pezzi per il teatro hanno già fatto di Natalia Ginzburg un'affermata scrittrice. Quando nel 1978 legge il dattiloscritto, la Prato ne è pienamente cosciente: “Mi raccomando, Lina, prudenza...ho saputo che per la casa Einaudi quella donna è una divinità...e me lo ha confermato il comportamento di Roscioni. Dicono che quando danno da leggere un manoscritto a lei, è segno che a quel libro tengono molto.”⁶⁸ Dunque, l'Einaudi tiene molto al lavoro di Dolores Prato, al punto tale che questo segue la prassi spettante a tutte le opere arrivate in casa editrice e giunte in un momento successivo alla lettura da parte del consulente di spicco.

6.1 La Ginzburg consulente Einaudi

A questo punto della nostra analisi si è fatto necessario un approfondimento del lavoro di consulenza della Ginzburg presso l'Einaudi; mi sono chiesta in che modo la scrittrice torinese svolgesse il suo lavoro editoriale, che ruolo avesse nella casa editrice, quanto il suo giudizio potesse determinare le sorti di un'opera. Giulio Einaudi la definisce

⁶⁸ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese 26 ottobre 1978.

la “coscienza critica della casa editrice, quello che “il manifesto” è stato per certi anni per il Partito comunista.”⁶⁹ Cosa faceva la coscienza critica? Se c’era qualcosa che non le piaceva, lo diceva subito, non aspettava e faceva finta di niente: “Lei lo dice, lo sbraita, lo urla, lo dice alla televisione se può, alla radio,”⁷⁰ ma “quando Natalia si entusiasmava per un testo, non demordeva.”⁷¹ Certo poteva capitare anche a lei di sbagliare, pensando che un libro fosse bello, come lei stessa ammette: “Io poi quando leggo manoscritti certe volte piglio delle cantonate: adesso non voglio nominarle (*ride*) però le piglio, cioè mi invaghisco di cose che magari poi mio figlio legge, e dice: ‘Mah, che orrore’. [...]. Mah, magari poi Einaudi me le boccia; ma invece ci sono a volte dei manoscritti di cui sono sicura ma non me li lasciano passare. Eppure ne sono sicura, e allora voglio continuare a battermi. E questo qualche volta mi succede. [...]. Ma qualche volta mi batto per... [...]. Per cause che... sí, per libri che non riesco a fargli fare.”⁷² Però la passione intensa di Natalia per alcuni testi secondo Giulio Einaudi porta spesso a ottimi riscontri di pubblico: “Natalia Ginzburg che aveva il difetto di innamorarsi visceralmente di un libro a volte senza spiegare perché, eppure riusciva quasi sempre a interpretare i bisogni del pubblico. L’editoria è un servizio al pubblico.”⁷³ L’Einaudi quindi tiene altamente in considerazione l’opinione della scrittrice, pur sapendo che a volte la passione istintiva per un testo non le consente di avere un’idea oggettiva dell’effettiva riuscita di pubblico dello stesso. Sarà successo questo al testo della Prato? È possibile che la Ginzburg si sia innamorata visceralmente del “sedicente romanzo di Treja” e non sia stata in grado di capirne l’effettiva riuscita di pubblico e che successivamente sia stata costretta a tagliarlo

⁶⁹ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., pag. 89.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Maja Pflug, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida Una biografia*, cit., p. 144.

⁷² Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., pag. 117.

⁷³ Giulio Einaudi, *Tutti i nostri mercoledì*, cit., p. 96.

per farne un prodotto effettivamente commerciabile? Per rispondere a queste domande è necessario analizzare il lavoro editoriale svolto dalla Ginzburg e approfondire altresì lo stile stesso della scrittrice torinese oltre che definire l'idea ginzburghiana di letteratura.

6.2 L'idea di romanzo della Ginzburg

La Ginzburg non è una consulente tenera, vale a dire se si innamora di un testo ha sempre una ragione anche se lei stessa non la sa spiegare o se per Giulio Einaudi rimane oscura. Certamente ha però le idee chiare su come un romanzo deve o non deve essere: a riprova di ciò, abbiamo ritenuto interessante trascrivere alcune delle lettere nelle quali la Ginzburg esprimeva il suo parere sui manoscritti mandati dagli autori all'Einaudi per una possibile pubblicazione. L'interesse per queste lettere ha una duplice valenza. Da una parte, ci aiuta ad individuare alcune caratteristiche letterarie dei romanzi di quegli anni, almeno secondo la Ginzburg, e dall'altra ci permette di evidenziare ancora una volta lo stile della scrittrice torinese, già famosa per i suoi romanzi definiti asciutti e secchi e “nota per i suoi giudizi lapidari.”⁷⁴ Questo tipo di analisi quindi ci dovrebbe condurre ad una migliore comprensione delle motivazioni che hanno indotto la Ginzburg a tagliare certi punti del romanzo pratiano piuttosto che altri.

Leggiamo alcune delle lettere della Ginzburg indirizzate alla casa editrice torinese. Scrive alla De Angeli: “Cara Elena, ti dico quello che penso di Vita coi nonni di Maria Assunta Vignoli, manoscritto mandato da Firpo. Il manoscritto ha alcune qualità, modestissime, però le ha. È la storia di un'infanzia povera, in un paese, durante il fascismo. [...]. La scrittura però è delle più banali. Firpo suggerisce di togliere degli anacoluti. Ma anacoluti non ce ne sono. La scrittura è *diligente, cerea, morta*, ed è quella

⁷⁴ Maja Pflug, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida Una biografia*, cit., p. 79.

di un componimento di una bambina che va a scuola dalle suore. *È lungo, come sono spesso lunghe le memorie d'infanzia. Ma il tagliarlo non basterebbe a dargli fisionomia.* Scriverei a questa signora esprimendole stima. [...]. Le direi però che si è persa in discussioni troppo lunghe e dispersive della vita paesana. Riguardo alla scrittura è impossibile dirle nulla, perchè non capirebbe. Le direi che l'eccessiva lunghezza rende i suoi ricordi pallidi.⁷⁵ E ancora si esprime sul dattiloscritto di Daniela De Paoli (romanzo senza titolo): "Si tratta di un dattiloscritto completamente *informe*, una valanga di parole. In principio mi è sembrato del tutto illeggibile. Poi mi ha incuriosito. [...]. È impubblicabile. Andrebbe suggerito forse all'autrice di sforbiciarlo impietosamente, buttarne via due terzi e anche più, trarre il resto dal disordine, suddividendolo in piccoli capitoletti [...]."⁷⁶ Queste due lettere ci sono sembrate rilevanti ai fini del nostro studio perché ci dimostrano che, malgrado la lunghezza di un manoscritto possa creare un ostacolo alla buona riuscita di un'opera ("È lungo, come sono spesso lunghe le memorie d'infanzia. Ma il tagliarlo non basterebbe a dargli fisionomia"), la mole non sia determinante se lo stile in sé aiuta l'opera ad avere una fisionomia.

A proposito de L'elefante veneziano di Mauro Senesi, la Ginzburg scrive alla De Angeli: "[...]. Trovo però molto sgradevole lo stile lezioso e forzatamente faceto; il modo furbesco di strizzare l'occhio continuamente; un modo che oggi, in un racconto destinato ai ragazzi, appare quanto meno vecchio e falso. [...]. Però in definitiva un racconto così non lo pubblicherei: scriverei all'autore incoraggiandolo a scrivere ancora altri racconti per ragazzi, sottolineandogli le leziosaggini in questo, e pregandolo di non fare tanto lo

⁷⁵ Natalia Ginzburg, lettera a Elena De Angeli, 3 ottobre 1978, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 914, Torino. Corsivo mio.

⁷⁶ Natalia Ginzburg, lettera a Elena De Angeli, 5 ottobre 1978, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 915, Torino.

spiritoso; io penso che per i ragazzi, oggi più che mai, bisogna scrivere seccamente e asciuttamente.”⁷⁷ La leziosaggine non si confà allo stile secco ed asciutto della Ginzburg, quindi anche una mole accettabile non consente la pubblicazione se lo stile risulta *faceto*.

Il 17 aprile 1979 la Ginzburg scrive a Carlo Carena: “Caro Carena, ti mando, come ti avevo detto, due manoscritti, che hanno entrambi un giudizio positivo, o abbastanza positivo di Ponchioli. Riguardo al romanzo di Mara Orler Poli, io penso che, pur non essendo brutto, è però molto debole, vecchiotto senza grazia, prolisso, e mieloso. [...]; uno stile un po’ da prima comunione. L’altro manoscritto mi lascia anch’esso molto perplessa. È nella linea dei Quaderni di San Gersolé, ma scritto in uno stile ben meno vivo e più grigio.”⁷⁸ Un romanzo deve contenere anche elementi di novità, pur rispettando un andamento essenziale, concreto e allo stesso tempo vivace, senza cedere a sentimentalismi da *prima comunione*.

La concretezza però non può risolversi in astrattezza e letterarietà come succede al manoscritto di Rosa Rossi: “[...]. Prima di tutto il racconto è lungo; bastavano, per dire ciò che dice, otto pagine. Poi è astratto, letterario, sgualcito. Ti restituisco anche Bambole e ladri di Fabrizio Chiesura. Anche su questo c’era, se non mi sbaglio, un giudizio negativo di Calvino. Sono d’accordo anch’io nel respingerlo. È cattiva letteratura.”⁷⁹

Riassumendo brevemente vediamo quali sono gli elementi che secondo Natalia Ginzburg all’epoca presa in esame dovrebbero caratterizzare un romanzo: la trama è importante, soprattutto se è nuova, creativa, curiosa, ma lo stile è quello che sembra

⁷⁷ Natalia Ginzburg, lettera a Elena De Angeli, 16 ottobre 1978, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 916, Torino.

⁷⁸ Natalia Ginzburg, lettera a Carlo Carena, 17 aprile 1979, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 952, Torino.

⁷⁹ Natalia Ginzburg, lettera a Carlo Carena, 3 gennaio 1980, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 975, Torino.

interessare in gran misura la scrittrice. Rifiuta tutto ciò che è banale, diligente, cereo, morto. Non accetta testi in cui non ci sia una fisionomia, il cui stile è lezioso, faceto. La scrittura non può essere debole, prolissa, mielosa, tanto meno astratta, letteraria o sgualcita. Ciò che La Ginzburg quindi s'aspetta da uno scrittore è uno stile secco e asciutto, senza però cedere alla letterarietà. Per il suo lavoro di consulente, abbiamo la testimonianza diretta di Cesare Pavese che scrive a Silvio Micheli: “ ‘Tientene molto perché è una donna che si entusiasma difficilmente’ e a Carlo Musso ‘È una donna incapace di mentire in fatto di gusto’. È una caratteristica che appare con chiarezza nei giudizi editoriali della Ginzburg, diretti, acerbi, nel senso di scoperti e senza giri di frasi, quasi brutali a volte.”⁸⁰ Un filo diretto lega la Ginzburg agli autori: la corrispondenza fra loro non passa per la casa editrice che invece in separata sede riceve pareri e giudizi dai consulenti. La corrispondenza fra autori e consulenti avviene su un piano diverso rispetto a quella fra consulenti e casa editrice: la decisione finale dipende spesso dal consulente stesso, soprattutto se si tratta di Natalia Ginzburg. Nel caso di Dolores Prato, a voler tirare parzialmente le somme, l'opinione espressa dalla De Angeli sulla lunghezza del romanzo trova conferma anche dopo la lettura da parte dei consulenti Einaudi riuniti in consiglio. Sebbene sia diventato un elemento cruciale per la stessa Prato che vedremo rimarrà sconvolta dalle bozze, crediamo che sia importante concentrare la nostra attenzione sul fatto che si tratta di un lavoro che piace sia al Consiglio Editoriale dell'Einaudi che alla stessa Ginzburg la quale si appassionerà arditamente al romanzo.

⁸⁰ Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, (Torino: Bollati Boringhieri, 1999) 447.

7. L'idea primordiale dei tagli della Ginzburg

Abbiamo tracciato la figura di Natalia Ginzburg come consulente editoriale. Torniamo ora alla Prato e alla scoperta dell'identità del secondo lettore del suo dattiloscritto.

La Brusa Arese, venuta a conoscenza dell'attività di consulenza della Ginzburg, insiste affinché la scrittrice vada a far visita alla Prato. L'11 ottobre 1978 avviene il primo incontro fra Ginzburg-Roscioni e Prato. È una visita che non piace affatto alla Prato perché la Ginzburg, senza troppi formalismi, va subito al nocciolo della questione: “bisognerebbe togliere tutto il paese”⁸¹ e aggiunge che dal dattiloscritto si potrebbero ricavare quattro libri. La Prato cerca di spiegare l'importanza del paese dicendo che “la bambina è compenetrata col paese; accorciare sí, togliere no.”⁸² La Ginzburg non capisce l'importanza del paese, non comprende che togliere il paese, vuol dire amputare il testo, l'essenza del racconto: “Non dico mica che sia stata poco cortese con me NO, tutt'altro! Solo che non ha capito...almeno a me pare così....”⁸³ D'altronde sappiamo fin dall'inizio di questa vicenda editoriale che la Prato ha in mente “di fare un lavoro su quel paese che dovrei rivedere per riprendere quella roba, ho paura di rivederlo. La realtà mi cancellerà il paese che si è costruito col ricordo e con gli errori del ricordo; rivedendolo forse annullo il mio lavoro.”⁸⁴ Non si tratta solamente di un lavoro incentrato sulla

⁸¹ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 26 ottobre 1978.

⁸² Ibid.

⁸³ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 26 ottobre 1978.

⁸⁴ La corrispondenza Prato-Moretti va dal 1935 al 1974. Questo carteggio, insieme a quello Prato-Brusa Arese e altri, è stato rinvenuto in alcuni bauli abbandonati in uno scantinato dello stabile di Via Fracassini dai coniugi Ferrari, amici della Prato, un anno dopo la scomparsa della scrittrice. Per questo non si trovano insieme al materiale consegnato all'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze. Sono in attesa di essere dati alla cittadina di Treja non appena verrà creata presso l'Accademia Georgica la stanza in onore di Dolores Prato.

bambina che cresce, ma anche e soprattutto sui luoghi della sua infanzia, su quel paese che con le sue pietre e le sue strade la circonda e la stringe in un abbraccio protettivo.

L'intervento della Ginzburg, segno di un reale interessamento al testo, se da un lato dà forza alla scrittrice, dall'altro le crea difficoltà, come se l'idea di togliere il paese togliesse alla Prato, ormai ottantasettenne, anche le poche energie rimaste. Ciò sembra confermato dal fatto che le ultime 500 cartelle saranno consegnate solamente a giugno dell'anno successivo, oltre otto mesi dopo l'incontro e dopo un anno dalla consegna delle prime 700 cartelle. Dunque l'incontro fra i consulenti einaudiani e la Prato piuttosto che dare una spinta all'anziana scrittrice crea l'effetto inverso, vale a dire una brusca frenata. Ciò avviene perché da un lato prende il sopravvento la personalità molto volitiva ed indipendente della Prato la quale è fermamente convinta dell'autonomia di creazione dell'artista che non può scrivere seguendo regole editoriali. Dall'altro ho individuato una motivazione strettamente legata al romanzo, nello specifico nella richiesta di eliminare la parte riguardante la descrizione del paese, quel paese che è, insieme alla bambina, il protagonista del romanzo.

8. In attesa delle restanti 500 cartelle

I mesi che seguono sono mesi in cui da un lato i due consulenti Einaudi attendono il completamento del dattiloscritto e dall'altro l'amica Brusa Arese continua ad esortare la Prato a portare a compimento l'opera: tutti sono in attesa della fine del lavoro. Nel frattempo s'insinua nella mente della Prato il dubbio che il libro sia stato accettato dall'Einaudi per sdebitarsi con i coniugi Brusa. Ma l'Einaudi non è una casa editrice che fa concessioni di questo genere, né tanto meno Natalia Ginzburg avrebbe mai accettato di

far pubblicare un libro che non ama per semplice senso di gratitudine. Anche la Brusa Arese cercherà di convincere l'amica Dolores che "il tuo libro è stato accettato da Einaudi perché noi due [Lina e Cino Brusa, NdR] siamo riusciti a persuaderli che il libro valeva e perché loro, essendosi decisi, finalmente, a leggerlo, si sono resi conto personalmente del suo valore!"⁸⁵

Accanto al procedere lento del lavoro, anche i tagli fatti dalla Prato sono minimi: "I tagli miei per ora sono pochi. Però non trascuro neppure una parola che si possa togliere e mentre lo faccio parlo con te. Dico 'vedi, Lina, le parole fanno le righe, le righe fanno la pagina...qualcosa di tolto è.'"⁸⁶ Se è difficile tagliare ciò che è già stato scritto, l'accordo tacito per il proseguimento del lavoro di scrittura è legato alle indicazioni della sua redattrice nella compilazione della seconda parte: "nella parte nuova stringo già per tagliare dopo il meno possibile."⁸⁷

La Ginzburg è sinceramente interessata al libro e lo dimostra telefonando alla Prato per assicurarsi che il lavoro proceda. Ma la scrittrice è bloccata, continua a dire che "dopo una prima caduta per via di quel paese che dovevo levare e non era possibile perché essendo compenetrati ragazzina e lui, tagliando una fetta di lui, taglio anche una fetta della ragazzina. Non mi pare che abbia insistito... [...] Mi pare che abbia detto di telefonarle...per consigliarmi o venire lei. Non so. Comunque, tu hai capito benone, io ho bisogno di lavorare da sola."⁸⁸ La scrittrice spera ancora di lavorare ai tagli da sola. Intanto difatti, seppure in precarie condizioni di salute, la Prato è riuscita a rielaborare 221 cartelle delle 700 mandate a giugno e le ha inviate all'amica per il lavoro di copiatura

⁸⁵ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 2 dicembre 1978.

⁸⁶ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 14 dicembre 1978.

⁸⁷ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 14 gennaio 1979.

⁸⁸ Ibid.

e di spedizione alla casa editrice. Sembra dunque che i presunti tagli, contrariamente a ciò che l'Einaudi è solita fare e a ciò che si è stabilito sia con la Ginzburg che con Roscioni, siano fatti dalla Prato.

Da una lettera della Brusa Arese scopriamo che purtroppo, quando la parte “rimaneggiata” arriva all'amica a Torino per essere ricopiata e consegnata all'Einaudi, la Prato non ha “tagliato, ma soltanto corretto...e aggiunto. I ‘tagli’, dunque, li faranno il professore e Natalia! Penso che seguiranno tutt'altro criterio. Penso anche che in questa prima parte del racconto era poco opportuno togliere qualcosa: è tutto essenziale! Più avanti sì!”⁸⁹ Il 20 gennaio dunque le pagine consegnate all'Einaudi sono circa 700, quelle già riviste dalla Prato per la “sfrondataura” e a cui la Brusa Arese sta lavorando per la consegna definitiva all'Einaudi sono 221 e “sono anch'esse pronte da consegnare al Prof. Roscioni e a Natalia, per i ‘tagli’ che vorranno fare. Perché di ‘tagli’ ce ne vorranno pure! E tu li lascerai fare a loro e io sono certa che non scarteranno il buono...Elena De Angeli, sentendo che, alla fine...le cartelle saranno ben 1200, è rimasta molto perplessa. Dice che sono davvero troppe.”⁹⁰ Qual è dunque la situazione a questo punto? La Prato ha abbozzato un primo tentativo di tagli, ma questi non sono soddisfacenti per l'Einaudi che si appresta a intervenire con i propri consulenti. Considerando quindi lo svolgersi delle vicende e tenendo conto della prassi einaudiana di far fare i tagli ai romanzi dai consulenti designati alla lettura dei dattiloscritti, ci domandiamo se il lavoro di sfoltimento che la scrittrice marchigiana comincia sia stata una concessione speciale fatta alla Prato o piuttosto un'appropriazione ‘indebita’ da parte sua. Dalla lettura dell'epistolario e dallo studio seppure parziale delle carte di Einaudi, possiamo

⁸⁹ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 20 gennaio 1979.

⁹⁰ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 22 gennaio 1979.

concludere che con molta probabilità si tratta di una forma di temporanea concessione fatta alla Prato quasi a dimostrare pragmaticamente le difficoltà di tale operazione.

Le cartelle sono troppe e a dirlo è la De Angeli, che con ogni probabilità si preoccupa di rispettare la politica editoriale della casa editrice. La Brusa Arese spera che l'amica scrittrice, durante la fase di completamento del dattiloscritto, tagli automaticamente in modo che i due consulenti romani non debbano intervenire eccessivamente: "Io vorrei che i 'tagli', che il professore e Natalia faranno, stessero tutti nelle prime 700 pagine e che, invece, le seguenti, fino a conclusione, fossero poco toccate."⁹¹ Le pagine da consegnare ancora e che costituiscono la parte nuova sono circa 500 per un totale di 1200. Vediamo ora come si è sviluppata la parte relativa ai tagli.

9. La questione dei tagli

In una lettera fra Dolores Prato ed Elena De Angeli del 15 febbraio 1979⁹², per la prima volta nelle lettere fra Einaudi e Prato, la scrittrice accenna al lavoro di revisione e di taglio con una tranquillità che non conserverà nel futuro: "quel che ora sto tagliando, non lo butto; mi costa fatica sceverare e raccogliere, però lo devo fare e lo sto facendo. I tagli che, a lavoro ultimato, faremo di *comune accordo*, sarà una seconda, più grossa fatica del genere."⁹³ Dalla stessa lettera veniamo a sapere che la Prato in gennaio ha seriamente preso in considerazione la possibilità di non finire il dattiloscritto, ma che poi trovata la forza, ha deciso di darsi la scadenza del suo compleanno, il 10 aprile, per completarlo. Sembra che questa decisione le dia nuova energia: "Ho concluso più in

⁹¹ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 8 febbraio 1979.

⁹² Dolores Prato, lettera a Elena De Angeli, 15 febbraio 1979, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n°184, Firenze. Corsivo mio.

⁹³ Ibid.

questo periodo successivo che nei mesi precedenti. E allora, spostiamo: se per il 10 aprile ce l'avrò fatta, bene! Se no dirò 'Non ce la faccio a finire' che la Einaudi prenda quel che vuole; non ce l'ho fatta ad accompagnare la ragazzina fino a quei selci dove le disse ironicamente 'signorina' proprio quella che...basta se no perdiamo tempo, perché poi non è quella parola ironica che chiude, è il petalo di rosa rossa sul lenzuolo, è la chiusura in collegio la fine di Treja e della mia vita lì...l'infanzia socialmente è finita, dentro di noi non finisce mai."⁹⁴

La Prato trova enormi difficoltà a tagliare, desidererebbe riuscirci per poter essere lei a farlo e non altri, ma non è in grado: tutto il romanzo, ogni sua parola compenetra nella successiva a formare le righe e queste le pagine. E poi la bambina è sempre lì, presente, tra le mura della piccola Treja, con i suoi abitanti e le sue strade. E il racconto in prima persona è la testimonianza e la spiegazione della difficoltà a tagliare, di una "difficoltà che non immagini, perché la bambina è sempre in mezzo, anzi direi 'è la bambina che scrive, che vede, sente, racconta come se adesso fosse allora. Quando si rifà all'attuale per qualche filo prepotente di allora, lo dice e si sente, scrive come parla oggi.'"⁹⁵ Certo è che nella seconda parte del romanzo, quella nuova che tutti stanno aspettando, da Brusa a Roscioni a De Angeli e a Ginzburg, la scrittrice assicura che "già scrivendo riduco, salto, anemizzo."⁹⁶

All'inizio di aprile del 1979 la Brusa Arese riceve circa 200 pagine risistemate e ricorrette dalla Prato, per un totale di 431 riviste dalla scrittrice e mandate ai Brusa per l'ultima riscrittura e la parte nuova che, essendo la ragazzina diventata *grandetta* ed essendosi dissolto il mondo magico dell'infanzia, dovrebbe procedere più rapidamente. Il

⁹⁴ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 7 marzo 1979.

⁹⁵ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 2 aprile 1979.

⁹⁶ Ibid.

3 maggio la Prato è in grado di mandare le correzioni della prima parte fino alla cartella 598 e il 9 maggio 1979 da una lettera si evince che il dattiloscritto è arrivato alla cartella 940, dunque la fatidica data del 10 aprile è passata senza che né il lavoro fosse completato ma neppure che la scrittrice si fermasse come aveva minacciato di fare nella lettera di marzo: “E allora, spostiamo: se per il 10 aprile ce l’avrò fatta, bene! Se no dirò ‘Non ce la faccio a finire’ che la Einaudi prenda quel che vuole.”⁹⁷ La Prato dunque, mentre risistema le cartelle consegnate un anno prima, continua a scrivere. E si parla ancora degli indispensabili tagli che “bisogna accettare che li facciano loro, secondo *i loro criteri editoriali*.”⁹⁸

Nel frattempo la questione dei tagli ha subito un’evoluzione: in prima battuta la Brusa Arese propone le parti da togliere, poi viene avanzata l’ipotesi che la Prato faccia i debiti tagli insieme alla Ginzburg e infine, nel maggio del 1979, si capisce che la sistemazione del dattiloscritto deve essere eseguita seguendo dei criteri che solamente la Ginzburg e Roscioni conoscono.

Nel maggio del 1979 finalmente la Prato si mette in contatto con Roscioni al quale dice che il manoscritto non è ancora completato malgrado le rassicurazioni che sarebbe stato ultimato “entro l’allora prossimo dicembre”⁹⁹ e che ha bisogno di “Ancora tre settimane”¹⁰⁰ per consegnare l’intero manoscritto. Roscioni la esorta “a trovare una conclusione all’altezza dei capitoli più felici (intendo per ‘conclusione’ non la fine, impossibile, della vicenda, ma un plausibile compimento della scrittura), e soprattutto che

⁹⁷ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 7 marzo 1979.

⁹⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 9 maggio 1979. Corsivo mio.

⁹⁹ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 8 maggio 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n°186, Firenze.

¹⁰⁰ Ibid.

abbia operato i forse dolorosi ma necessari tagli: senza i quali *la mole del testo potrebbe scoraggiare l'editore e il lettore.*"¹⁰¹

Roscioni chiede alla Prato un plausibile compimento della scrittura, a lei che si è sempre considerata un'inconclusa, inconclusa perché priva di radici, per incapacità di dare un filo coerente alla propria vita, per essere stata circondata da persone inconcluse: "Eravamo tutti inconclusi, la zia, io, lo zio, come i Petrocchi, come il Sile. Lui che aspettava di far fortuna in America, io che ho sempre aspettato di fare quello che ho sempre pensato di fare e che non farò. Come il Sile, fiume inconcluso, fiume disperso."¹⁰² Il senso dello scritto infatti sta proprio in quell'elemento, vale a dire in quel senso di incompiutezza che lo pervade fino alla fine: non esiste una storia nel senso tradizionale del termine, ma il racconto della crescita della bambina che va di pari passo con lo svolgersi della vita del paese. La descrizione del paese, così attenta, così particolareggiata non è un caso, non è fatta per puro divertimento letterario, non è neppure un'operazione estetica, ma riflette la totale compenetrazione della bambina con il paese, ecco perché non è possibile tagliarlo.

La risposta della Prato alla lettera di Roscioni del 9 maggio 1979 si fa attendere un mese, ma poi finalmente con parole sincere la narratrice scrive: "La questione dei tagli che si è sempre imposta da che ripresi il lavoro - scrivere tagliando già - è un peso che mi schiaccia e mi spegne. [...]. Si doveva fare così: io scrivere senza preoccupazione alcuna; voi tagliare in libertà."¹⁰³ Finalmente la scrittrice ammette l'impossibilità emotiva di fare lei i tagli e cede il lavoro ai due consulenti Einaudi. D'altronde come è possibile

¹⁰¹ Roscioni Gian Carlo, lettera a Dolores Prato, 9 maggio 1979, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n°187, Firenze. Corsivo mio.

¹⁰² Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 736.

¹⁰³ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 8 giugno 1979, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n°188, Firenze.

scrivere tenendo in mente il mero dato del contenimento numerico delle pagine del libro? Da un lato abbiamo però la scrittrice che per un senso di protezione nei confronti della propria opera cerca fino alla fine di eseguire il lavoro di ‘soltimento’ del già scritto e lavorare coerentemente con l’esigenza di contenimento della parte *in fieri* e dall’altro ci sono i due consulenti che forse per senso di rispetto nei confronti della scrittrice e della sua opera, forse per risparmiarsi un lavoro faticoso come quello dell’accorciamento di un testo inizialmente lasciano fare alla Prato il lavoro.

Nella stessa lettera la scrittrice propone anche una molteplicità di conclusioni del testo che dimostrano la presenza di una struttura interna fino a quel momento non esplicitamente dichiarata. Già durante la visita di Natalia Ginzburg e di Roscioni l’11 ottobre del 1978 sembra infatti che la Ginzburg abbia proposto alla scrittrice di troncarlo lì “dove voi l’avevate avuto e che per me era appena la metà. Vale a dire: quando so che lo zio non era morto. Volendo si potrebbe troncare un po’ dopo: quando la zia deve uscire dalla Casa del Beneficio e io, sola, discosta dalla gente che la conforta, ripenso il giorno in cui la morte mi toccò. Si potrebbe tagliare dopo, quando già trasferite nella Casa Gentilizia, confronto la nuova strada con quella vecchia dove si poteva fare ‘la sedia del papa’. [.....]. Le due strade sono, la prima infanzia e la seconda.”¹⁰⁴ Stanchezza? Scoraggiamento? Desiderio di mollare di fronte a tutte le avversità? Probabilmente questi sono gli stati d’animo della scrittrice, ma allo stesso momento c’è anche una grande spinta a fare, ad andare avanti, a veder pubblicato il proprio libro purché non devastato dai tagli. La sofferenza per i tagli è tale che la Prato, nella stessa a Roscioni, propone di fare due libri: uno che si concluda con la notizia che lo zio non è morto e il secondo che arrivi fino alla fine, ossia con l’entrata in collegio.

¹⁰⁴ Ibid.

Nel frattempo la Prato puntualizza la questione dei tagli con l'amica Arese e sembra risolta quando affronta la questione sostenendo “ che forse è meglio lasciarli fare all'editore. Interesse a vendere il libro l'hanno più di noi che guardiamo tutto con occhio affettivo. Sono più pratici di noi. [.....]. Vi chiesi di farli voi i tagli quando, che illusione!!! mi pareva che il lavoro dovesse procedere come prima; vale a dire, adoperare tutto il grande materiale accumulato...invece adesso, nel disperato tentativo di farcela...scarto, scarto e penso che se il libro dovesse andare, non sarà difficile adoperare questo materiale per piccole cose. Che ne dite?”¹⁰⁵ La Prato dunque alla fine cede alla necessaria operazione di taglio da parte dell'Einaudi, affidando il proprio romanzo agli ormai noti *criteri editoriali*.

Contemporaneamente alla lettera che la Prato manda a Roscioni, la Brusa Arese ne manda una all'amica scrittrice di ben 13 pagine scritta fra l'8 e il 10 giugno. In questa lettera insiste “che il ‘libro’ per essere in sé un’opera compiuta, dalla pagina 719 (per noi la prima parte) in avanti deve contenere ‘soltanto’ i fatti significativi come avvenimenti e quelli significativi come evoluzione della personalità della bambina fino alla sua ‘Fine’ naturale: lo spezzarsi della trinità ‘zio-zia-bambina’, la scomparsa definitiva dello zio in America (la situazione in cui verrà a trovarsi lo zio la ignoro ancora), la reclusione della bambina (che ormai bambina non è più) in collegio. Tutto il resto dovrà trovare posto in altri libri, magari molto interessanti: ma qui non ci può stare. Il libro è la storia di un’infanzia - di un’infanzia diversa - (mantengo il mio titolo) e non deve essere appesantita da un contorno, per sé interessante, ma che dal punto di vista artistico è un vero errore. [.....]. Dopo la pagina 719, scegliendo i brani importanti per il Libro (come ti indico nel mio ‘memoriale’) metti insieme un lungo Epilogo, ma non più di 100, 150

¹⁰⁵ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 24 maggio 1979.

pagine al massimo. [...]. Nella lettera a Roscioni ho detto che - secondo me - la fine del Libro non deve avvenire prima dell'uscita dalla Casa del Beneficio, cioè a pag. 829 (anche se tra la pag. 720 e la 822 molto può essere tagliato). Un arresto a questo punto può essere plausibile. Però...la vera fine dell'infanzia sarebbe stato il Collegio.”¹⁰⁶ Da un lato dunque ci sono Roscioni e la Ginzburg che insistono sull'accorciamento del lavoro e dall'altro la Brusa Arese che suggerisce alla Prato come lavorare. Sembra che tutti siano più concentrati su ciò che va tolto piuttosto che sul contenuto del libro. La Prato come reagisce? Stanca e forse scoraggiata e perplessa, prende in considerazione l'ipotesi di terminare la narrazione con l'uscita dalla casa del Beneficio. Nella lettera a Roscioni in cui ripete gli stessi pensieri già scritti alla Prato, la Brusa Arese aggiunge poi che le pagine che vanno dall'uscita dalla Casa del Beneficio, pag. 829, a dove è arrivata la scrittrice, pag. 998, potrebbero essere condensate in una quarantina a costituire l'Epilogo del libro. La Brusa è convinta che il racconto non debba terminare con l'uscita dal Beneficio, ma che la vera conclusione dell'infanzia sia l'entrata in Collegio.

Che cosa porta la Prato a cambiare idea rispetto alla conclusione del romanzo? Si discute molto sul possibile Epilogo del libro: da una parte c'è la Prato che sta pensando di mettere la parola fine al punto in cui lei e la zia devono lasciare la Casa del Beneficio, dall'altra c'è la Brusa Arese che è convinta che la fine naturale dell'infanzia sia l'entrata nel Collegio, e poi c'è Roscioni che esorta la scrittrice a mandare il dattiloscritto completo a lui e alla Ginzburg che cercheranno di sistemarlo, “tenendo ovviamente conto

¹⁰⁶ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 9 giugno 1979.

delle indicazioni contenute nella sua lettera. *Sottoporremo poi il lavoro 'sistemato' alla sua approvazione.*"¹⁰⁷

Una battaglia lunga e scoraggiante quella dei tagli che porta la Prato a rallentare il lavoro al punto tale che un anno dopo la consegna delle prime 700 cartelle, vale a dire giugno del 1979, la scrittrice non è riuscita ancora a completare il dattiloscritto. In un anno, cioè dalla consegna delle prime cartelle nel giugno del 1978, la Ginzburg è entrata in scena solamente una volta: a questo proposito è importante ricordare ancora una volta che le perplessità riguardo alla lunghezza del testo erano emerse fin dai primi contatti con la giovane consulente Einaudi, Elena De Angeli, nel giugno del 1978. La Ginzburg quindi, vale la pena ricordarlo, non è l'unica responsabile della decisione di sfoltire il libro, ma semplicemente conferma una proposta avanzata inizialmente dalla De Angeli e condivisa dal Collegio Editoriale riunitosi a settembre del 1978.

Torniamo ora indietro, a quando la Prato comincia a sospettare che l'accettazione del libro da parte del Consiglio Editoriale di Torino sia legato più al rapporto fra la Brusa e l'Einaudi che all'effettivo valore del testo. La Brusa cerca in ogni modo di rassicurare l'amica dicendole che se la decisione presa dal Consiglio Editoriale nel settembre del 1978 è dipesa, in parte almeno, dall'intervento della De Angeli, per i tagli e la sistemazione definitiva del dattiloscritto tutto dipende da Roma, ovvero da Natalia Ginzburg e da Gian Carlo Roscioni. In un primo momento Roma sembra corrispondere più alla persona di Roscioni che alla Ginzburg la quale, a causa delle lunghe assenze del

¹⁰⁷ Gian Carlo Roscioni, lettera a Dolores Prato, 11 giugno 1979, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n°190, Firenze. Corsivo mio.

professore dalla capitale per motivi legati al suo insegnamento a Napoli, “si sarebbe occupata del tuo Libro. Però la prima autorità resta sempre il Roscioni.”¹⁰⁸

Si parla per l'ennesima volta dei tagli, quasi fosse l'elemento centrale dell'intero lavoro, e la Brusa Arese avanza nuovamente l'idea che la prima parte del libro non dovrebbe essere toccata, che scindere la bambina dal paese sia impossibile e che la Ginzburg se ne renderà conto da sola; ma la seconda parte, quella che va dalla notizia dell'arrivo dello zio in America fino alla fine, quella può, anzi quasi deve, essere ridimensionata altrimenti “il lettore rischia di perdere quel ‘filo’ che, invece, desidera seguire.”¹⁰⁹ Nella successiva lettera la Brusa Arese continua a parlare della seconda parte, ovvero di quella parte che comincia con la notizia che lo zio non è morto, e di quanto sia importante che la Prato, consegnandola a Roscioni e alla Ginzburg, segnali gli episodi da salvare assolutamente e che possono trovare posto soltanto in quel libro, lasciando tutti gli altri per un altro libro.

Quando il 6 luglio 1979 la Prato manda a Roscioni le “ultime cartelle del mio lavoro. Come vede, le due o trecento che avevo previsto, le ho contenute in 60 appena,”¹¹⁰ il dattiloscritto è completato. Comincia adesso l'attesa per l'approvazione definitiva della Ginzburg, per i tagli, per la lettura del dattiloscritto a Torino e infine per l'approvazione da parte del Consiglio Editoriale dell'Einaudi. Sono molte le tappe da superare e per fortuna l'inizio, fin da quel luglio del 1979 quando la Ginzburg comunica alla Prato di voler terminare la lettura del dattiloscritto in poco tempo, è positivo: “Spero, prima di andare in vacanza, d'aver terminato una prima lettura del Suo libro: mi trovo alla pagina

¹⁰⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 18 giugno 1979.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 6 luglio 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n°192, Firenze.

880. Segno a margine, a matita, delle proposte di tagli. In seguito, Roscioni lo guarderà a sua volta. Io penso che Le telefonerò verso la fine di agosto.”¹¹¹ La Ginzburg ci tiene a far sapere alla Prato che il dattiloscritto le piace: “Il Suo libro è molto bello e io lo amo; da tempo non leggevo un manoscritto che mi suscitasse dei sentimenti così forti e profondi. Occorrerà, dopo i tagli, che lo leggano a Torino.”¹¹² Malgrado i tagli operati sul testo, siamo certi, perché ne abbiamo prove scritte, che la Ginzburg ami il lavoro della Prato. Nei paragrafi successivi ci concentreremo infatti proprio su questa dimostrazione.

Che cosa fa dunque la Prato in questi mesi? Oscilla emotivamente fra le proposte della Brusa Arese e quelle di Roscioni e della Ginzburg, convincendosi prima di concludere il libro a metà e decidendo dopo di andare avanti, volendo prima accorciare lei stessa il dattiloscritto e cedendo dopo il lavoro ai consulenti Einaudi, lavorando inizialmente alla parte nuova con in mente sempre il problema della lunghezza e decidendo poi di scrivere senza preoccuparsi della mole del testo. La Prato è irritata, non capisce e non vuole cedere alle mere ragioni editoriali; è stata per più di trent’anni in balia delle ragioni del cuore ed ora che è riuscita a dare voce a quella bambina che cresceva fra le mura di Treja non vuole più toglierle la parola.

10. Arrivano le prime notizie concrete sui tagli

A settembre, dopo che la Ginzburg ha letto il testo e probabilmente ha cominciato a lavorare sul suo ‘ridimensionamento’, si comincia a parlare dei tagli in modo più concreto. Ancora una volta l’epistolario fra Prato e Brusa Arese chiarisce i lati più oscuri della vicenda e ci offre finalmente una definizione dei famosi *criteri editoriali*: “nessun

¹¹¹ Natalia Ginzburg, lettera a Dolores Prato, 13 luglio 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 193, Firenze.

¹¹² Ibid.

editore stamperebbe un libro, di uno scrittore sconosciuto, che fosse lungo più... di 300, 350 pagine al massimo.”¹¹³ La Brusa Arese parla poi della collana in cui il libro dovrebbe essere pubblicato sottolineando che la maggior parte dei libri dei ‘Coralli’, nota collana della casa Einaudi, “sono al di sotto delle 200 pagine, parecchi tra 200 e 300 e ho trovato solo un libro di Pavese che tocca le 369 pagine.”¹¹⁴ Un libro troppo lungo costringe l’editore a vendere il prodotto ad un prezzo non buono commercialmente. Si apre in questo modo per la Prato, con la notizia della necessità di condensare il testo di più della metà, quel periodo nero che si concluderà solamente molto tempo dopo la pubblicazione del testo. Malgrado la nefasta notizia di una così drastica riduzione del dattiloscritto, la scrittrice in parte si tranquillizza alla notizia di poter vedere il testo rimaneggiato dalla Ginzburg prima della spedizione a Torino, dove Calvino lo avrebbe letto, e di poter dare il suo benessere per i tagli.

Riguardo a quest’ultima affermazione crediamo sia illuminante introdurre un altro personaggio di questa vicenda che insieme a Roscioni e alla Ginzburg ha contribuito all’andamento della questione della pubblicazione di *Giù la piazza non c’è nessuno*. Si tratta di Roberto Cerati, figura importantissima sia allora che oggi in casa editrice: Cerati all’epoca della pubblicazione di *Giù la piazza non c’è nessuno* è direttore commerciale dell’Einaudi mentre oggi è il direttore della casa editrice, potremmo dire che Cerati è la memoria storica di Giulio Einaudi. In risposta ad una mia lettera, Cerati scrive: “L’editore legge, valuta, suggerisce interventi sul testo per tendere alla maggiore chiarezza; insomma, dialoga con l’autore, né mai (almeno da Einaudi) vengono fatti

¹¹³ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 15 settembre 1979.

¹¹⁴ Ibid.

interventi autoritari.”¹¹⁵ Ma da una telefonata fra la Prato e la Ginzburg della quale Dolores riferisce alla Brusa nella lettera di settembre del 1979 (giorno illeggibile, ma presumibilmente successiva al 19 settembre quando la Ginzburg scrive alla Prato), emerge che la Ginzburg “non ha detto affatto che prima della stampa faranno vedere a me il lavoro tagliato per avere la mia approvazione... Tanto è stato ripetuto che dipende tutto da Torino.”¹¹⁶

Che la Ginzburg ami il libro e che voglia farlo pubblicare è sicuro. Ne abbiamo conferma non solo dalla lettera spedita alla Prato a luglio, che di per sé potrebbe anche avere un valore formale, ma anche da una delle lettere che la scrittrice manda a Torino e che ha per oggetto i suoi giudizi sui manoscritti letti: “La signora Dolores Prato; mezza cieca, mezza morta; il suo libro è secondo me molto bello; era lungo milleduecentocinquanta pagine, l’ho tagliato, sono ora circa trecento o poco di più. In questo momento lo sta leggendo Roscioni. È molto bello. Avrei trovato un titolo (non ne ha nessuno): Fiume disperso. La signora sa che l’ho tagliato.”¹¹⁷ A questo punto, a libro tagliato, la Ginzburg sostiene che “ ‘il libro – mi ha detto – ora è bello; le figure si stagliano bene; il contorno pure.’ Molte pagine erano ridondanti, distraenti, è certo: forse, chissà, sarà meglio così.”¹¹⁸

11. La Ginzburg salva il dattiloscritto della Prato

Siamo ormai giunti al momento concreto in cui i tagli devono essere fatti pena la mancata approvazione finale in sede di casa editrice. E se la Ginzburg fino a questo

¹¹⁵ Roberto Cerati, lettera all’autore, 29 agosto 2006.

¹¹⁶ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, settembre 1979.

¹¹⁷ Natalia Ginzburg, lettera a Carlo Carena, 20 settembre 1979, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, p. 964, Torino.

¹¹⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 15 settembre 1979.

momento è apparsa come un personaggio quasi marginale, che si pronuncia poco e timidamente, ora la sua voce comincia a farsi sentire. E da quella voce emergono due motivi distinti che hanno portato alla decisione di ridimensionare il testo. Uno intrinseco al libro stesso, di carattere strettamente letterario: “I tagli. Non potevo non tagliare. Innanzi tutto sono persuasa che i tagli siano necessari al ritmo interiore della narrazione. I tagli giovano alla narrazione.”¹¹⁹ E l’altro estrinseco, legato a motivi editoriali: “inoltre, non esiste editore al mondo, oggi, che accetti un libro di più di mille pagine da uno scrittore sconosciuto. O forse esisterà, non lo so. Certo non è il nostro.”¹²⁰ Il libro piace alla Ginzburg, ma i tagli sono necessari non solo per consentire un migliore fluire della narrazione, ma soprattutto per facilitare le questioni prettamente legate alla pubblicazione e all’acquisto dell’oggetto-libro.

Se la Ginzburg non avesse amato il lavoro della Prato e amandolo lo avesse sistemato in modo da ricevere l’assenso in sede editoriale il libro probabilmente non sarebbe stato mai pubblicato. Sono in grado di fare un’affermazione di questo genere in primo luogo perché sappiamo che, quando la Ginzburg si entusiasmava per un testo, in sede editoriale non demordeva. In seconda istanza, oltre alla testimonianza basata su un aspetto comportamentale della Ginzburg, abbiamo come ulteriore prova del positivo coinvolgimento della scrittrice torinese nel libro della Prato una lettera in cui scrive: “Il Suo libro è molto bello e io lo amo; da tempo non leggevo un manoscritto che mi suscitasse dei sentimenti così forti e profondi.”¹²¹ Questa dichiarazione però avrebbe scarso carattere probatorio se non fosse accompagnata, qualche mese più tardi, ad una

¹¹⁹ Natalia Ginzburg, lettera a Dolores Prato, 19 settembre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n°199, Firenze.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Natalia Ginzburg, lettera a Dolores Prato, 13 luglio 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n°193, Firenze.

lettera indirizzata a Carlo Carena, allora segretario editoriale presso l'Einaudi, in cui la Ginzburg dice "il libro è secondo me molto bello."¹²² Abbiamo già avuto modo di analizzare le lettere che la Ginzburg era solita scrivere alla casa editrice in cui comunicava i suoi giudizi sulle opere che leggeva per il suo lavoro di consulenza notando che la scrittrice non si esimeva dall'esprimere anche giudizi negativi nei confronti di un'opera che non le piacesse. A conclusione di questo ragionamento dunque non possiamo che affermare che alla scrittrice di *Lessico familiare* il testo della Prato piace.

Vale la pena ricordare a questo punto che se alla Ginzburg piaceva un libro, trattandosi spesso di un innamoramento viscerale, a volte senza un perché, si batteva con tutti i mezzi possibili per la sua pubblicazione. Al punto che, nel caso di Dolores Prato, sarebbe stata anche pronta a farlo pubblicare da un altro editore come pare la Ginzburg abbia riferito alla Brusa Arese che si affretta a comunicare alla Prato: " 'Se mai dovessero respingerlo...io [Natalia Ginzburg, NdR] lo porto subito a...' (Penso che sia prudente non dire a chi avrebbe portato il libro; tanto ormai non conta più. Ma la sua buona volontà era quella)."¹²³ Sopra a questa ultima riga in calce la Prato scrive "certo, ormai di me non ti fidi", chiara indicazione che l'amica Brusa Arese preferisce non nominare la casa editrice a cui la Ginzburg avrebbe portato il dattiloscritto in caso di un rifiuto dell'Einaudi, per mancanza di fiducia nella Prato. In questo periodo, siamo nell'aprile del 1980, infatti i rapporti fra la Prato e la Brusa Arese sono un po' tesi a causa dei tagli fatti dalla Ginzburg: la Brusa Arese cerca di bloccare l'ira della Prato nei confronti della Ginzburg tentando in tutti i modi di farle capire che il lavoro della Ginzburg è un lavoro di esecuzione di una richiesta provenuta dalla sede torinese della casa editrice anche se

¹²² Natalia Ginzburg, lettera a Carlo Carena, 20 settembre 1979, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 964, Torino.

¹²³ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 7 aprile 1980.

sembra che i tagli apportati a volte riflettano più un giudizio letterario della Ginzburg che motivazioni semplicemente editoriali.

11.1. Riorganizzazione dello smistamento dei manoscritti all'Einaudi

Il ritrovamento, presso il Fondo Einaudi, di un documento in cui è stato messo per iscritto il nuovo metodo che bisogna seguire per la selezione dei manoscritti/dattiloscritti pervenuti in casa Einaudi ci permette di trarre delle conclusioni nuove su come si possono essere svolte le cose per il libro di Dolores Prato.

Qual è il metodo seguito dall'Einaudi per la selezione dei manoscritti pervenuti per una possibile pubblicazione? Come si organizza la casa editrice per far fronte alla mole di testi ricevuti da autori sconosciuti? Sappiamo che in Casa Editrice le decisioni editoriali hanno carattere collegiale: il mercoledì i consulenti si riuniscono e discutono dei libri letti. A partire dai primissimi mesi del 1979 alla Einaudi si sente l'esigenza di definire più puntualmente la metodologia di selezione degli scritti.

Carlo Carena viene incaricato di dare attuazione alle richieste emerse dalla riunione letteraria del 17 gennaio del 1979 a cui segue un successivo incontro tra Carlo Carena, Paolo Fossati e Marco Vallora¹²⁴ che permette la messa a punto il 20 febbraio 1979 del “seguente piano per lo smistamento, la lettura e la discussione dei manoscritti che vengono inviati alla casa editrice. [...] Per la produzione letteraria verrà adottata la seguente procedura: Silvia Orsi scheda i manoscritti e li scorre insieme a Vallora scartando quelli chiaramente inadeguati e rinviandoli con lettera personale ai mittenti. Per quanti rivelino un minimo di possibilità, se di PROSA Vallora tratterrà per sé e avvierà le Avanguardie; gli altri vengono spediti a Natalia Ginzburg. Gli ulteriori scarti della

¹²⁴ Carlo Carena, Paolo Fossati e Marco Vallora, erano all'epoca consulenti dell'Einaudi.

Ginzburg vengono pure da lei rispediti ai mittenti con lettera personale, di cui copia verrà recapitata a Torino; mentre i SI o i dubbi verranno rispediti con la sua motivazione a Vallora. Vallora li distribuirà allora per una seconda lettura a una seconda fascia di lettori: Consolo, Faccioli, Fossati, Ponchirolì, Roscioni, Vallora stesso.... Qualora il giudizio di questi ultimi contrasti con quello della Ginzburg (sia cioè un NO per i suoi SI) o confermi un SÌ, sarà chiesto l'intervento di una terza lettura, affidata a Calvino o Fortini.”¹²⁵ Questo nuovo piano di smistamento e di lettura dei manoscritti pervenuti alla Einaudi permette alla casa editrice di snellire la discussione durante le riunioni del mercoledì limitandola solamente ai testi che “hanno presentato giudizi tutti positivi o fortemente contrastanti fra l'ultimo stadio di lettura e il precedente.”¹²⁶

Dunque i testi pervenuti alla casa torinese a partire dal 20 febbraio 1979 seguono l'iter sopra esposto, venendo esaminati, in caso di giudizio positivo o dubbio della Ginzburg, in due successive letture. Da questo meccanismo si evince la irreversibilità dell'opinione negativa della Ginzburg che infatti è chiamata “la coscienza critica della casa editrice”¹²⁷ e scopriamo che la lettura da parte della Ginzburg costituisce la prima e la più importante delle tre letture a cui è sottoposto un manoscritto all'interno della catena analitica dell'Einaudi. Dolores Prato, come dichiara lei stessa, scrive all'amica Brusa Arese: “che il Faccioli abbia letto il mio testo lo sapevo anch'io e sapevo che l'aveva approvato. Resta la possibilità che il Faccioli l'abbia approvato contro volontà, riservandosi il diritto della manipolazione.”¹²⁸ A rigor di logica se, come sappiamo, il testo è passato da Faccioli a Calvino, questo significa che la seconda mandata di lettura

¹²⁵ Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Faldone n° 7, cartella 520, n° 27, Torino.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ginzburg Natalia, *È difficile parlare di sé*, cit., pag. 89.

¹²⁸ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 28 marzo 1980.

abbia o confermato il sì della Ginzburg oppure abbia opposto un fermo No. Ora, dalla dichiarazione della Prato sembra che Faccioli abbia approvato il testo, ma allora perché la Ginzburg, alla vigilia della riunione del mercoledì dichiara alla Brusa Arese di temere che il testo non passi? L'ipotesi più attendibile è che la seconda lettura abbia confermato il sì della Ginzburg, ma la terza lettura, quella di Calvino, abbia contrastato con l'approvazione della Ginzburg poiché il nuovo piano di smistamento è stato pensato in modo da limitare la discussione solamente ai testi che "hanno presentato giudizi tutti positivi o fortemente contrastanti fra l'ultimo stadio di lettura e il precedente."¹²⁹ Anche questa ipotesi però ci sembra di scarso fondamento alla luce di quanto detto in una delle lettere della Brusa Arese: "Quanto alla lettura che deve fare Calvino, nessuna preoccupazione. Natalia ha telefonato a Parigi e la moglie di Calvino le ha detto che uno dei prossimi giorni sarà a Roma (forse, oramai, ci sarà già), perciò inutile mandare il libro a Torino, glielo sottoporranno di persona a Roma. Benché lui abbia molti libri da leggere...lo pregheranno di dare la precedenza al tuo. L'approvazione è scontata."¹³⁰ Le preoccupazioni della Prato rispetto alla lettura del dattiloscritto da parte di Calvino dunque non sono legate a dei possibili dubbi sul valore del testo da parte della Ginzburg, ma solamente ad una forma di timore nei confronti di un personaggio carismatico come Italo Calvino. Allora perché la Ginzburg avanza l'ipotesi con la Brusa Arese di portare il libro presso un'altra casa editrice nel caso di un'eventuale rifiuto? Semplicemente perché la scrittrice vuole che il romanzo della Prato venga pubblicato a tutti i costi o perché c'è un pericolo oggettivo che la pubblicazione in casa Einaudi possa non avvenire?

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 26 novembre 1979.

11.2 La “teoria Cerati”: politica editoriale del direttore commerciale dell’Einaudi

Rimaniamo sempre a Torino e cerchiamo di capire che cosa succede in casa Einaudi durante la seconda delle riunioni settimanali, quella del giovedì in cui si parla prevalentemente delle questioni economiche e di tiratura dei libri approvati durante la riunione del mercoledì. Abbiamo svariate prove della perseveranza della scrittrice torinese affinché il dattiloscritto fosse approvato e una di queste è rappresentata ancora una volta da una lettera inedita della Brusa Arese alla Prato: “In realtà ci fu battaglia; e ci fu più di uno che lo respinse; ma lei e Roscioni vinsero. Così andarono le cose.”¹³¹

Ci domandiamo allora, visto che lei e Roscioni approvano il libro, Faccioli conferma la loro accettazione e che l’assenso di Calvino è scontato, contro chi si batte la Ginzburg? Per rispondere a queste domande dobbiamo introdurre la figura di Roberto Cerati, allora direttore commerciale della casa editrice. Chi è Cerati alla fine degli anni Settanta? Che peso ha l’assenso o il dissenso di Cerati ai fini della pubblicazione di un libro? Cerati inizia a collaborare con Einaudi nel 1945, vale a dire all’epoca in cui Vittorini sta creando *Politecnico*, siamo quindi quasi ai primordi della casa editrice.

Alla fine degli anni Settanta, gli anni che a noi interessano rispetto alla pubblicazione di *Giù la piazza non c’è nessuno*, Cerati conosce certamente molto bene non solo la filosofia della casa editrice che ha contribuito a costruire e presso cui lavora, ma anche il mercato editoriale in generale e sa perfettamente in che modo un libro può raggiungere il massimo della diffusione. La preparazione di Cerati nasce da una profonda conoscenza del catalogo, che lui stesso ha contribuito a costruire. Giulio Einaudi parla addirittura di una ‘teoria Cerati’ secondo la quale le collane “vanno pazientemente controllate negli scaffali dei librai, titolo per titolo, con implacabile invio di rifornimenti

¹³¹ Ibid.

dei titoli validi che al momento del controllo manchino in libreria. [...]. Mentre la teoria Cerati è oculata, pone con discrezione il libro sul banco nel numero di copie che la tradizione e l'esperienza ritengono giuste per il mercato, facendo in modo che il libraio conservi quel libro nello scaffale dedicato da sempre a Einaudi.”¹³²

Si può addirittura dire che questo direttore commerciale abbia portato, negli anni della produzione massiccia delle case editrici, una ventata di managerialismo, ma nel suo caso pensato e sempre nel rispetto della tradizione Einaudi che è una tradizione di qualità e non di quantità. Sembra che Cerati conosca perfettamente la riuscita di un libro nel mercato e che dunque la decisione di pubblicare un determinato numero di copie di un testo sia strettamente legato alla personale convinzione della vendibilità di quel testo: “Se Cerati pensa che un libro, un autore hanno una possibilità di diffusione X, lui cerca di raggiungere quella quota X, non X meno uno, ma neanche X più uno, perché è lo X esatto che bisogna raggiungere.”¹³³

Sempre Cerati si occupa delle ristampe e anche se il contratto con l'autore prevede la ristampa di un libro, Cerati preferisce sempre aspettare, vedere se c'è ancora richiesta e poi riprovare. Per ovviare alle lamentele dell'autore quando il proprio libro è esaurito, Cerati rifornisce le librerie di qualche copia e poi pazientemente aspetta. Einaudi era solito rimproverarlo di aver ucciso alcuni autori, non ristampandone i loro libri, “Però gli esempi non li faccio. Il lettore li cerchi sul catalogo Einaudi, i titoli esauriti e non ristampati...”¹³⁴

Anche la veste grafica di un libro ovviamente era ed è importante: di questo dispone sempre Cerati. Giulio Einaudi racconta che per un certo periodo Cerati è

¹³² Giulio Einaudi e Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, cit., p. 100-101.

¹³³ Ibid., p. 99.

¹³⁴ Ibid., p. 102.

costretto a dividere il compito con Giulio Bollati con cui non è sempre d'accordo. Se questo è il caso, Cerati dà avvio ad "un'azione di disturbo. E Bollati s'infuriava perché il libro ritardava, si offendeva anche personalmente, perché era stata messa in dubbio la sua scelta."¹³⁵ Anche se le scelte di Cerati non sempre sono condivisibili, certamente hanno un peso perché lui conosce il mercato e sa benissimo cosa può funzionare e cosa non ha possibilità di successo.

La grande differenza che c'era e che tuttora c'è fra i grandi editori, definiti da Einaudi l'editoria 'no', e i piccoli editori, definiti l'editoria 'sí', l'editoria di cultura, fra cui include la sua stessa casa editrice, sta in questo, vale a dire che l'editoria piccola cura il lettore, le tirature sono basate sulle esigenze del lettore, profondamente conosciuto dalla casa editrice e che ha instaurato con essa un vero e proprio rapporto di clientela mentre le grandi case editrici le calibrano sulle esigenze dell'editore. Le grandi case si basano sul mercato, le piccole invece sui propri clienti che conoscono bene, di cui sanno interpretare i bisogni e le tendenze senza fare indagini di mercato, ma applicando sempre la metodologia del vecchio editore basata sul fiuto.

Presso la casa editrice vengono indette ogni settimana due riunioni, una il mercoledì, le famose riunioni del Consiglio Editoriale e l'altra il giovedì che richiama allo stesso tavolo i dirigenti editoriali, amministrativi e commerciali. Come abbiamo avuto già modo di vedere, durante le prime riunioni i consulenti si riuniscono per discutere il valore letterario dei manoscritti inviati alla casa editrice e letti dai propri consulenti. I libri che vengono approvati dalla riunione dei consulenti, passano poi al vaglio degli esperti di mercato che parlano più che altro di tirature e di vendite. La fase letteraria, di cui ci si occupa durante le riunioni del mercoledì, è certamente quella che ha

¹³⁵ Ibid., p. 104.

più valore, al punto che il giudizio espresso durante il Consiglio Editoriale ha un peso anche sulla decisione successiva: “certo, si vende poco, però ha questi meriti. Decidiamo di farlo?”¹³⁶ L’opinione di Cerati però, sebbene secondaria rispetto a quella dei consulenti, ha un grande peso sulla scelta finale, in occasione della quale si decide anche la tiratura dei libri al vaglio e le successive pubblicazioni.

11.3 La decisione editoriale per *Giù la piazza non c’è nessuno*

Queste notizie sono importanti per il testo della Prato perché ci consentono di spiegare più diffusamente il senso della lettera di Agnese Incisa, allora segretaria della casa editrice, alla Ginzburg riguardo alla pubblicazione del libro: “così potrai spiegarle [a Dolores Prato, NdR] di non aspettarsi cifre mirabolanti, dato che esce in una collana economica e non penso che Cerati ne farà una grossissima tiratura. [.....].l’anticipo equivale, all’incirca, alle vendite delle prime 2.000 copie.”¹³⁷ L’appunto in calce della Prato sulla lettera inviatale da Lina Brusa Arese “è Cerati l’unico contrario, all’Editore piace” e subito dopo la frase “Cerati si occupa delle vendite”¹³⁸ ci dimostra che la scrittrice sa che Cerati è un elemento chiave nella decisione finale. Ad ulteriore conferma di quanto appena detto, leggiamo che “[Cerati, NdR] Conosce bene quello che vende, il primo lettore è lui: le bozze delle novità stanno sulla sua scrivania in pile ben ordinate. Se un libro non piace a Cerati, difficile che possa andare lontano. È lui che trasmette ai librai il grado d’importanza, quasi d’eccitazione, che la casa annette a una novità. Il libraio si fida di Cerati. Quando ci sono rifornimenti da fare, Cerati va agli scaffali e fa

¹³⁶ Ibid., p. 107.

¹³⁷ Agnese Incisa, lettera a Natalia Ginzburg, 14 dicembre 1979, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, Cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, n° 973, Torino.

¹³⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 5 marzo 1980.

direttamente la spunta di quello che manca.”¹³⁹ Da un lato dunque Cerati conosce il gusto del pubblico perché ha un rapporto diretto e privilegiato con i librai e dall’altro grazie a questo rapporto i librai si fidano di lui affidandogli la gestione dei rifornimenti da fare.

Ricapitolando, il manoscritto è passato in Consiglio editoriale, sebbene la Ginzburg con ogni probabilità abbia dovuto lottare per la sua approvazione, ma in Comitato editoriale trova in Cerati il maggiore ostacolo tanto è vero che, l’allora direttore commerciale, non potendone bloccare la pubblicazione, decide di farne una tiratura limitata, come è testimoniato dalla lettera di Agnese Incisa. A prova di ciò esiste una lettera del 30 luglio 1980 di Dante Cerulli, un amico della Prato, in cui l’uomo denuncia alla scrittrice le difficoltà a reperire copie del libro stampato nel giugno del 1980: “Oscar ne ordinò alcune copie alla casa Editrice ma, ricevette in risposta un semplice ‘NO’. Come mai tanta concisione?”¹⁴⁰ Anche l’amica Tullia le fa sapere che nella stessa Treja sono state vendute 4 o 5 “perché altri non ce ne erano.”¹⁴¹

Torniamo dunque a ribadire che, se La Ginzburg, amando il testo, decide di sfrondarlo, lo fa sì per motivi letterari, ma anche per motivi editoriali: conosce il mercato dell’editoria e conosce la politica di Einaudi, sa dunque che 1250 cartelle stilate da una scrittrice sconosciuta non sarebbero mai state approvate e che il testo non avrebbe mai visto la luce.

¹³⁹ Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, cit., p. 85.

¹⁴⁰ Lettera di Dante Cerulli a Dolores Prato, 30 luglio 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 229, Firenze.

¹⁴¹ Tullia Patti, lettera a Dolores Prato, 26 settembre 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 240, Firenze.

12. In attesa delle bozze

La Prato ovviamente è ignara di questo e nella lettera del 3 ottobre 1979 indirizzata alla Ginzburg e a Roscioni parla dei tagli come “ferite cieche che continuano a dolermi; cieche perché non so neppure dove siano avvenuti. E forse più dei tagli mi preoccupano le cuciture, probabili aggiunte necessarie per unire i pezzi. [...] Certo che duole di non saper nulla di come si è trasformato il proprio lavoro.”¹⁴² Dunque il lavoro rimaneggiato non le è giunto, la Prato non ha potuto rivederlo prima che partisse per Torino.

La risposta di Roscioni e della Ginzburg non si fa attendere, ma mentre quella del Professore è semplicemente una risposta di cortesia e di rassicurazione, quella della Ginzburg, essendo lei l’artefice della ‘sistemazione’ e di tutto ciò che essa ha comportato, ma di cui la Prato è ancora all’oscuro, ha un tono più tecnico-esplicativo. “I tagli. Le ripeto che anche a me è dispiaciuto tagliare. Pure alcuni tagli mi sembravano necessari. Anche a parte le ragioni, inderogabili, di necessità editoriale. [...] Non ho aggiunto niente. Non ci sono cuciture. Ho tagliato in modo che non si avvertisse il taglio. Il manoscritto è a Torino. Auguriamoci che là lo leggano e lo amino.”¹⁴³ Da queste poche righe riceviamo la conferma che i tagli sono stati necessari per ragioni sia editoriali che di stile.

¹⁴² Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg e a Gian Carlo Roscioni, 3 ottobre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 203, Firenze.

¹⁴³ La lettera di risposta della Ginzburg non datata e collocata al Fondo Prato, serie Pd, n°181 e quella di Roscioni datata 3 ottobre 1979, collocata al Fondo Prato, serie Pd, n°202 sembrano, secondo Angela Paparella, “*Giù la piazza non c’è nessuno* di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere,” diss., Università degli Studi di Bari, 2004, nota a p. 276 e con la quale concordo, “Da riscontri effettuati, è stata recapitata alla Prato, [...], il 5 ottobre 1979”. Aggiungerei inoltre che i riscontri da me effettuati consistono nell’analisi del testo della lettera che contiene una risposta a quella di Dolores Prato del 3 ottobre 1979 e in una lettera di Lina Brusa Arese dell’11 ottobre 1979 in cui è scritto: “Inoltre avrai ricevuto una lettera dal Prof. Roscioni e da Natalia Ginzburg; credo che te l’abbiano mandata a mano venerdì scorso, il 5”.

Alla Prato non resta che constatare che “il libro è venuto a Torino anche se il mio benessere non è stato richiesto. Tu stessa mi scrivevi pressappoco così: il libro lo devi vedere prima che venga a Torino, ti prego, accettalo... Il libro è venuto a Torino, io non l’ho visto, il mio benessere non si è richiesto.”¹⁴⁴ Come mai? L’età, la sordità o forse la posizione di scrittore ‘esordiente’ della Prato, come ha scritto la Ginzburg? Sono questi i motivi per i quali il manoscritto è passato dalle mani della Ginzburg a quelle di Roscioni e poi a Torino senza che la Prato fosse consultata? O forse la Ginzburg si è resa conto che i tagli fatti al testo avrebbero potuto scatenare la rabbia della scrittrice e bloccare l’invio del dattiloscritto a Torino?

Nella lettera a Dolores del 26 novembre 1979 la Brusa Arese dice di aver ricevuto una telefonata dalla Ginzburg il giorno prima nella quale le dice che “il libro è pronto, Roscioni ha finito di leggerlo e l’ha approvato.”¹⁴⁵ Nella stessa lettera viene anche spiegata la metodologia usata dalla Ginzburg per fare i tagli: “una prima lettura facendo piccoli tagli; una seconda lettura completa facendo gli incredibili tagli drastici; infine un lavoro più difficile per fare i raccordi indispensabili e rendere la lettura del libro scorrevole (cioè come se fosse stato già scritto così, per intenderci).”¹⁴⁶ E infine aggiunge che l’approvazione da parte di Calvino è praticamente scontata.

Nella successiva della Brusa Arese¹⁴⁷ la Prato viene a sapere che il dattiloscritto verrà pubblicato in primavera e che la Ginzburg ha fatto visita agli Arese la sera prima della nuova presentazione del libro al Consiglio Editoriale del mercoledì. La Ginzburg è pronta a difendere il libro, ma allo stesso tempo teme la reazione della Prato alla vista dei

¹⁴⁴ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 21 ottobre 1979.

¹⁴⁵ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 26 novembre 1979.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 3 dicembre 1979.

tagli che hanno “ridotto [il libro, NdR] in limiti piuttosto stretti e amputato, forse in modo doloroso per te, di parti a te particolarmente care. [...] Quasi si scusava di aver amputato il tuo libro; quasi le pareva di aver compiuto un sacrilegio. [...] Il lavoro fu lungo, difficile e, per i motivi ora esposti, doloroso per lei, così rispettosa della personalità altrui. [...] Io non so, con esattezza, quali criteri ha seguito Natalia; credo però che abbia tratto dalle tue 1058 cartelle un’opera compiuta, originale, poetica: un’infanzia veramente “diversa” al principio del secolo, in una cittadina piena di preti, all’ombra tutelare di due creature eccezionali.”¹⁴⁸

Durante l’incontro a casa degli Arese, la Ginzburg fa esplicitamente trasparire il suo timore che il libro, preparato con la massima cura per la pubblicazione, possa non aver ricevuto una buona accoglienza in Casa Editrice, teme insomma che il testo non riceva il permesso alla pubblicazione. Per fortuna il testo viene accettato, quindi è pronto per la stampa e la pubblicazione: “Non si stette più a parlare di quel che aveva detto questo o quello, a chi era piaciuto più e a chi meno; in fondo, ormai, la cosa non aveva la minima importanza. Il libro era stato accettato e subito sarebbe stato immerso nella catena di lavorazione. Il giudizio, ormai, al lettore.”¹⁴⁹ Sebbene tutto ciò che doveva uscire nel 1980 era già in cantiere, “Per non parlare del 1981,”¹⁵⁰ la Brusa Arese viene rassicurata dell’uscita del libro con la “sfornata” di primavera.

In una lettera del 6 gennaio 1980, traspare che la Prato ha visto la fotocopia del libro “preparato”, vale a dire il dattiloscritto tagliato, dalla Ginzburg e inviatole insieme al contratto:

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ibid.

“Quando il giorno dopo vidi che il malloppo delle pagine scartate superava di molto quello del libro ridotto, mi si strinse il cuore. Perché oltretutto le fotocopie sono sempre più voluminose del dattiloscritto che riproducono. Cercavo di ragionare...già il mio libro sarebbe stato di oltre 700 pagine, per ridurlo a 300 bisognava togliere tanto...[...]. Trovare una pagina intera lasciata senza tagli è un miracolo. [...]. Sembra una foresta abbattuta il mio povero libro. E allora si ridimensiona tutto: certo la Ginzburg ha amato il mio libro; certo ha fatto i tagli con amore e con pena...ma è certo pure che se anche non fosse quella donna sensibile che è, qualunque altra avrebbe detto ‘E adesso quella signora me ne vorrà’. Si cammina tra grossi rami abbattuti, una foresta schiarita per abbattimento. Ma ciò che più dole è che sono state tagliate cose che dovevano restare e lasciate altre che potevano essere tolte.[...]. E passiamo al contratto di cui vi mando la fotocopia. Secondo me è un contratto-capestro.”¹⁵¹

In una lettera alla Brusa Arese la Prato dichiara che “l’Editore è responsabile di non avermi detto con chiarezza che si trattava di ridurre a 300 pagine un libro di 700....parlavano di tagli e basta. Quanta fatica di meno, quante delusioni risparmiate.”¹⁵² Forse la rabbia o forse la paura la portano a dichiarare che avrebbe lavorato diversamente se avesse saputo che il testo sarebbe stato ridotto di due terzi, avrebbe tagliato mentre scriveva. La domanda legittima che ci poniamo è se la Prato, costretta a tagliare, avesse effettivamente tagliato la sua infanzia. In realtà abbiamo visto che non è riuscita a farlo nella parte già scritta, e sappiamo che le trecento pagine previste per la parte finale sono state ridotte a 60: le “ultime cartelle del mio lavoro. Come vede, le due o trecento che avevo previsto, le ho contenute in 60 appena.”¹⁵³

Non bisogna scordarsi inoltre che i mesi della composizione della parte nuova del romanzo sono mesi in cui la Prato riceve dichiarazioni diverse da più parti: Elena De Angeli continua a dire di andare avanti, che poi i tagli li avrebbero fatti loro mentre la Brusa Arese insiste affinché la parte nuova, quella da scrivere dopo le prime 700 cartelle

¹⁵¹ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 6 gennaio 1980.

¹⁵² Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 20 gennaio 1980.

¹⁵³ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 6 luglio 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 192, Firenze.

già consegnate all'Einaudi, fosse scritta pensando già ai tagli. Consigli discordanti, idee diverse che di fronte all'operazione artistica della scrittura perdono senso. La Prato scrive la sua infanzia a Treja senza tagli, senza fratture. Lei che finalmente è riuscita a ricomporre le sue origini, che ha dato voce immortale al suo amatissimo Zizi e alle mura della sua “ Treja le cui lettere furono sempre su per giù quelle della terra. Io la chiamerò paese, ma essa è città”¹⁵⁴ e che l'ha ospitata per circa otto anni, non può tagliare, non ne sarebbe mai stata capace.

13. Arrivano le bozze

Attende quindi fiduciosa le bozze da Torino. Passeranno ben 13 giorni fra l'arrivo delle bozze alla Ginzburg la loro consegna alla Prato, come attestato da una lettera della Brusa Arese¹⁵⁵ e da una della Prato alla Ginzburg: “Doveva venire da mezzogiorno all'una oggi il fattorino; invece a un certo punto, molto tempo prima, vedo dentro casa il pacco delle bozze.”¹⁵⁶ Questa è l'ultima lettera fra Dolores Prato e Natalia Ginzburg conservata al Fondo Prato dell'Archivio Contemporaneo Bonsanti di Firenze.

Alla vista delle “manomissioni” della Ginzburg, la Prato va su tutte le furie. Quei tagli, quegli interventi la feriscono come quando una cicatrice, appena rimarginata grazie ad un lungo lavoro di scavo e di pena, si riapre. La rabbia si riversa tutta sulla Ginzburg, colpevole di aver operato “i tagli necessari”. La Brusa Arese allora si sente in dovere di difendere colei che ritiene aver fatto un lavoro eccellente con amore e dedizione.

Il 7 aprile la Brusa Arese scrive un'appassionata lettera di difesa della Ginzburg inserendo ben quattro pagine di biografia della scrittrice per dimostrare le difficoltà e il

¹⁵⁴ Dolores Prato D., *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 5-6.

¹⁵⁵ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 11 febbraio 1980.

¹⁵⁶ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 13 febbraio 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 215, Firenze.

dolore vissute dalla scrittrice. Aggiunge poi che “mi è stato affermato, con sicurezza, che almeno due persone ci hanno messo le mani: può però darsi benissimo che la maggior parte siano di N.G.”¹⁵⁷ Aggiunge poi di aver chiesto spiegazioni a Elena De Angeli la quale ha confermato che “queste cose avvengono abitualmente nelle migliori famiglie...voglio dire nelle migliori Case Editrici: e me ne ha citate altre. Perché mai? Neppure lei lo sa; così; quando si tratta di un ‘primo libro’ capita così. [...]. Mi ha detto di consolarti dicendoti che hai precedenti molto illustri: ‘primi libri’ di scrittori che poi sono diventati illustri, affermati.”¹⁵⁸ La Brusa Arese ribadisce, aggiungendo particolari della visita fattale dalla Ginzburg la sera prima della riunione del Consiglio editoriale in cui si sarebbe presa la decisione su *Giù la piazza non c'è nessuno*, che la Ginzburg vuole che il romanzo venga pubblicato, ma a Torino c'è qualcuno che non è convinto. La determinazione della scrittrice torinese prevale e nel giugno del 1980 *Giù la piazza non c'è nessuno* esce in libreria. Ancora una volta è bene ricordare il carisma della Ginzburg esercitato in casa Einaudi: “[Redigeva, NdR] schede puntigliose, spesso s'innamorava di narratori prevedibilmente senza futuro, che assomigliavano a certi sfortunati personaggi delle storie di naufragi famigliari che lei raccontava. Era come se, proponendoli per la pubblicazione, li volesse risarcire preventivamente del successo che non avrebbero avuto.”¹⁵⁹

Contemporaneamente alla restituzione delle bozze, esce un articolo di Maria Livia Serini in cui la giornalista definisce “meno felice e spesso estenuante il lavoro di taglio e

¹⁵⁷ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 7 aprile 1980.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, cit., p. 39.

di lima in un tessuto, venuto su per gemmazione spontanea. Risultato, 400 pagine, sotto un titolo ancora provvisorio ‘Giù la piazza non c’è nessuno’ .”¹⁶⁰

In una lettera del maggio del 1980, in risposta ad una della Brusa Arese in cui quest’ultima sferra, secondo la Prato, una difesa appassionata della Ginzburg, la Prato scrive: “E veniamo all’articoletto dell’Espresso che tu, con la fissazione di difendere La Ginzburg hai letto male. [...] ‘Meno felice e spesso estenuante il lavoro di lima in un tessuto, venuto su per gemmazione spontanea’. Dunque non è un giudizio negativo sui tagli ma la denuncia della fatica che le sono costati e in quella LIMA c’è proprio la prova della manomissione compiuta sul mio testo.”¹⁶¹ Ormai il rapporto fra la Ginzburg e la Prato è definitivamente rovinato; la Prato, non totalmente cosciente dell’impegno della Ginzburg affinché il libro venga pubblicato, identifica la consulente Einaudi non come la diretta autrice della futura pubblicazione del proprio lavoro, quanto l’unica responsabile dei tagli al dattiloscritto. La Prato è ferita, come ferito è il suo romanzo su Treja e la bambina che ad essa ha donato la sua infanzia.

¹⁶⁰ Marialivia Serini, “La scrittrice che nacque sotto un tavolo,” L’Espresso 16 marzo 1980.

¹⁶¹ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 9 maggio 1980.

III.

Dentro il testo: quali tagli e perché?

*A Perugia, dove si va, si va:
ogni sasso è bello, dice qualcosa.
Vagavo, non marciavo,
finché mi trovai che stavo fiancheggiando
il muro sotto l'alto sprone su cui è Sant'Angelo,
vicino alla sua Porta. S'affacciò
un ciuffo d'erba tra le pietre,
la riconobbi e fui a Treja.*
(da Prato, D., *Le mura di Treja*, p. 12-13)

1. La ribellione della Prato

Il testo completo consegnato dalla Prato alla Ginzburg per il lavoro di revisione è dunque di milleduecento pagine, mentre il romanzo pubblicato è di 282 pagine. Sebbene questo dato sorprenda molti lettori ed esperti del settore, abbiamo visto nel corso della precedente analisi che, contrariamente a quello che finora si è pensato e scritto rispetto al lavoro di 'lima' della Ginzburg, proprio grazie alla Ginzburg il libro ha potuto vedere la luce. Tenendo conto del mercato editoriale del periodo, il romanzo fu accettato per la pubblicazione grazie al paziente lavoro di 'snellimento' operato dalla consulente einaudiana.

Appurata la necessaria attuazione dei tagli al fine della diffusione del libro nel mercato, sembra doveroso domandarsi se, come sostiene la Prato, la riduzione sia stata eseguita seguendo 'la moda letteraria' del momento o se la Ginzburg abbia seguito i propri gusti e le proprie convinzioni letterarie. Per rispondere a questo quesito è necessario chiedersi che cosa è stato tagliato e perché la lima ha lavorato in certi punti piuttosto che in altri. E infine si dovrebbe cercare di capire se i suoi tagli abbiano reso giustizia alla "lunga elegia di Treja".

In primis, come ha reagito la Prato alla vista delle bozze, vale a dire al primo contatto con il libro pronto per la pubblicazione? La scrittrice s'infuria definendo l'intervento della Ginzburg un disastro, la distruzione del proprio stile, totalmente modificato, ribaltato. La lettera di cui abbiamo testimonianza grazie all'amorevole opera di conservazione dei coniugi Ferrari è un documento prezioso perché oltre a mostrare lo sdegno della scrittrice, dà alla narratrice l'occasione per svolgere un'analisi delle più importanti modifiche apportate dalla Ginzburg. Tali modifiche sono un bene prezioso perché consentono un confronto immediato fra le due scrittrici e fra il testo tagliato e quello integrale uscito nel 1997 presso Mondadori.

I cambiamenti hanno coinvolto diversi livelli: dal grammaticale al sintattico, al narrativo. In questa rassegna, preferiamo lasciare la parola alla Prato:

“quando ho visto le bozze manomesse dalla Ginzburg in un modo indegno la mia ribellione fu un dolore disperato....neppure una maestrina di seconda classe le avrebbe ridotte così. [...]. Ha manomesso tutto, ha distrutto il mio stile. [...]. Dice (Fiore¹⁶², NdR), per esempio, che io non abuso dei verbi, che appena è possibile li evito....la Ginzburg, me li infila dappertutto. Descrivo rapidamente quel che vidi in casa Cervigni la notte della morte di Decio ‘.....Amalia abbandonata su una sedia...’ lei ha aggiunto ‘Amalia stava abbandonata su una sedia’. Io scrivo ‘era energetico’ e lei cambia in ‘dava energia’ PERCHÉ? Perché questi cambi? IO ‘se si parlava di qualcuno’ Lei ‘se si parlava di persona’. Io ‘anche se li chiamava Marrano o Macaco’ lei ‘anche di chi diceva Marrano’. Io ‘non scoppiava mai in tripudio’ – Lei ‘non esplodeva mai’. Io ‘dette sempre nel suo equilibrato tono’ Lei ‘pronunciate sempre in un tono pacato’ (mi raccomando anche un). Io ‘col sorriso fagocitava tutto’ lei ‘ingojava tutto’. Tutto questo in una sola pagina e c'è ancora, ma è notte e non distinguo. Ti ricordi il mio ‘Mamma veni’ di quando ero tanto piccola? Ebbene io lo chiamo ‘lamentoso notturno’ dando al notturno il significato musicale, lei naturalmente lo cambia in ‘lamento notturno’.”¹⁶³

Si tratta di alterazioni di ordine prettamente linguistico che rischiano di far precipitare la scrittrice, che per anni ha combattuto per riconquistarsi il proprio passato

¹⁶² Fiore era un laureando che ha aiutato la Prato nella battitura del testo e nella correzione delle bozze.

¹⁶³ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 9 marzo 1980.

mediante la riappropriazione della propria lingua, ancora una volta nella maschera di “quella delle parole diverse,”¹⁶⁴ come già le era successo in anni precedenti dopo l’entrata nel collegio delle Visitandine. Fortunatamente la narratrice trova il modo di consolarsi confidando nella facilità di reinserire le parole manomesse. Quello che la sconsorta maggiormente infatti è lo stravolgimento di intere frasi e pagine¹⁶⁵: “dove 5 sono le parole

¹⁶⁴ Dolores Prato, *Le ore*, (Milano: Adelphi, 1994) 334.

¹⁶⁵ Crediamo che per comprendere fino in fondo il senso di queste parole sia utile confrontare una pagina del manoscritto nell’edizione Mondadori e in quella Einaudi. Riportiamo ora l’edizione Mondadori del 1997: “Una chiave piccola e antica apriva la cassetta profonda il cui coperchio era il suo tetto. Nel coperchio che ora stava diritto come prosecuzione di parete, infilate in apposite strisce di pelle, c’era una scopetta larga e schiacciata come una pennellessa, così leggera che se me la passavo sulla mano la sua carezza uguagliava quella dei guanti della zia; c’era un coltello col taglio da tutte e due le parti, così tagliente che bastava appoggiarlo sulla foglia d’oro perché venisse divisa in due senza sbavatura alcuna; c’era una spatola che si piegava come se avesse dovuto spalmare le nuvole sul cielo; c’era una pinzetta leggera come antenna d’insetto. L’interno della cassetta era chiuso da un cuscino di pelle che aveva nel mezzo dei lati corti due orecchiette di forte fettuccia cordonata color legno; prendendolo per le due orecchiette lo si toglieva di lì e non era più cuscino, ma un piano di legno imbottito e coperto di pelle da una parte sola. Quella pelle liscia come petalo di rosa, era di un color carne rosato e bruno allo stesso tempo. Tolto quello si scopriva l’interno della cassetta con suddivisioni sospese come scatole più o meno grani, più o meno profonde, attaccate alla parete che aveva le cerniere del coperchio. Il vuoto sottostante era pieno di ferri somiglianti a quelli che servivano alla zia per dare convessità e piegature diverse ai petaloidi suoi fiori. Un manico di legno dov’era infisso un gambo di ferro che finiva con il vero arnese da lavoro, a punta, a palla, a uncino, in grossezze ed angolazioni diverse. Negli utensili dello zio, manico ed asticciola uguali; per le forme terminali la materia cambiava: erano pietre dure, onice, agata, diaspro, crisopazio, orniola e non si chiamavano ferri, tantomeno arnesi, ma brunitori. Il pizzutello che veniva a tavola lui lo chiamava ‘uva corniola’. Aveva ragione, imitava proprio la forma di alcuni brunitori di corniola vera che attaccavano l’oro potendolo spingere nel profondo di qualche cavità. Pur chiamandosi brunitori lo brillantavano. Era un mazzo di pietre preziose in cima a uno stelo di ferro infilato in un manico di legno. In una scatola di forma quadrata appesa dentro alla cassetta, c’erano tanti libretti quadrati di carta velina color bruno-rosato-chiaro, di una velina così velina che mai vedrò l’uguale; tra un foglio e l’altro c’era staccato, ma messo in modo così perfetto che certo una macchia li aveva tagliati insieme, un foglio di oro zecchino; il foglio d’oro era più sottile della velina, tanto sottile che se gli si parlava vicino, volava via. I fogli del libretto restavano solo perché erano legati insieme. Con le sue grosse bianche dita Zizi voltava quelle pagine d’aria carnicina, con la pinzetta sollevava il foglio d’oro, lo depositava sulla morbidissima pelle del cuscino, l’accarezzava con la leggerissima spatola e tagliava l’oro come pensava lui; prendeva il pezzo che voleva, lo appoggiava sul posto che voleva, poi con quelle pietre dure preziose in fondo ad un manico che avrebbe potuto essere anche d’un cacciavite, strusciava, spingeva quell’oro adoperando la pietra giusta quella che sarebbe entrata perfettamente in un incavo che avrebbe abbracciato una convessità, lisciava, carezzava finché non più applicato, ma incorporato, l’oro brillava come prima non aveva brillato” 314-316.

Vediamo ora lo stesso pezzo dall’edizione Einaudi del 1980 dopo il lavoro di redazione della Ginzburg: “Nell’interno del coperchio della cassetta c’era una scopetta larga e schiacciata come una pennellessa, sulla mano la sua carezza uguagliava quella dei guanti della zia; un coltello col taglio da tutte e due le parti; una spatola che si piegava come se avesse dovuto spalmare le nuvole del cielo. Un cuscino di pelle con due orecchiette per toglierlo chiudeva l’interno. Tolto non era più cuscino, era un piano di legno imbottito e coperto di pelle liscia come petalo di rosa, da una parte sola. Il vuoto sottostante era pieno di ferri somiglianti a quelli della zia; manico e asticciola uguali, nelle forme terminali cambiava la materia. Erano pietre dure, onice, agata, diaspro, corniola e non si chiamavano ferri ma brunitori: pietre

mie e 50 le sue, come ripristini? Accetti, ma soffri, tanto soffri! C'è un pezzo bellissimo mio che cominciava 'Essere senza padre è male, ma averne troppi è peggio...' Più di mezza pagina delle vostre fotocopie...ebbene tutto cambiato senza neppure poter capire che cosa ha voluto dire. Una disperazione che finisce col dire 'Lasciamo stare' ma il dolore c'è e voi due lo capite."¹⁶⁶

1.1 La struttura interna del romanzo

Per meglio intendere le modifiche e i tagli operati dalla Ginzburg, crediamo che sia necessario fare un'analisi della struttura interna di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Prima di tutto bisogna precisare che la struttura non si presenta a prima vista in modo trasparente, anzi si potrebbe addirittura dire che una struttura nel senso canonico del termine non esiste. Il romanzo comincia con la 'nascita' di Dolores, vale a dire con il primo ricordo infantile: "Sono nata sotto un tavolino"¹⁶⁷ dipanandosi poi in un susseguirsi di aneddoti, descrizioni del paese e dei suoi abitanti, usi e costumi locali dell'epoca. Leggendo il romanzo si figura un piccolo paese della provincia maceratese alla fine del secolo XIX i cui rituali religiosi sono cadenzati da quelli legati alle stagioni, in cui sacro e profano costantemente s'intrecciano. Poi c'è la bambina Dolores che cresce, impara, e conosce il mondo intorno a sé. Questa bambina però non è una bambina qualsiasi, ma è il frutto di una relazione extraconiugale fra un uomo e una donna vedova con altri 5 figli da mantenere: l'immutabile destino a cui Dolores è condannata è la discriminazione.

preziose in cima ad un ferro infilato in un manico di legno. Su una scatoletta c'erano libretti quadrati di carta velina brunorosa. Tra un foglio e l'altro il foglio d'oro zecchino tanto sottile che se gli parlavi vicino volava via. Con le pinzette lo depositava sulla morbida pelle del cuscino e lì, coltello e spatola, lo tagliava come voleva e lo poggiava sull'oggetto da indorare: le pietre dure dei diversi brunitori lo spingevano e, strusciando, ce l'attaccavano, accarezzandolo finché quell'oro ricoperto brillava come prima non aveva brillato", 134-135.

¹⁶⁶ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 9 marzo 1980.

¹⁶⁷ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 3.

Ma la bambina ha bisogno di un posto sicuro dove sentirsi protetta e quel paese allora si trasforma nel luogo della sua infanzia, come una placenta che la difende dal mondo esterno. Protetta, seppure nell'indifferenza della gente, magari anche nel disprezzo per questa bambina figlia di nessuno, ma pur sempre protetta. Treja è il luogo dell'infanzia di Dolores, il luogo della sua memoria mitica, rappresenta lo spazio degli odori e dei colori di casa, quelli che rimangono stampati nella memoria per sempre. Le mura della cittadina abbracciano Dolores nel suo cammino di crescita e la sua lingua/dialetto le fanno da ninna nanna.

Il romanzo/autobiografia procede prevalentemente senza una vera trama. Ma la narratrice racconta anche momenti cruciali del proprio sviluppo: come lei stessa scrive all'amica Brusa-Arese, una prima parte del romanzo si conclude con la notizia che lo zio, partito per l'Argentina a fare un po' di fortuna e del cui arrivo non si hanno notizie per tre mesi, non è morto. Poche pagine dopo, troviamo un'altra tappa importante nella vita della bambina: "quando la zia deve uscire dalla Casa del Beneficio e io, sola, discosta dalla gente che la conforta, ripenso il giorno in cui la morte mi toccò. Si potrebbe tagliare dopo, quando già trasferite nella Casa Gentilizia, confronto la nuova strada con quella vecchia dove si poteva fare 'la sedia del papa'. [.....]. Le due strade sono, la prima infanzia e la seconda."¹⁶⁸ E poi la conclusione del racconto segnata dall'entrata nel collegio delle Visitandine. Dunque la notizia del buon esito del viaggio dello zio, il trasferimento dalla casa del Beneficio a quello nella Casa Gentilizia e infine l'inizio della vita collegiale costituiscono gli elementi cruciali che segnano la struttura interna del libro.

¹⁶⁸ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 8 giugno 1979, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 188, Firenze.

All'interno di questa macro struttura, c'è poi una micro struttura rappresentata dalle 'lasse', cioè da aneddoti. Ogni aneddoto è raccontato da Dolores bambina e si conclude con una frase, a volte gnomica, nata dalla riflessione della Dolores adulta. Un esempio di questo genere lo troviamo alla fine del paragrafo in cui la narratrice racconta il miracolo della guarigione della cugina Livia grazie alla spedizione di una camicia della malata pervenuta allo zio prete e fatta toccare alla statua della Madonna: "Del triduo di ringraziamento se ci fu, nulla vidi, nulla ricordo, ma a distanza di tanto tempo resta il miracolo di come allora funzionassero le poste: notizie e camicie che partivano, arrivavano, andavano, ritornavano con celerità tale da fermare la morte. Oggi la camicia di Livia non sarebbe arrivata in tempo."¹⁶⁹

Questo è solamente uno degli innumerevoli esempi della 'tecnica' usata dalla Prato: inserire riferimenti alla vita attuale, come a ricostruire un mosaico della memoria ma senza dimenticare il presente, permette di riflettere su ciò che si è diventati senza dimenticare come si era. Ma ci sono anche altri momenti, accuratamente descritti nel romanzo, che sostengono il binomio passato-presente e che permettono al torpore interiore in cui la scrittrice è sprofondata fin dagli anni del collegio di risvegliarsi per dare vita al meraviglioso romanzo di Treja: si tratta della narrazione delle epifanie. Come abbiamo già visto, la prima epifania risale a molto prima dell'inizio della stesura del dattiloscritto, come è testimoniato dall'appunto ritrovato in cui la scrittrice parla di "un fiume Treja che sarebbe vicinissimo a Roma fra la Cassia e la Flaminia. Leggere, fare accostamenti, forse si spiega 'Piazza dell'olmo di Treja' e soprattutto vederlo."¹⁷⁰ Piazza dell'olmo di Treja era stata la prima delle sette epifanie: "Venni a Roma. Che m'ero

¹⁶⁹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 53.

¹⁷⁰ Dolores Prato, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pe, n° 13 – Io – [1940-1980], Firenze.

portata dentro Treja, lo seppi quel giorno che mi comparve la Piazza dell'Olmo di Treja, il suo nome aveva sommerso Roma.”¹⁷¹ Dunque il presente, svolgendo una sua funzione maieutica, è fonte a cui attingere per riprendere il passato.

2. Le manomissioni della Ginzburg

La Ginzburg invece non capisce e taglia proprio le parti riguardanti il presente: “Ha tolto le poche parole che davano accenni di attualità. Ha tolto tutte le EPIFANIE romane; tutte! Ha tolto tutto quello che era richiamo archeologico di cose o di usanze, dei giocarelli, interessante rassegna dei giocattoli di quel tempo, soppressi lasciando solo la pupa (come se non avessi avuto che quella) che lei cambia in bambola.”¹⁷² La Ginzburg non capisce che l'elemento che dà linearità e ritmo a tutto il romanzo, che nella sua macro struttura si dipana in continui centri concentrici, è proprio questo costante alternarsi fra il punto di vista di Dolores bambina e Dolores adulta/narratrice. Se dunque una struttura in senso canonico sembra non esserci, in realtà è ben costruita mediante questa organizzazione narrativa del testo. Alla circolarità apparentemente caotica del macro testo si aggiunge la linearità delle singole ‘lasse’.

Lo sfogo per le ferite afflitte al dattiloscritto però non si esprime solo nella lettera all'amica Brusa Arese, ma anche in quella indirizzata a Roscioni al quale la Prato rimanda le bozze:

“un passerotto spezzettato, ricucito, tutto cicatrizzato [...]. La signora Ginzburg ci ha fatto fare un lavoro che si poteva evitare: bastava che lei non manomettesse il testo che uscirà con il mio nome. [...]. Quando le dissi che oltre al duplice dolore dei tagli (i tagli sono sempre dolorosi, lo sono di più se non si possono fare personalmente perché è ovvio, il nostro giudizio non sempre avrebbe coinciso), dolore totalmente accettato, ci si aggiungeva quello di ciò che lei avrebbe aggiunto per ricucirli, rispose: Neppure

¹⁷¹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 27.

¹⁷² Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 9 marzo 1980.

una E aggiungo. Ci credetti. [...]. I miei capitoletti senza titolo che io chiamo ‘lasse’ perché hanno lunghezze molto diverse o anche ‘sospensioni’ perché tra l’uno e l’altro c’è solo un po’ di spazio, ebbene questi capitoletti hanno un’apertura; un centro narrativo e una chiusa. La chiusa, raramente in dissolvenza, è un insieme di accordi che riassumono, o spiegano, o accentuano; perché la signora Ginzburg spesso l’ha tolta lasciando un corpo segato a mezzo? Perché nel corpo cancella spesso tre, quattro parole, proprio quelle che danno atmosfera al pezzo? Si direbbe per banalizzarle, ma la signora Ginzburg non vuole assolutamente questo lei ama il libro...se non lo fa neppure per correggere il mio testo come le maestre fanno per i compiti, lo fa per ridurre il libro al numero di pagine richieste. Ma per questo doveva togliere qualche altra pagina; dei tagli era padrona lei; non doveva modificare, o alterare ciò che restava mio.”¹⁷³

Anche la Brusa Arese è sconvolta per i cambiamenti fatti allo stile del testo e avanza l’ipotesi di “un ‘lettore’, molto poco scrupoloso, per non dir peggio, qui di Torino.”¹⁷⁴ Secondo Fiore però le manomissioni non sono che della Ginzburg giacché “non ha visto altra scrittura nelle bozze che quella della Ginzburg. In ogni modo se lei amava il libro a modo nostro, vedendo che a Torino il Faccioli¹⁷⁵ l’aveva manomesso, doveva astenersene lei, non ti pare? Lei amava il libro a modo suo; un suo strumento per risorgere più vitale in altra forma: abbandono dell’attività giornalistica per dedicarsi alla scoperta di nuove intelligenze...e ne scopre una ottantasettenne che le crea anche ‘un caso’ .”¹⁷⁶ È chiaro qui il riferimento canzonatorio al pezzo della Serini in cui la giornalista parla della Ginzburg, “che da qualche mese ha ripreso la sua attività di talent-scout per lo Struzzo.”¹⁷⁷

Nella lettera seguente, la Prato ritorna sulla questione di Faccioli asserendo che “il Faccioli abbia letto il mio testo lo sapevo anch’io e sapevo che l’aveva approvato. Resta

¹⁷³ Dolores Prato, lettera a Gian Carlo Roscioni, 21 marzo 1980.

¹⁷⁴ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 22 marzo 1980.

¹⁷⁵ Faccioli è uno dei consulenti/lettori dell’Einaudi. Quando si dà attuazione al nuovo schema di smistamento dei manoscritti disegnato da Carena nel febbraio 1979 Faccioli vi fa parte.

¹⁷⁶ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 28 marzo 1980.

¹⁷⁷ Marialivia Serini, “La scrittrice che nacque sotto un tavolo,” L’Espresso 16 marzo 1980.

la possibilità che il Faccioli l'abbia approvato contro volontà, riservandosi il diritto della manipolazione.¹⁷⁸ Nella lettera la scrittrice insiste molto sul fatto che la scrittura delle correzioni è solamente della Ginzburg. Il giudizio finale sulla collaboratrice Einaudi si esprime così: “Io credo che in tutto quello che ha fatto intorno al libro, ci sia stata una carica enorme di buon volere; io credo alla sua bontà così chiaramente attestata dalla signora Eugenia...ma le ha fatto velo il credersi, dati i facili successi ottenuti, più grande di quello che è; con questa falsa prospettiva essa crede di far bene a ridurre al suo stile lo scritto di una che sarà tanto inferiore a lei, ma anche tanto diversa.”¹⁷⁹

Queste sono le uniche due lettere di cui dispongo in cui la Prato analizza concretamente i tagli fatti al dattiloscritto. È utile ricordare qui, ancora una volta, che la Ginzburg ha espresso la propria idea di riduzione del dattiloscritto fin dall'ottobre del 1978 quando insieme a Roscioni fa visita alla Prato: quel “bisognerebbe togliere tutto il paese” echeggiava ancora nelle orecchie della Prato quando arrivano le bozze. Sebbene la preparazione a vedere falciato il dattiloscritto fosse durata un anno e mezzo, non è sufficiente alla Prato ad accettare di buon volere le modifiche.

3. Lo stile ginzburghiano

La Ginzburg dunque cambia le parole, modifica le frasi, elimina i riferimenti contemporanei solitamente collocati alla conclusione delle “lasse” e tutte le epifanie, tranne la prima. Quale immagine della Ginzburg emerge dopo il lavoro di accorciatura del testo pratio? Innanzi tutto notiamo un estremo rigore sintattico. Di ciò ne è un esempio la lunga lotta per il titolo da cui per fortuna la Prato uscirà vincitrice. Questo

¹⁷⁸ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 28 marzo 1980.

¹⁷⁹ Ibid.

rigore sintattico sembra però collidere con l'oggetto e lo stile del suo più famoso romanzo, *Lessico familiare*, a proposito del quale dichiara di voler scrivere “un libro dove ci fossero tutti questi qui, con le cose che dicono.”¹⁸⁰ Come è possibile scrivere “le cose che dicono”, dunque riportare il parlato nella sua trasparenza, senza incorrere in sgrammaticature sintattiche?

Per rispondere a questa domanda abbiamo bisogno di svolgere un'analisi accurata della situazione linguistica italiana. Partiremo prima da un esame della lingua all'inizio del '900 e faremo poi un salto di 50 anni circa, cercando di analizzare i cambiamenti della lingua italiana all'epoca dell'uscita di *Lessico familiare*, vale a dire negli anni sessanta. Nell'Italia postunitaria, ci riferiamo dunque all'Italia dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, il 2,5% degli italiani è italofono, mentre il resto della popolazione è esclusivamente dialettologo. Questo significa che alla fine dell'Ottocento su trentacinque milioni di abitanti, ottocentomila circa parla italiano, mentre il resto è dialettologo.

Ci bastano questi dati per dedurre, nel caso specifico, che in un'illustre casa come quella dei Levi dove il capofamiglia, oltre ad essere un famoso biologo, è anche professore universitario di anatomia, si conosce sicuramente l'italiano standard. Eppure in famiglia si usano espressioni dialettali. Perché? Probabilmente la risposta risiede nella caratteristica genuinità e spontaneità tipiche del dialetto: “Il dialetto è l'idioma che la maggior parte degli italiani usano per esprimere meglio i loro sentimenti più sinceri e profondi, per comunicare con le persone con le quali più stretti sono i rapporti di affetto, di colleganza, di lavoro.”¹⁸¹ L'uso del dialetto che si caratterizza per l'estrema spontaneità del proprio dettato, permette di esprimersi in modo semplice ed efficace: “Spontaneità

¹⁸⁰ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 129.

¹⁸¹ Tullio De Mauro, *La lingua italiana e i dialetti. Il lazio*, (Firenze: La Nuova Italia, 1969) 4.

espressiva, semplicità ed efficacia [che] sono le caratteristiche comuni nel parlare dialetto,¹⁸² mentre la lingua standard è la lingua delle situazioni ufficiali e della burocrazia.

Passiamo ora agli anni Sessanta. Quando nel 1963 *Lessico familiare* vince il Premio Strega, le riflessioni pasoliniane sui cambiamenti della lingua sono alle porte. Vediamo in sintesi l'analisi di Pasolini. Secondo il giornalista friulano sta nascendo un italiano nazionale le cui radici si possono rintracciare nel linguaggio tecnologico legato al triangolo industriale del Nord. Infatti, secondo Pasolini si sta formando al Nord un linguaggio tecnologico che si sta sostituendo alla koinè dialettale romanesco-napoletana dominante durante il periodo neorealista. Fra le caratteristiche del nascente italiano nazionale, il poeta elenca: “1) Una certa propensione alla sequenza progressiva, il che comporterà una maggiore fissità nei diagrammi delle frasi italiane [...] Tutto sommato si tratterà di un impoverimento di quell’italiano che era finora così prodigo della propria ricchezza in quanto disponibilità di forme [...] 3) Il prevalere del fine comunicativo sul fine espressivo, come in ogni lingua di alta civilizzazione e di pochi livelli culturali, insomma omogeneizzata intorno a un centro culturale irradiatore insieme di potere e di lingua.”¹⁸³

Da questa sintesi del pensiero pasoliniano si deduce che, indipendentemente dalla condivisione dell'analisi svolta da Pasolini, in Italia negli anni Sessanta c'è un grande fermento intorno alla lingua. L'avvento della televisione ha fatto sentire con urgenza la necessità di un'unificazione linguistica ancora inesistente e così i dialetti, già lungamente sbeffeggiati dalle classi sociali più elevate, vengono definitivamente messi da parte a

¹⁸² Ibid., p. 5.

¹⁸³ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, (Milano: Garzanti, 1977) 22.

favore di un italiano omologato che tutti possano capire. Questo movimento deve aver scosso molti scrittori che inconsciamente o meno sentono di voler affermare l'importanza linguistica delle proprie parlate locali o familiari. Ed infatti il codice linguistico riprodotto e riproposto dalla Ginzburg nel suo *Lessico familiare* costituisce, come Montale lo definisce, il “cemento affettivo”¹⁸⁴ della vita quotidiana della famiglia Levi:

“Noi siamo cinque fratelli. Abitiamo in città diverse, alcuni di noi stanno all'estero; e non ci scriviamo spesso. Quando c'incontriamo, possiamo essere, l'uno con l'altro, indifferenti e distratti. Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: ‘Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna’, o ‘De cosa spussa l'acido solfidrico’, per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole. Una di quelle frasi o parole, ci farebbe riconoscere l'uno con l'altro, noi fratelli, nel buio di una grotta, fra milioni di persone. Quelle frasi sono il nostro latino, il vocabolario dei nostri giorni andati, sono come i geroglifici degli egiziani e degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato d'esistere, ma che sopravvive nei suoi testi, salvati dalla furia delle acque, dalla corrosione del tempo. Quelle frasi sono il fondamento della nostra unità familiare, che sussisterà finché saremo al mondo, ricreandosi e resuscitando nei punti più diversi della terra, quando uno di noi dirà: ‘Egregio signor Lipmann’, e subito risuonerà al nostro orecchio la voce impaziente di mio padre: ‘Finitela con questa storia! L'ho sentita già tante di quelle volte!’.”¹⁸⁵

Dunque il linguaggio, il lessico vengono usati come strumenti di riscoperta del passato, divenendo un tutt'uno con la memoria: la memoria infatti non può che esprimersi con quel vocabolario, con quei modi di dire sebbene di essa non siano rimasti che “esili barlumi e schegge di quanto abbiamo visto e udito.”¹⁸⁶

La lingua, usata nel romanzo per dar viva voce ai membri della famiglia Levi è una lingua “spiccatamente orale, solcata dalle sgrammaticature e dalle irregolarità del parlato e adatta ai banali contenuti delle conversazioni domestiche di parlanti non certo

¹⁸⁴ Eugenio Montale, “ ‘Lessico familiare’ crudele con dolcezza,” *Corriere della Sera* 7 luglio 1963.

¹⁸⁵ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, (Torino: Einaudi, 1963) 28-29.

¹⁸⁶ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., 6.

incolti e neppure di basso livello sociale.”¹⁸⁷ Le caratteristiche dialettali scelte e proposte dalla scrittrice non sono solamente lessicali, ma anche morfologiche e sintattiche. Lo strumento usato infatti per riprodurre nel modo più vicino all’originale la parlata dei protagonisti della vicenda è il discorso diretto. Certo è che con il discorso diretto, l’autore cede la parola ai suoi personaggi creando un distacco fra l’autrice e il suo racconto. D’altronde questo risultato è perfettamente coerente con l’idea espressa nell’Avvertenza: “Non avevo molta voglia di parlare di me. Questa difatti non è la mia storia, ma piuttosto, pur con vuoti o lacune, la storia della mia famiglia.”¹⁸⁸ Anche quando non le è possibile usare il discorso diretto, i confini tra le voci dei personaggi e quella della scrittrice vengono sapientemente distinti nel discorso indiretto virgolettando le parole altrui.

D’altronde colei che ha coltivato per anni “un sacro orrore per l’autobiografia,”¹⁸⁹ s’è detta che “le fonti della memoria erano quelle cui non dovevo mai bere.”¹⁹⁰ Ora vi è giunta, ma non può sciogliersi in melliflui sentimentalismi: “Però non credo che sia sentimentale: io non volevo fare un libro sentimentale, non volevo raccontare sensazioni mie d’infanzia, questo non lo volevo proprio fare. Volevo raccontare come era la mia famiglia, e parlare più di loro che di me; poi finiva che entravo anch’io, [...]. Non avevo nessuna voglia di dire quello che sentivo da bambina, ecco, non mi andava. Le sensazioni infantili: non lo scrivevo per questo.”¹⁹¹ E aggiunge a meglio precisare le scelte narratologiche fatte: “Io ho pensato che dovevo cercare di raccontare come quando vedevo allora, non con i pensieri che avevo potuto avere dopo, ma come quando vedevo

¹⁸⁷ Valeria Barani, “Il ‘latino’ polifonico della famiglia Levi nel ‘lessico familiare’ di Natalia Ginzburg,” in *Otto-Novecento*, 6 (1990): 150.

¹⁸⁸ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 5.

¹⁸⁹ Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, (Torino: Einaudi, 1964) 8.

¹⁹⁰ Ibid., p. 18.

¹⁹¹ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 139.

allora. Non so se...però sapevo che non volevo presentarmi io come bambina, questo non lo volevo fare; cioè senza le mie sensazioni infantili. Potrei scrivere un libro, sulle mie sensazioni infantili... ”¹⁹²

La Ginzburg non vuole essere la protagonista della sua *autobiografia*, ma vuole parlare della sua famiglia. Per farlo deve mantenere una struttura omogenea ed emotivamente controllata ed evitare di mediare fra presente e passato. Ancora una volta è confermato quello che lei stessa ha dichiarato in giovinezza a proposito del proprio stile. Vuole scrivere come un uomo per evitare di essere sentimentale perché spesso “le scrittrici quando scrivono, non riescono a liberarsi dei sentimenti, non sanno guardare a se stessa e agli altri con l’ironia, perfino la conoscenza [...] Sono sempre umide di sentimenti, loro, ignorano il distacco. Ecco. [...] Scrivere come un uomo vuol dire scrivere col distacco, la freddezza di un uomo... Una donna deve scrivere come una donna però con le qualità di un uomo.”¹⁹³

Il risultato di questi ‘pensieri’ stilistico-letterari porta ad una scrittura, seppure con i debiti *distinguo* fra un’opera e l’altra della Ginzburg, in cui emerge violentemente la rabbia di quella generazione che è stata giovane sotto il fascismo. La stessa Ginzburg ammette nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* di aver voluto “che ogni frase fosse come una scudisciata e uno schiaffo.”¹⁹⁴ La scrittrice ottiene questo risultato mediante frasi brevissime e con l’uso di una paratassi il cui collante è la coordinativa ‘e’. Vale la pena di ricordare che la Ginzburg appartiene alla generazione dei neorealisti ed anche per questo nei suoi romanzi emerge la rabbia e il dolore della guerra come male globale: “Non guariremo più di questa guerra. È inutile. Non saremo mai più gente serena, gente

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Maja Pflug, *Natalia Ginzburg. Arditamente timida*, cit., p. 113.

¹⁹⁴ Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, (Torino: Einaudi, 1964) 14.

che pensa e studia e compone la sua vita in pace.[...] C'è ancora qualcuno che si lagna del fatto che gli scrittori si servano di un linguaggio amaro e violento [...] Noi non possiamo mentire nei libri [...] Abbiamo una durezza e una forza che gli altri prima di noi non hanno mai conosciuto. [...] Vorrebbero che mentissimo ai nostri bambini come loro mentivano a noi [...] Non lo possiamo fare con dei bambini che abbiamo svegliato di notte e vestito convulsamente nel buio, per scappare o nasconderci o perché la sirena d'allarme lacerava il cielo. Non lo possiamo fare con dei bambini che hanno veduto lo spavento e l'orrore sulla nostra faccia.”¹⁹⁵ Oltre il male globale per la guerra, la Ginzburg racchiude in sé anche la ferita personale della morte causata dalle torture naziste del marito Leone Ginzburg di cui conserverà sempre il cognome anche quando sposerà Paolo Baldini.

A proposito dello stile della Ginzburg e a conferma di quanto finora detto, Garboli scrive: “La cultura nostrana è pretesca, ginnasiale, ‘ipotattica’? E la Ginzburg è paratattica, severa, impulsiva, emotiva, e allinea coordinate che sono altrettanti proiettili.”¹⁹⁶ È importante evidenziare a questo punto la stretta correlazione fra le riflessioni di Pasolini sulla futura lingua nazionale (“Una certa propensione alla sequenza progressiva”) e lo stile della Ginzburg, torinese dunque cresciuta in una delle città del triangolo industriale del Nord, stile efficacemente sintetizzato da Garboli.

Tornando ora al romanzo della Prato, la Brusa continua insistentemente a trovare spiegazioni al lavoro di taglio fatto dalla Ginzburg dicendo che la consulente Einaudi, costretta a scegliere, ha “scelto opportunamente: e anche questo è comprensibile, perché ha scelto secondo se stessa, e non secondo te, con un’aggiunta però: ed è che avrà scelto

¹⁹⁵ Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 53-55.

¹⁹⁶ Ibid., p. 139

anche secondo dei criteri dettati dalla sua esperienza di scrittrice ed editoriali insieme.”¹⁹⁷

La Prato risponde all'amica Brusa Arese che la Ginzburg non ha fatto altro che avvicinare il libro al suo stile e aggiunge, appresa la notizia della battaglia fatta in sede di Consiglio Editoriale, di non potersi piegare ad un'elemosina editoriale e di aver avuto la forte tentazione di ritirare il libro. Dopo una telefonata a Roscioni, però viene a sapere che “nessuna lotta; ci fu una discussione come per tutti; qualcuno era contrario, ma la maggioranza no.”¹⁹⁸

Siamo giunti a settembre, mentre il romanzo è uscito in libreria a giugno. La Prato ha elaborato il lutto dei tagli dando una spiegazione razionale a ciò che alla vista delle bozze le aveva procurato una delusione che di razionale non aveva niente. Nella lettera a Enzo Golino spiega che il motivo che ha indotto la Ginzburg a manomettere il libro era stata l'esigenza di rendere il testo “più accessibile. Io salto i verbi come se qualcuno mi corresse dietro; i miei passaggi sono ponti levatoi mai abbassati; lei riduceva più intelligibile il mio modo di scrivere; ma io preferivo tenermi i miei difetti. Avevamo ragione tutte e due. [...] È il mio grazie a Giorgio Zampa per il contenuto del riquadro del quale il grazie va a Golino. ‘Che lingua quella Dolores!’, dunque Zampa ci s'è divertito e io con lui. S'è divertito per quei pochi termini trejesi che si sono salvati sulle 280 pagine del ‘nuovo corallo’, ma se potesse conoscere tutti quelli caduti con i tagli apportati, quanto ci divertiremmo lui e io!”¹⁹⁹ Un invito che Giorgio Zampa ha accettato alla lettera, con la pubblicazione, purtroppo postuma, della versione integrale di *Giù la piazza non c'è nessuno* per Mondadori nel 1997.

¹⁹⁷ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 11 febbraio 1980.

¹⁹⁸ Lina Brusa Arese, lettera a Dolores Prato, 9 maggio 1980.

¹⁹⁹ Dolores Prato, lettera a Enzo Golino, 16 settembre 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 237, Firenze.

4. La battaglia per il titolo

Riportiamo qui la vicenda del titolo da assegnare al romanzo perché ci sembra un esempio veramente esplicativo dell'approccio della Ginzburg al testo della Prato.

La questione del titolo è causa di lotta e di grande amarezza per la scrittrice, una lotta portata avanti con una determinazione che si rivela alla fine vincente. Il primo accenno a quello che diventerà il titolo definitivo viene fatto il 2 agosto 1979 nella lettera di Dolores Prato alla Brusa Arese e sembra che anche Roscioni sia d'accordo: "...per me il titolo va bene, spero che piaccia anche a Natalia...".²⁰⁰ Veniamo subito a sapere che il verdetto finale giungerà dalla Ginzburg.

Nel frattempo gli Arese fanno una serie di proposte di titolo (*Quell'età piccina che non muore, Alla ricerca di un 'nonsochè', Infanzia inappagata non finisce mai, Come una pianticella sradicata, All'ombra di un sorriso misterioso, Un'infanzia senza radici*), ma la Prato continua a essere convinta che il proprio titolo, *Giù la piazza non c'è nessuno*, sia il migliore perché include molteplici livelli di significato. Partendo da quello puramente linguistico, in cui la sfumatura di quella preposizione mancante dà una nota originale al libro, per arrivare a quello intrinseco di richiamo al dialetto del paese, per la scrittrice una sorta di richiamo alle origini. Dal punto di vista narrativo, quel titolo poi si rifà all'unico momento in cui la bambina riesce a vivere la propria età.

"Nessuno mi faceva mai scherzi come quelli; nessuno si divertiva con me, solo lei che tenendomi sulle ginocchia, mi sorrideva come nessuno faceva mai. Mi teneva per le spalle e cominciava a dondolarmi, avanti e indietro, fingendo di buttarmi giù, di lasciarmi cadere e intanto cantilenava: 'Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza...' m'inclinava sempre più all'indietro finché la mia testa toccava quasi terra e io vedevo quel meraviglioso demonio dal rovescio; mai il demonio fu così bello, neppure quando era Lucifero. [...] 'Staccia minaccia, buttiamola giù la piazza'...; cominciava così, non so come continuasse, ma finiva con un 'giù' lungo e profondo, atroce e dolcissimo che mi capovolgeva come se veramente stessi cadendo a capofitto nel vuoto. Non l'ho

²⁰⁰ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 11 agosto 1979.

imparata la filastrocca; quando tentavo di ricostruirla, arrivata a ‘giù la piazza’, attimi d’inutile attesa, poi il pensiero come se parlasse, diceva: ‘Giù la piazza non c’è nessuno’.”²⁰¹

È un momento centrale del libro perché rappresenta la gioia di Dolores bambina e la tristezza di Dolores adulta: in *giù la piazza* c’è la filastrocca della zia Ernestina, unica persona capace di farla sentire bambina in un ambiente dove tutto era per adulti e in *non c’è nessuno* il “senso vago di solitudine”²⁰² che la bambina non sente in modo diretto, ma che è avvertito nel profondo.

Dopo aver descritto le motivazioni di sostanza che portano alla scelta del titolo, vediamo come si è svolta la battaglia per l’effettiva attribuzione dello stesso. In una lettera del 3 settembre 1979²⁰³, la Prato affronta con la Ginzburg la questione spinosa del titolo avanzando da un lato le proposte degli Arese (*Quell’età piccina che non muore mai*, *Piccola età che non muore*), ma ribadendo, come aveva già fatto con l’amica Lina, la sua preferenza per *Giù la piazza non c’è nessuno* poiché lo considera il più suggestivo. Ma suggestivo per chi? Sicuramente per la Prato che in quel titolo può vederci il suo dialetto, la sua piazza, la felicità della caduta dalle gambe della zia, quell’essere e sentirsi bambina in pieno una sola volta, ma per la Ginzburg?

Ed ecco che nella lettera di risposta del 19 settembre 1979 la Ginzburg affronta anche la questione del titolo, rifiutando *Giù la piazza non c’è nessuno*, “difficile da far accettare perché, davanti a ‘giù la piazza’ il lettore può chiedersi che vuol dire.”²⁰⁴ A maggior sostegno della sua convinzione, la Ginzburg stessa propone, in una lettera a

²⁰¹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, cit., p. 61-62.

²⁰² Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 21 ottobre 1979.

²⁰³ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 3 settembre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 196, Firenze.

²⁰⁴ Ibid.

Carena, il proprio titolo: “Avrei trovato un titolo (non ne ha nessuno): Fiume disperso. La signora sa che l’ho tagliato.”²⁰⁵ La Prato però cerca di difendere la sua proposta e lo fa alla fine di una lunga lettera spiegando alla Ginzburg, con precisi riferimenti alle pagine del libro in cui è contenuto l’aneddoto legato al titolo da lei proposto, il motivo della sua scelta: “Il ‘non c’è nessuno’ si ritrova in tutto il lavoro: la mia inconscia solitudine.”²⁰⁶ Dopo questa lunga difesa, forse per paura che il suo impuntarsi possa compromettere la pubblicazione del libro cede e in una successiva alla Ginzburg scrive di non aver capito in prima istanza il motivo del titolo da lei proposto, ma poi facendo delle ipotesi sulla possibile fine del testo dopo i tagli apportati, si convince che anche *Fiume disperso* possa funzionare.

Ma poi ci ripensa, perché quel *Giù la piazza non c’è nessuno* racchiude troppi livelli di significato, “[...] ora, ripensandoci, consultando il mio piccolo entourage, ritorno a proporre il mio “Giù la piazza non c’è nessuno”. Voi dite che sarebbe un titolo per il quale il lettore si chiederebbe ‘Che vuol dire’?. Ho già risposto a questa obiezione. A parte che la spiegazione c’è al principio del lavoro, ogni titolo suscita l’interrogativo, anche ‘Fiume disperso’.”²⁰⁷

A questo punto entriamo nel vivo della motivazione a rifiutare la proposta della Prato; la Ginzburg infatti nella risposta²⁰⁸ precisa punto per punto le diverse obiezioni

²⁰⁵ Natalia Ginzburg, lettera a Carlo Carena, 20 settembre 1979, Archivio di Stato, Fondo Einaudi, cartella n° 95, fascicolo Natalia Ginzburg, p. 964, Torino.

²⁰⁶ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 21 settembre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 200, Firenze.

²⁰⁷ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg e Gian Carlo Roscioni, 3 ottobre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 203, Firenze.

²⁰⁸ La lettera di risposta della Ginzburg non datata e collocata al Fondo Prato, serie Pd, n°181 e quella di Roscioni datata 3 ottobre 1979, collocata al Fondo Prato, serie Pd, n° 202 sembrano, secondo Angela Paparella, “*Giù la piazza non c’è nessuno* di Dolores Prato: la vicenda editoriale attraverso le lettere,” diss., Università degli Studi di Bari, 2004, nota p. 276 e con la quale concordo doversi datare, “Da riscontri effettuti, è stata recapitata alla Prato, [...], il 5 ottobre 1979”. Aggiungerei inoltre che i riscontri da

avanzate dalla Prato: “Il titolo. Vorrei spendere una parola per il mio titolo. ‘Fiume disperso’ è un titolo misterioso, ma intelligibile. ‘Giù la piazza non c’è nessuno’ è una frase che pone un interrogativo non di significato, ma di sintassi: ‘giù nella piazza’ sarebbe la forma sintatticamente corretta: mi sembra male far fermare il pensiero sulla sintassi.”²⁰⁹

Dunque, la proposta di titolo della Ginzburg è semplicemente legata a motivazioni linguistico-sintattiche, come se queste potessero prendere il posto delle motivazioni emotivo-narrative della scrittrice. Infatti, la Prato s’indispettisce per la motivazione addotta dalla Ginzburg, sbeffeggiando in una lettera alla Brusa Arese la scrittrice che “non ha capito che anche io arrivavo a sapere che dovevo dire ‘nella’, ma io da piccola ripetevo dentro di me...’Giù la piazza non c’è nessuno...’ e l’ignoranza infantile oltre al senso vago di solitudine che io, ripeto, non sentivo, ma era avvertito dal misterioso profondo, quell’ignoranza parlava con maggiore senso artistico della nostra sintassi...con quello sproposito la piazza si allarga, si allontana, diventa fantomatica, simbolica”.²¹⁰ Che importanza ha la sintassi di fronte a motivazioni così dense di significato emotivo e artistico?

Così nella lettera del 13 novembre 1979²¹¹ la Prato cerca di spiegare ancora meglio la motivazione della sua scelta: “Lei mi scrisse che si dovrebbe dire ‘nella piazza’ giustissimo. Ma quando io ricercavo gli spezzoni, forse mai afferrati, di quella

me effettuati consistono nell’analisi del testo della lettera che contiene una risposta a quella di Dolores Prato del 3 ottobre 1979 e in una lettera di Lina Brusa Arese dell’11 ottobre 1979 in cui scrive: “Inoltre avrai ricevuto una lettera dal Prof. Roscioni e da Natalia Ginzburg; credo che te l’abbiano mandata a mano venerdì scorso, il 5”.

²⁰⁹ Ibid.

²¹⁰ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 21 ottobre 1979.

²¹¹ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 13 novembre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 208, Firenze.

filastrocca²¹² e ne aspettavo la risurrezione, dentro di me sorgevano quelle parole con quell'errore. È una forma dialettale; nel libro ce ne sono altre. E secondo me è un errore che giova: allontana la piazza, la slarga, la sfuma, la rende fantomatica.”²¹³

La convinzione della Ginzburg non si attenua: anche il contratto mandatele nel dicembre del 1979 contiene il titolo ginzburghiano. Ma la Prato è risoluta a vincere quella battaglia, con le buone o con le cattive: “Che nel contratto ci sia ‘Fiume disperso’ non fa nulla, lo cambieremo da una parte e dall'altra.”²¹⁴ E ancora nella lettera all'amica Arese:

“E ora la questione del titolo...mi ero quasi adattata a quel ‘Fiume disperso’, ma più tempo passa e più sento che non lo posso accettare. È un titolo romantico, deludente, femminile. E nei miei scritti non c'è ombra di romanticismo; se qualche volta appare, lirismo, più che romanticismo, è sempre seguito da uno schizzo di acido muriatico. [...]. Niente fiume svenevole, voglio la mia Piazza sgrammaticata; ‘non c'è nessuno’, è l'essenza della mia inconscia, ma deformante solitudine. Centomila volte meglio il tuo ‘All'ombra di un sorriso’ dove neppure la parola sorriso porta languore. [...]. Il tuo titolo lo cambierei con la mia Piazza, ma la mia Piazza con quello stupido fiume, NO.”²¹⁵

Sembra quasi ironico che la Prato definisca il titolo proposto dalla Ginzburg, la cui scrittura è stata spesso definita secca e asciutta, “romantico, deludente, femminile”. Ed in effetti sorprende che la scrittrice torinese non abbia compreso il valore letterario-narrativo del titolo della Prato; l'unica giustificazione che riusciamo a trovare e che in realtà ci è data dalla stessa Ginzburg è legata ad un'ossessione grammaticale. La sintassi di *Giù la piazza non c'è nessuno* è eccessivamente sregolata per una scrittrice come la

²¹² La filastrocca che Dolores Prato ha utilizzato per dare il titolo al "romanzo di Treja" ha un finale molto più ottimistico, nel senso che giù la piazza c'è qualcuno, a cui il bimbo al quale si racconta possa far riferimento: questo è il testo corrente della filastrocca: "staccia, minaccia, buttiamolo giù la piazza, giù la piazza c'è Michele che fa il dolce miele, il miele con la sapa, boccuccia inzuccherata!". La sapa è un prodotto dolciastro dell'uva.

²¹³ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 13 novembre 1979, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 208, Firenze.

²¹⁴ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 11 gennaio 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 212, Firenze.

²¹⁵ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 6 gennaio 1980.

Ginzburg che rispetta con rigore le norme della lingua e che quando ciò non avviene, si affretta a far usare la lingua ‘scorretta’ ai personaggi dei suoi romanzi premurandosi di usare le virgolette così da evitare la diretta responsabilità della sregolatezza.

Tornando alle vicende riguardanti il titolo, la Prato scrive alla Ginzburg usando toni meno aspri di quelli adoperati con l’amica Brusa Arese, senza però risparmiarle commenti sui tagli apportati: “In realtà ho firmato facendo violenza su me stessa perché io non so come è diventato il mio libro dopo la folta sfoltitura... [...]. Però insisto per il mio titolo: ‘Giù la piazza non c’è nessuno’. Non è un capriccio, è una verità affermatasi in tanti mesi di pensiero.”²¹⁶

Finalmente la Ginzburg cede sul titolo della Prato, e con una lettera alla scrittrice ammette che “avendo riflettuto, e avendo interrogato alcune persone, mi sono convinta che Lei ha ragione, e che il Suo titolo, Giù la piazza non c’è nessuno, è migliore del mio. Vado a Torino dopodomani, e cercherò di convincere anche quelli che non lo amano.”²¹⁷ Si capirà da una lettera della Prato che fra quelli che non lo amano c’è Calvino, “Eppure lei mi disse che Calvino ne era contrario. Ecco questo non lo capisco proprio. Contrario lui che per il suo ultimo libro ha scelto un titolo che racconta, proprio come il mio....”²¹⁸ Chiaramente la Prato qui allude all’uscita nel 1979 dell’ultima opera di Calvino *Se una notte d’inverno un viaggiatore*.

²¹⁶ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 11 gennaio 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 212, Firenze.

²¹⁷ Natalia Ginzburg, lettera a Dolores Prato, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 213, Firenze.

²¹⁸ Dolores Prato, lettera a Natalia Ginzburg, 12 febbraio 1980, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 215, Firenze.

5. Alcuni esempi di tagli e possibili motivazioni

Dall'analisi dei tagli della Ginzburg si evince la tendenza ad attuare nel testo una molteplicità di modifiche, da quelle di ordine prettamente sintattico-morfologico a quelle di ordine stilistico. Laddove la consulente einaudiana apporta modifiche sintattico-morfologiche, gli interventi sul testo riguardano parole sparse qua e là. Avviene diversamente quando soprattutto lo stile è modificato: a questo proposito si può parlare della cancellazione di intere frasi mentre l'operazione di riduzione del volume del testo coinvolge paragrafi interi che possono essere formati da due fino anche a cinquanta pagine.

Per quanto penoso sia, la Prato è preparata a questo tipo di riduzione, sa infatti che il volume presentato all'Einaudi è troppo corposo e che per motivi commerciali la Ginzburg avrebbe dovuto sforbiciare qua e là per portare il dattiloscritto di milleduecentocinquanta pagine a meno di trecento. In questo modo si spiega la cancellazione delle ventidue pagine nel corso delle quali la scrittrice descrive il telaio, alcuni oggetti di casa e fa una rassegna della tavola con tutti i suoi cibi. E allo stesso modo si possono comprendere l'eliminazione delle diciotto pagine dove la Prato riporta alcuni dei numerosi modi di dire del paese e la descrizione di personaggi secondari della storia oppure la scoperta dei fenomeni naturali come la luna, o le paure che questi provocano nei bambini. La descrizione delle malattie del paese, delle medicine, dei giochi della piccola Dolores non trova spazio nel testo elaborato dalla Ginzburg e anche le dieci pagine dedicate ai diversi tipi di fiori di Treja non hanno posto nel libro pubblicato. E per finire questa esemplificazione delle parti eliminate probabilmente

perché troppo descrittive, notiamo la riduzione della sezione dedicata alle stagioni e agli avvenimenti legati ad esse e più di cinquanta pagine di descrizione del paese.

Prima di procedere ad un'analisi più profonda, è necessario evidenziare che le meravigliose descrizioni della Prato non si limitano a pura elencazione delle cose, ma permettono di ordinare “per classi e tipi gli oggetti del sapere di cui il libro è espressione. Fra queste classi o tipi almeno tre meritano particolare attenzione: le parole e i nomi, ‘contenitori’ (ancora una volta in senso proustiano) delle sensazioni che, cristallizzate, vi si custodiscono; i luoghi, principali vettori delle derive e dei flussi della memoria, nelle cui immagini la realtà passata è presa come in ostaggio; infine le opere d’arte”.²¹⁹ E, ironia della sorte, proprio le parole e i luoghi sono ridotti in stralci dagli interventi ginzburghiani, proprio quei luoghi e quei nomi che rappresentano per la scrittrice “i miei meravigliosi misteri.”²²⁰

5.1 Le parole

Di questi tagli la Prato è a conoscenza, certo non riesce a mandare giù l’amaro boccone dell’eliminazione del paese, ma ha già avuto il tempo di abituarsi all’idea. Ciò che la scrittrice non si riesce a spiegare sono le modifiche di singole parole.

Per meglio comprendere la modifica di singole parole, crediamo sia importante ricordare ancora una volta che in *Lessico familiare* a ciascun avvenimento è strettamente legato un aneddoto linguistico: gli avvenimenti di casa Levi rimangono nella memoria dell’intera famiglia grazie al potere evocativo di una frase o di una parola:

²¹⁹ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricori d’infanzia della scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 42.

²²⁰ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, cit., p. 521.

“e poi c’era la famosa frase d’un direttore d’orchestra, conoscente del Silvio, che trovandosi a Bergamo per una tournée, aveva detto ai cantanti distratti o indisciplinati: ‘Non siamo venuti a Bergamo a fare campagna, bensì per dirigere la *Carmen*, capolavoro di Bizet’ [...] Ma basta, fra noi, una parola. Basta una parola, una frase: una di quelle frasi antiche, sentite e ripetute infinite volte, nel tempo della nostra infanzia. Ci basta dire: ‘Non siamo venuti a Bergamo per fare campagna’ [...] per ritrovare a un tratto i nostri antichi rapporti, e la nostra infanzia e giovinezza, legata indissolubilmente a quelle frasi, a quelle parole.”²²¹

Chi meglio della Ginzburg dunque per capire il lessico familiare di Dolores? Non si tratta di un lessico familiare perché una famiglia che le abbia raccontato storie, a parte la ottuagenaria Scolastica con le sue scantafavole, la Prato non l’ha. A colmare questo vuoto ci sono le parole, le frasi, i detti popolari del paese che diventano il lessico familiare di Dolores. Eliminare questo elemento del romanzo, aggiustarlo o riportarlo alla norma è come cambiare quel ‘non siamo venuti a Bergamo per fare campagna’ in un più corretto ‘non siamo venuti a Bergamo a fare una scampagnata’.

Eliminare questo significa per Dolores, che finalmente ad ottantasette anni è riuscita a colmare il vuoto sentito per tutta la vita, che forse alla sua vita inconclusa ha dato una conclusione riuscendo a riprendere le maglie della sua infanzia e a metterle insieme a riformare la base della sua interiorità, significa spezzarla nuovamente. Il recupero di quella lingua equivale al recupero del proprio inizio e, come il paese è la placenta in cui Dolores si è formata, la lingua del paese è la sua lingua madre.

Con questo si spiega la sorprendente capacità mnemonica e mnemonico-linguistica degli oggetti: la necessità di un’auto-costruzione del sé attraverso la conoscenza delle cose a sua volta passa attraverso i nomi. Ritrovare le parole e il loro significato profondo, le emozioni che suscitano e la carezza fonica che creano, significa per Dolores ritrovare se stessa, riscoprire quell’inconscio che affiora senza ostacoli

²²¹ Natalia Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 28.

dall'infanzia. La lingua madre è una lingua orale, parlata, con tutte le sgrammaticature dell'affettività. Il ripristino della sua normalità rischia di far negare a Dolores il recupero della madre e quindi la riconquista di sé: “noi cominciamo ad essere col primo ricordo che riponiamo nel magazzino”²²² della memoria visiva e uditiva. Il magazzino di Dolores è una frase, pronunciata da Zizi alla zia Paolina, “Rimandala a sua madre, non vedi che ci muore in casa?”²²³ e un luogo “sono nata sotto un tavolino. [...] Treja fu il mio spazio, il panorama che la circonda la mia visione. [...] Quel tavolino sotto il quale nacque la mia coscienza, stava a metà di un’immensa sala da pranzo rettangolare nella casa del Beneficio.”²²⁴ Le coordinate anagrafiche della scrittrice vengono dunque ridotte a brandelli ancora una volta.

Dopo il collegio nel quale passa dieci anni e che le toglie tutto quello che le sta a cuore (“Nella lunga monotona stereotipata parentesi collegiale, il nome Treja appariva sulla posta che arrivava, per tutto il resto era scomparso, sostituito dal nome del collegio”²²⁵), Dolores diventa quella delle ‘parole diverse’. Concordo dunque con Monica Farnetti quando scrive: “Le scorrerie cognitive nel passato e nell’infanzia di Dolores Prato hanno infatti come oggetto e come riferimento primario le parole, sulle parole e non sui fatti, o sulle cose in sé, si fonda la sua memoria, ed è attraverso di esse – le parole del passato, del vocabolario di allora già sepolto e ora nuovamente restituito alla vita – che si stabilisce un rapporto, e un rapporto pressoché diretto, fra passato e presente.”²²⁶ I fatti e

²²² Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 4.

²²³ Ibid., p. 3.

²²⁴ Ibid., p. 3-8.

²²⁵ Ibid., p. 5.

²²⁶ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricori d'infanzia della scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 47.

gli avvenimenti della lunga elegia di Treja sono rappresentati dalle parole, non c'è una storia perché la storia è contenuta dalle parole, dalla scelta linguistica della scrittrice.

E poi le parole portano con sé gli oggetti, oggetti che sono ormai estinti a causa di quel progresso che ha cancellato la vita contadina sostituendola con una vita industrializzata, fatta di macchine moderne. A proposito di quanto appena detto, ci sembra necessario il richiamo a Pasolini: l'Italia diventa un paese industrializzato e l'italiano nazionale prende il sopravvento sui dialetti. La scomparsa dei dialetti rappresenta un campanello d'allarme del mutamento economico in corso nella società: se i processi produttivi cambiano al punto da sostituire gli strumenti manuali con quelli industriali, il nome che designa lo strumento non ha più ragione d'essere e così insieme all'oggetto sparisce anche la parola.

Il romanzo, infatti, vuole rivitalizzare le cose e i loro nomi ormai quasi scomparsi. La Prato stessa scrive a Roscioni: “Il mio lavoro è la testimonianza di un'epoca. Un'epoca che oramai è anche archeologia.”²²⁷ L'arcolaio rientra sicuramente in questo progetto, come il telaio, l'abbrustolitore del caffè e molti altri oggetti; ma questi rappresentano gli oggetti della vita quotidiana, tutto il resto non è meno importante perché racchiude il modo di vivere di allora, con i suoi ritmi e i suoi riti. Eliminare le parole significa eliminare le cose e se è pur vero che la scomparsa dei nomi degli oggetti a causa del progresso tecnologico non è che una conseguenza della scomparsa degli oggetti perché non più necessari, anche qui l'eliminazione delle parole viene da sé con la scelta dell'eliminazione di intere parti di pura descrizione in una sorta di pulizia letteraria.

²²⁷ Dolores Prato, letter a Gian Carlo Roscioni, 17 settembre 1978, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 180, Firenze.

L'accesso a queste parole consente a Dolores di riappropriarsi finalmente delle sue cose, dei suoi luoghi, delle sue persone, le maglie del suo lavoro sono state finalmente riprese, il quadro si ricompone, ma per poco, per i pochi mesi d'attesa delle bozze che quelle maglie disperderanno nuovamente. I cambiamenti fatti dalla Ginzburg dunque consentono solamente di intravedere lo stile pratiano poiché gli interventi su intere frasi evidenziano una tendenza specifica a cancellare un preciso stile di scrittura. Questo sembra un danno grave fatto al testo e alla nostra storia. Al testo perché è la principale causa dell'annullamento di una delle caratteristiche fondanti della scrittura pratiana, quella cioè di far rivivere le cose grazie alla loro rievocazione; alla nostra storia perché tale intervento priva le giovani generazioni del recupero di una ricchezza ormai scomparsa, quella delle cose antiche.

L'eliminazione di tutti i raccordi fra vita della bambina e vita della donna rappresentano l'annientamento di quel fantastico "organismo vivente"²²⁸ che è la lingua della Prato e che la scrittrice fa risorgere dalle ceneri della propria interiorità maltrattata.

5.1.1 Le modifiche della struttura narrativa del testo

Partiamo dunque da alcuni esempi che testimoniano la tecnica del raccordo fra presente e passato. Uno di questi ci è dato dal racconto del cane Sile omonimo del fiume le cui acque scorrono nel ferrarese: "Riscopersi tutto il fiume che dette nome al cane buono che con una carezza di coda atterrava la bambina che vive ancora."²²⁹ Un altro momento importante è quello della Cavalleria Rusticana, giocattolo regalato dalla madre e nel libro metafora di essa. Come la scoperta della lunga degenza di Treja dentro

²²⁸ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia della scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 51.

²²⁹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, cit., p. 36.

di sé avviene leggendo ‘Piazza dell’olmo di Treja’, così la Cavalleria Rusticana riemerge dalle pieghe dell’anima quando Dolores viene invitata dalle sorelle ad andare a teatro a vedere uno spettacolo con lo stesso nome: “Quelle due parole avevano aperto un vortice dove l’attesa si faceva sempre più stretta, sempre più rapida, finché mi risucchiò per depositarmi in teatro a vedere la Cavalleria Rusticana; una felicità di cui nessuno suppose l’esistenza.”²³⁰

A proposito di Appignano, luogo da cui Dolores riceve le sue prime coccette di creta: “In quell’ambiente grande [luogo in cui Dolores ha visto lavorare la creta, NdR], senza forma precisa, pieno di ruote, di cocci, c’era una luce che veniva dall’alto come in un mondo racchiuso, aperto in cima. In un giorno senza sole, nell’interno del Pantheon, si riaffacciarono i vasai di Appianano.”²³¹ Quest’ultimo taglio è anche una delle sette epifanie che, forse perché considerate parte del poco importante raccordo presente-passato, vengono eliminate quasi tutte.

La tecnica del raccordo passato-presente è una delle novità stilistiche della Prato, la quale nell’arco di tutta la narrazione si sposta dal piano del racconto autodiegetico stretto, poiché riporta fatti inerenti se stessa, a quello del punto di vista della bambina, in quanto spesso è Dolores bambina e non la scrittrice Prato a raccontarci un aneddoto. Ogni qualvolta la scrittrice usa tale espediente narrativo, il lettore viene proiettato negli occhi della bambina assumendone il punto di vista psicologico e la prospettiva visiva.

La capacità di far calare il proprio lettore nel personaggio Dolores ‘ottanta anni fa’ e di trasmettergli con tanta chiarezza il dipanarsi della storia, racchiude del magico. Un esempio esplicativo ci è offerto dall’episodio della mamma che va a trovare Dolores

²³⁰ Ibid., p. 28

²³¹ Ibid., p. 78

portandole una valigia piena di giochi. Dolores vuole che il lettore veda non solo la madre, ma anche il suo sguardo, addirittura la sua espressione del viso: “Dietro di me ci doveva essere la zia, perché presentando quel che tirava fuori, la signora s’indirizzava a qualcuno molto più alto di me, dietro di me. [...] Ne volevo sapere il nome. Con in mano il giocattolo lei era rimasta perplessa, guardava quella che mi stava dietro, forse sussurrava come si chiama, come si chiama? Ma non ne sono sicura.”²³²

L’incapacità di partecipazione emotiva-espressiva dello zio e della zia alla vita di Dolores, fa sì che la bambina diventi durante l’arco della propria infanzia diretta protagonista di tutto ciò che accade e di tutto ciò che le accade. La consapevolezza di non essere al centro della vita di due genitori fisicamente ed emotivamente presenti, sviluppa quella coscienza di sé che probabilmente favorisce lo sviluppo e il consolidamento di una forte capacità mnemonica che si traduce poi nella tecnica sopra esaminata. D’altronde la stessa Prato fa un accenno al riguardo: “Tolto questo episodio della pipì non emessa, la mia non è stata un’infanzia raccontata né per diretta: ‘dicevi così, facevi così, eri un amore’ né per indiretta: ‘Diceva così, faceva così, era un amore’; la mia infanzia è tutta di prima mano, in presa diretta.”²³³ I punti di vista della sua infanzia sono quindi due, quello di Dolores bambina e quello di Dolores adulta.

Se alla Ginzburg non piacciono i continui raccordi tra l’esperienza vissuta da bambina e l’avvenimento attuale che permette alla donna di richiamare alla memoria degli sprazzi di vita infantile, al contrario la scrittrice torinese riconosce il valore letterario di quella raffinata tecnica di continua interferenza dal piano Dolores-donna e

²³² Ibid., p. 27

²³³ Ibid., p. 21

Dolores-bambina reso mediante lo spostamento, a volte anche improvviso, della narrazione dal punto di vista del narratore a quello della bambina:

“La porta di questa camera e quella dell’appartamento affittato, davano su un vasto pianerottolo pensile contornato da una balaustra grigia come le scale. Guardavo tra le colonnine di quella balaustra, due uomini portavano giù un lettino con una specie di piccola palizzata intorno, rallentarono nel girare sul pianerottolo a mezzo delle due rampe, attenti a non scrostare né muro, né lettino. Quel lettino per i bambini ritornava a casa sua, qualcuno l’aveva prestato a me o meglio alla zia. Dunque la mia prima camera fu quella dei forestieri.”²³⁴

“La donna era poco meno vecchia di Scolastica, ma camminava ancora, anzi poteva prendermi in braccio. Per questo ero tanto alta per la strada e tanto piccola quando, passato il cancello, mi metteva in terra e vedevo subito tanti fiorellini celesti con un chiarore centrale che doveva essere la loro vita.”²³⁵

Secondo Brevini “Si tratta di un procedimento stilistico che si propone di saldare, piuttosto che di allontanare, le due età, stabilendo una viva pietà tra il personaggio che scrive e il bambino che era”.²³⁶ Ciò che disturba la Ginzburg quindi non è il legame Dolores bambina-Dolores adulta in sé, tanto è vero che le parti in cui il lettore riesce a calarsi nella bambina e a vederne la prospettiva vengono lasciate intatte, quanto piuttosto quel modo un po’ pedante e malinconico, quasi un lamento sottile, di ricordare il passato. Lo stile mieloso e leggermente pedante che emerge da una frase come “ma a distanza di tanto tempo resta il miracolo di come allora funzionassero le poste: notizie e camicie che partivano, arrivavano, andavano, ritornavano con celerità tale da fermare la morte. Oggi la camicia di Livia non sarebbe arrivata in tempo,”²³⁷ viene dunque prontamente cancellato nel corso del lavoro di snellimento del romanzo.

²³⁴ Ibid., p. 9.

²³⁵ Ibid., p. 25.

²³⁶ Gabriella Veschi, “Il caso di Dolores Prato, ottuagenaria ‘esordiente’, ” in *Forum Italicum*, Fall 33(2) (1999): 485-506.

²³⁷ Ibid., p. 53.

5.1.2 Le modifiche sintattico-morfologiche

Quelli svolti finora sono esempi da un lato delle novità della scrittura della Prato e dall'altro di alcuni dei tagli operati dalla Ginzburg e che hanno alterato il testo dal punto di vista narrativo. Passiamo ora a vedere i cambiamenti di tipo soprattutto linguistico grammaticale.

In primo luogo vediamo le modifiche sintattico-morfologiche. Abbiamo già analizzato la questione del titolo e della sua inopportunità a causa dell'omissione della preposizione articolata 'nella'. Come quello del titolo, abbiamo molti altri esempi di modifiche che hanno portato ad una normalizzazione linguistica del testo, dove il parlato viene spesso messo a tacere e le espressioni gergali tagliate via insieme alle masse di pagine eliminate perché troppo descrittive. Un primo esempio è 'attraversante' che diventa 'che attraversava' oppure 'Amalia madre di prete era quella che urlava [...] Amalia sorella di prete, ossuta' è cambiato in 'La prima era quella che urlava [...] L'altra ossuta'.

Tutto, in perfetto stile Ginzburg, diventa più sintetico, più conciso. La melodia che emerge dalla descrizione che segue 'Messi vicino, l'irrequieto prete don Arcangelo Cervigni e il possente, poderoso, ingegnere Cesare Cervigni, non sarebbe stato possibile trovare un elemento che li avesse confermati fratelli. Dell'ottagonale famiglia Cervigni' è modificato in 'Messi vicino, il prete don Arcangelo Cervigni irrequieto e imbronciato, e il possente, poderoso ingegnere Cesare Cervigni apparivano tanto diversi che non sembravano davvero fratelli. Della famiglia Cervigni': assistiamo ad un'organizzazione sintattica del testo, dalla quale sembra che tutto sia molto più ordinato, più razionale.

Il coinvolgimento emotivo che trasuda dalla versione integrale del testo si trasforma in questa maniera in una scrittura raffreddata dal rigore sintattico-grammaticale. E se lo stile controllato della Ginzburg, fatta eccezione per *Lessico familiare*, ha una logica legata dalle vicende della vita della scrittrice rispetto all'epoca in cui scrive e soprattutto all'oggetto della sua scrittura, quello della Prato ha motivazioni diverse: *in primis* la necessità di testimoniare nient'altro che la propria personalissima vicenda infantile. Le parole diventano il principale strumento per raggiungere questo scopo; ciò avviene non solamente perché tale testimonianza si esprime tramite la scrittura, ma anche perché la scelta delle parole rispecchia la decisa volontà di esprimere l'emotività della bambina. Finalmente la scrittrice è riuscita a rimpossessarsi del suo lessico, quello con cui è cresciuta e che l'ha cullata, può finalmente togliersi la divisa delle "parole diverse" e rivestirsi con gli abiti di allora. Non deve più mascherarsi, non è più necessario nascondersi dietro a suoni sconosciuti e troppo standard per trasmettere affettività. Purtroppo l'importanza di questo aspetto non viene recepito e Dolores è costretta ancora una volta a mettersi la maschera dell'italiano standard.

Per meglio comprendere gli interventi della Ginzburg e per spiegare meglio le motivazioni per le modifiche da parte della scrittrice di quel fantastico affresco di vita che è *Lessico familiare*, bisogna a questo punto fare delle precisazioni. Innanzi tutto il narratore del romanzo ginzburghiano è intradiegetico perché è testimone e partecipe delle vicende narrate, ma non è autodiegetico, in altre parole non parla di avvenimenti della propria vita. Ciò avviene perché la Ginzburg, come dichiara nella prefazione, non vuole parlare di sé, quanto piuttosto della propria famiglia e del modo in cui si parla nell'ambito domestico della famiglia Levi. Tutte le digressioni dialettali o le imprecisioni sintattiche

tipiche del parlato sono quindi giustificate dalla virgolettatura che racchiude il linguaggio non canonicamente corretto in una sfera di ‘legalità’ letteraria.

L’eccessivo, secondo la Ginzburg, coinvolgimento personale della Prato nell’opera che sta realizzando riesce ad essere scongiurato mediante un’uniformazione del testo. Vediamo però più nello specifico come la Ginzburg attua questa operazione: la parola con sfumature eccessivamente colloquiali e affettive è sostituita con quella linguisticamente più appropriata, per cui “che mi aveva spedito la mamma” si trasforma nel più freddo “che aveva spedito mia madre;”²³⁸ i tempi verbali vengono riportati al loro ordine logico e così “si vedeva apparire” viene cambiato nel più corretto “si sarebbe visto apparire.”²³⁹ In realtà la scrittura pratiana si abbandona raramente a toni patetici e quando racconta un aneddoto anche vagamente malinconico, il finale riporta sempre un guizzo di amaro realismo: “Nei miei scritti non c’è ombra di romanticismo; se qualche volta appare, lirismo, più che romanticismo, è sempre seguito da uno schizzo di acido muriatico.”²⁴⁰

I tratti del parlato

La scrittura pratiana presenta anche molti tratti del parlato, fra cui il dislocamento a destra. Un esempio di questo tratto è testimoniato dal cambiamento della frase: “No, non fu un’infanzia coccolata la mia, ma neppure tutta negativa” in quella sintatticamente più corretta “Anche non coccolata la mia infanzia non fu tutta negativa.”²⁴¹

²³⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, (Torino: Einaudi, 1980) 118.

²³⁹ Ibid., p. 118.

²⁴⁰ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese 6 gennaio 1980.

²⁴¹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, (Torino: Einaudi, 1980) 92.

I dialettismi

I dialettismi vengono censurati e così ‘pupa’ diventa ‘bambola’ oppure espressioni come ‘correvo a folle velocità’ viene riproposta con il più normalizzato ‘correvo a perdifiato’. Grammaticalmente, è interessante notare che la Prato sembra quasi non conoscere l’uso del dimostrativo plurale maschile ‘quegli’ che spesso viene sostituito da ‘quei’. La scrittrice non rispetta, infatti, l’eccezione alla regola che vuole l’uso dell’articolo ‘lo’ e del suo plurale ‘gli’ con i nomi maschili che cominciano con una vocale, con ‘s’ seguita da una consonante oppure ‘z’. Tale scorrettezza grammaticale è prontamente corretta dalla Ginzburg che cambia ‘quei’ in ‘quegli’.

L’ironia

Abbiamo notato durante questa analisi linguistica del romanzo anche un altro tratto della scrittura pratiana non capito o accettato. Le note ironiche che la scrittrice infila qua e là nel racconto ci testimoniano uno spiccato senso sarcastico. A proposito dell’episodio della scampata rottura del salvadanaio, Dolores conclude il racconto: “Non ebbi mai altro salvadanaro che lui.”²⁴² Quel ‘lui’ sarà sembrato alla Ginzburg una forzatura espressiva? Forse il riferimento diretto al primo comandamento con quel ‘salvadanaro’ che prende il posto di Dio avrà creato un dubbio di opportunità editoriale? Forse. L’ambiguità è eliminata sostituendo ‘lui’ con un più neutro ‘quello’ che, pur mantenendo una sottile sfumatura ironica, non sembra impertinente quanto l’uso del pronome soggetto: “Non ebbi mai altro salvadanaro che quello.”²⁴³ Altro esempio che ci testimonia l’intelligenza sarcastica della scrittura pratiana riguarda il racconto dell’innamoramento della madre con l’ingegnere Cervigni: “un ‘coup de foudre’ l’aveva

²⁴² Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 112

²⁴³ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Einaudi cit., p. 81.

flamboyée,”²⁴⁴ un colpo i fulmine l’aveva ‘bruciata’, ‘sbruciacchiata’ e la Ginzburg si affretta a correggere ‘flamboyée’ in ‘foudroyée,’²⁴⁵ ‘fulminata’ per maggiore coerenza con il coup de foudre, il colpo di fulmine della madre. La sfumatura ironica è mantenuta certamente anche se enormemente ridotta, ma soprattutto è perso il riferimento alle scottature della vita di cui Dolores aveva certamente lunga esperienza.

I lemmi standard sostituiti con altri lemmi standard

Altre parole vengono sostituite, ma questa volta non si tratta di dialettismi normalizzati in lemmi della lingua standard, ma di parole della lingua standard cambiate in altre sempre appartenenti allo standard. ‘Pilastro’ lascia il posto ad ‘architrave’, ‘aggiustare’ è preferito ad ‘accomodare’ e ‘trionfalistico’ viene sostituito con ‘trionfale’. Di ognuno di questi cambiamenti crediamo sia opportuno fare alcune precisazioni. Il ‘trionfale’ sostituito a ‘trionfalistico’ potrebbe essere giustificato dall’accezione negativa del secondo, soprattutto tenendo conto della sensibilità che la Ginzburg aveva riguardo tutto ciò che poteva anche vagamente riportare all’epoca della dittatura fascista. Nel dizionario De Mauro, troviamo ‘trionfalismo’ definito “tendenza a esaltare con esagerato entusiasmo ed eccessiva soddisfazione i meriti e i successi propri o del gruppo cui si appartiene: *il t. di molti discorsi politici*.”²⁴⁶ Che la Prato abbia fatto un errore? O forse non ha sentito il termine nella sua sfumatura negativa?

Nel caso di pilastro-architrave c'è una differenza di significato molto più chiara perché il pilastro è un “elemento costruttivo verticale a sezione poligonale, in pietra, mattoni o cemento armato, con funzione di sostegno per archi, volte o sim., spesso

²⁴⁴ Ibid., p. 24.

²⁴⁵ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 24.

²⁴⁶ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, (Torino: Paravia, 2000) 2798.

ripetuto ritmicamente o inserito in pareti portanti”²⁴⁷ mentre l'architrave è “la trave portante orizzontale di una costruzione o una struttura architettonica, sostenuta da colonne, pilastri o stipiti.”²⁴⁸ Troviamo anche una differenza a livello di registro perché architrave è molto più tecnico di pilastro. Alla luce di questi chiarimenti, probabilmente il lemma è stato usato impropriamente dalla Prato: “La monotonia di quel libro pesava come un architrave sopra la cariatide”²⁴⁹ visto che una cariatide è una “statua femminile, usata come colonna o pilastro di sostegno.”²⁵⁰ Dunque la cariatide è un pilastro che potrebbe sostenere un architrave. La pignoleria della Ginzburg è tale da superare il fine artistico della scrittura e giungere ad una precisione tecnico-specialistica francamente inutile.

Infine c'è il terzo caso, quello di ‘accomodare’ sostituito da ‘aggiustare’. Rifacendoci sempre alla definizione di De Mauro i due lemmi sono in pratica sinonimi. Però la definizione di ‘accomodare’ include aggiustare, ma non viceversa: “mettere o rimettere in uso, in funzione, riparare.”²⁵¹ La voce ‘accomodare’ è stata fonte di dibattito fra i puristi nell'Ottocento che hanno considerato la parola una forma di francesismo. Forse ‘aggiustare’ è stato percepito dalla Ginzburg come termine più italiano e quindi preferito ad ‘accomodare’.

A conclusione di questa rassegna di esempi, ci sembra significativo ai fini di una correttezza d'indagine riportare una dichiarazione della Ginzburg riguardo ai cambiamenti fatti sui propri testi dai consulenti editoriali: “Sì, questi revisori che io non so chi sono, non lo so. Io... sì, certo che mi hanno corretto degli errori, e io ringrazio;

²⁴⁷ Ibid., p. 1864.

²⁴⁸ Ibid., p. 161.

²⁴⁹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 159.

²⁵⁰ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., p. 393.

²⁵¹ Ibid., p. 23-24

però c'erano delle cose che...intanto dove io ho scritto 'giovine' hanno scritto 'giovane'. Io voglio dire 'giovine'! Difendo il diritto di dire 'giovine'!"²⁵² Lo studio svolto è un'analisi solo parziale delle modifiche prettamente linguistiche fatte al testo, ma sufficiente per aiutarci a comprendere il modo di lavorare ai testi della Ginzburg, vale a dire un modo pignolo ed estremamente rigido di riorganizzare il romanzo in una struttura sintatticamente e lessicalmente molto vicina alla lingua standard.

Abbiamo già accennato al problema dei modi e dei tempi verbali rigorosamente riorganizzati secondo la norma, per cui 'si sarebbe visto apparire' prende il posto di 'si vedeva apparire' e 'appiccicasse' è preferito ad 'appiccicava', inarrestabile riflesso della presa di potere dell'indicativo sul congiuntivo. Purtroppo però l'effetto che se ne ricava è un effetto di appiattimento del testo. In esso infatti la narratrice realizza un perfetto connubio fra presente e passato anche grazie all' "interazione fra sistemi di tempi, anche verbali, normalmente incompatibili ('... si che di lontano conobbi il tremolar della marina' lo *disse* Dante per dire la sensazione che *avrò* io quando in fondo ad ogni sbocco di vicolo, *vedevo* luccicare il mare')."²⁵³ Altri lemmi come 'caminone' cambiato in 'camino' non trovano francamente una motivazione né linguistica, né grammaticale e neppure sintattico-morfologica. È ridotto l'uso esteso dell'imperfetto mediante la sostituzione con una regolamentata varietà di modi verbali: passato remoto, congiuntivo e condizionale sono usati in maggior misura nella versione ginzburghiana del romanzo. Espressioni idiomatiche, come "darmi una mano" che viene soppresso a vantaggio di un più formale "mi soccorre,"²⁵⁴ nel loro significato riportano direttamente a chi le ascolta

²⁵² Natalia Ginzburg, *È difficile parlare di sé*, cit., p. 88.

²⁵³ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 52.

²⁵⁴ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Einaudi cit., p. 281.

l'immagine dell'azione svolta. Le espressioni idiomatiche insieme ai proverbi rispecchiano le caratteristiche culturali di una lingua. Usare un'espressione idiomatica dà certamente alla frase una sfumatura più calda, più colorita rispetto all'uso di espressioni della lingua standard che a volte appaiono più fredde e senza carattere.

5.2 Il paese

I luoghi rappresentano per la scrittura di memoria, soprattutto infantile, un elemento cardine. Nella Prato questo elemento è enormemente valorizzato, quasi drammatizzato. Stupisce la capacità descrittiva della narratrice e la precisione con cui essa è trasposta in parole. In una lettera indirizzata a Giovanni Spadolini, prossimo ad una visita a Treja, la Prato scrive in calce: “Treja io non l’ho rivista da quando eravamo bambine insieme.”²⁵⁵ Come ha potuto la Prato scrivere pezzi di precisione descrittiva di cui quello che segue ne è solamente uno degli innumerevoli esempi?

“Se il portone era aperto uscivo fuori; c’erano due pietre, una di qua, una di là, forse due paracarri; più piccola e meno rovinata quella in discesa, la forma di un ginocchio: il mio primo sedile fuori del portone; quella in salita più grossa, più scura, più screpolata, rotondità terminale quasi piatta: il mio secondo sedile; capii, ma senza nessuna meraviglia, che ero cresciuta quando ebbi bisogno di questa.”²⁵⁶

La piccola Dolores percepisce, come solo i bambini sanno fare, che si sarebbe dovuta procurare altrove “le carezze, i baci, calore animale della madre.”²⁵⁷ La zia Paolina è imbalsamata in un tempo passato, “sicuramente era rimasta incapsulata in una sua

²⁵⁵ Dolores Prato, lettera a Giovanni Spadolini, 18 novembre 1976, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 170, Firenze.

²⁵⁶ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 13.

²⁵⁷ Appunto contrassegnato con la scritta “io”, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pe, n° 13 – Io, Firenze.

nascosta passione,²⁵⁸ senza alcuna dimestichezza con i bambini, “non aveva tenerezza per i bambini,²⁵⁹ rigida nel suo atteggiamento contenuto, “ma io la coglievo seduta, con un libro in mano, composta come se un pittore la stesse ritraendo. Sul tavolinetto mai i gomiti; non li metteva neppure sulla tavola da pranzo quando chiacchierava con lo zio aspettando che Eugenia cambiasse i piatti.”²⁶⁰

Dove cercare dunque quel calore animale? Il paese diviene il primo possibile candidato e malgrado il rifiuto (“Io non appartenevo a Treja, Treja apparteneva a me; essa non mi aveva chiamata, non gradiva la mia presenza per le sue strade, nelle sue chiese, lo vedevo benissimo e anche questo apparteneva a me. [...] Ci stetti poco, l’infanzia, l’età delle carezze; non me ne fece, io non le appartenevo, essa apparteneva a me: a mia insaputa me la portai via”²⁶¹), esso era la sua unica salvezza.

Salvezza, malgrado il rifiuto, da un destino di sradicata. E allora i silenzi della bambina non sono altro che una necessità di assorbire con gli occhi e i sensi la linfa che produrrà in seguito la sua vitalità di adulta: “Dentro un sasso di Treja cominciò il mistero dell’universo. Da quel giorno entrarono in casa tante pietre focaie che se non le avessero fatte scomparire sarebbe sorto un Vesuvio. [...] Scopersi il fuoco dalla pietra focaia, il sapone in una pianta e la madreselva; forma colore e profumo, tutto c’era nel nome. Dopo ne sentivo l’odore prima di vederla.”²⁶² La conoscenza dunque nasce dal nome delle cose e dalla loro esperienza sensoriale; a tale proposito scrive all’amica Gina Tincani: “L’importante per me è sì il guadagno, ma molto di più la gioia che mi si dilata dentro quando la sensazione emotiva diventa pensiero fatto parola. È una gioia senza

²⁵⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 11

²⁵⁹ Ibid., p. 11.

²⁶⁰ Ibid. p. 10-11.

²⁶¹ Ibid., p. 4-5.

²⁶² Ibid., p. 152.

mescolanza di nulla, neppure di dolore.”²⁶³ Sensazioni e parole sono strettamente connessi: la parola evoca, richiama, realizza la sensazione emotiva, la parola dà vita al pensiero generato dalla sensazione.

Il paese dunque permette alla scrittrice l’iniziazione al mistero dell’universo e questo non stupisce se pensiamo che un altro paese era stato già il protagonista di un precedente romanzo della Prato: *Sangiocondo*.²⁶⁴ Ne è testimonianza il giudizio espresso dalla commissione del Premio Prato che parla del primo romanzo della Prato come di un’ “Opera che rivela una forte ed originale tempra narrativa, specie quando l’autore si abbandona alla realtà delle cose per riviverle e farle sue con briosa ed arguta fantasia, fa dell’ambiente paesistico, non uno sfondo, ma un protagonista vivo e spesso sorprendente.”²⁶⁵ Il paese è il tessuto connettivo della scrittura della Prato fin da quando nel 1948 presenta il romanzo al Concorso Nazionale. Il testo viene poi mandato a svariate case editrici, dalla Garzanti alla Feltrinelli alla Valecchi alle Edizioni Avanti che però lo respingono.

Allo scopo di capire cosa abbia ostacolato la pubblicazione di *Sangiocondo* è necessario inquadrare il periodo storico. Quando il libro viene presentato alle case editrici per la pubblicazione, l’Italia sta vivendo il difficile, storicamente e intellettualmente, periodo neorealista; la letteratura sente la necessità di mettere in luce gli orrori e le sofferenze della guerra cercando di medicarne le ferite. Il libro della Prato invece ha il difetto di non occuparsi della storia, ma della cronaca. Non sono la narrazione degli orrori

²⁶³ Dolores Prato, lettera a Gina Tincani, 3 marzo 1961, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 77, Firenze.

²⁶⁴ Dolores Prato, *Sangiocondo*, (Roma: Campana, 1963). Questo libro fu presto sconosciuto dalla Prato perché la sua vicenda editoriale era legata ad Andrea Gaggero.

²⁶⁵ Concorso letterario nazionale “Premio Prato 1948”, lettera a Dolores Prato, 13 ottobre 1948, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pd, n° 42, Firenze.

del conflitto appena terminato, né il dolore della gente i protagonisti del testo, ma il paese di *Sangiocondo*, insieme a Don Paci: "...il protagonista è il paese, con le sue case, le sue chiese, le sue storie, le sue fiabe, i suoi personaggi, tutto procede di sorpresa in sorpresa in una continua e sempre rinnovata felicità di immagini e di espressioni."²⁶⁶ Le vicende storiche dell'Italia sopravvissuta alla guerra non emergono affatto, "manca cioè la dimensione storica che è inscindibile al realismo e che ove manchi fa cadere il realismo a pura descrizione esteriore, cioè al descrittivismo."²⁶⁷ Questo è infatti il difetto maggiore del romanzo, uno squilibrio fra descrittivismo e introspezione psicologica: "Si spiega così un fatto, tutto esteriore, di trovare lunga e pesante, anche se bella, la prima parte relativa al paese, storia, civiltà e costume, e l'inizio vero e proprio delle vicende."²⁶⁸

Ma si sa, i luoghi dell'infanzia sono alla base della vita di ognuno e del giudizio che di essa se ne può dare. E sicuramente "c'è un legame tra i luoghi dell'infanzia e il lavoro di un artista [...]; nel caso di Dolores Prato, il fatto di questo attaccamento a Treja, alla prima parte della sua infanzia, prima della fanciullezza, è sintomatico."²⁶⁹ Il paese natale di Dolores ha un'importanza definitiva per la scrittrice la quale non può nemmeno avvalersi del sostegno affettivo di una famiglia 'canonica'. Non c'è dubbio, infatti, che il paese, il luogo della sua infanzia, costituisca per la scrittrice il tessuto interiore che normalmente è dato dall'esperienza familiare. San Ginesio, il paese in cui la Prato insegna per qualche anno dall'inizio del fascismo fino al 1929 diventa protagonista del primo romanzo della scrittrice. Visitare Treja, che si trova a pochi chilometri da San

²⁶⁶ Concorso letterario nazionale "Premio Prato 1948", lettera a Dolores Prato, 13 ottobre 1948, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 42, Firenze.

²⁶⁷ Gianni Bosio, lettera ad Andrea Gaggero, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 69, Firenze.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Lalla Romano, intervento inedito tenuto a Treja il 29 novembre 1992 in occasione della celebrazione del centenario della nascita di Dolores Prato.

Ginesio, è impossibile, scrivere allora della propria infanzia prematuro, ma prendere San Ginesio ed elevarlo quasi al livello di Treja e fare di Don Pacì il protagonista umano del romanzo permette alla Prato di fare le prove generali per la stesura di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Treja è fin da allora il luogo mitico di Dolores.

La mancanza di una famiglia composta di madre e padre, la crescita in un paesino marchigiano della fine dell'Ottocento e lo stigma di figlia naturale legittimano il paese a negare a Dolores il permesso sociale di appartenere al proprio nucleo comunitario. Dolores dunque cresce ignorando l'effetto psicologico dell'appartenenza ad un gruppo sociale, anzi il contatto con il genere umano è spesso di doloroso rifiuto: la gente la ignora. A chi rivolgersi dunque? Chi o cosa possono aiutarla in quella disperata formazione della propria identità? Ed ecco allora che il paese nella sua struttura architettonica diventa metafora di rapporti umani: "Io comunico con i luoghi molto più che con le persone; amo i luoghi con attaccamento sensuale in pace."²⁷⁰ Come il tavolino di Dolores ("Sono nata sotto un tavolino"²⁷¹) è la grotta, la capanna in cui la bambina nasce, Treja è il corpo nel quale il tavolino si trova.

Da alcune carte manoscritte inedite, ho avuto la possibilità di conoscere le idee primordiali della Prato a proposito dell'inizio e della conclusione del romanzo. Significativa ci sembra la presenza di carte, che contengono appunti sul romanzo, contrassegnate dalla scritta "Treja". Accanto a queste, troviamo idee per il titolo: "Il mondo oppure Il mio mondo" e poi "Il mondo della bambina". Qual è dunque il mondo della piccola Dolores? Certamente la casa in cui cresce e poi Treja: "Mi ricerco nei primi ricordi e mi trovo tra la zia e lo zio nella vecchia casa (Descrivere la casa) ...questa la

²⁷⁰ Dolores Prato, lettera a Mario dell'Arco, 8 marzo 1972, Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pd, n° 115, Firenze.

²⁷¹ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 3.

casa dove mi svegliai alla vita dopo la nascita, e questo il paese... (descrivere Treja).²⁷²

Il progetto iniziale del libro consiste nella descrizione del proprio mondo privato, la casa, e del mondo esterno alla casa, ma sempre vicino ad essa, Treja, per giungere infine alla descrizione dei luoghi circostanti il paese: sembra quasi di vedere la cinepresa che dal tavolino sotto il quale Dolores nasce, esce dalla casa del Beneficio e dopo una veloce ripresa esterna comincia a volare alta sopra il paese per allargare infine in una grande panoramica del paesaggio circostante.

Il progetto finale non si discosta troppo da questo, infatti all'incipit incentrato sulla bambina, incipit in assonanza con gli appunti ritrovati ("Io ero e il mondo era intorno a me"²⁷³), segue la descrizione di Treja e poi quello della casa. L'effetto che si crea in questo modo è anche più flessuoso rispetto all'altro che si sviluppava al contrario sulla monotona linearità bambina-casa-Treja-panorama. Con questo cambio di progetto di scrittura si ricava un movimento sinuoso che dà al romanzo un principio icastico oltre che musicale.

La bambina cresce conscia di non poter contare su una propria storia genealogica e così se ne inventa una. Sa di essere lei stessa principio di sé ed essendo tale deve auto-iniziarsi: "Io ero e il mondo era intorno a me" diventa l'anafora delle prime stesure dell'incipit. Sebbene auto-referenziale, Dolores ha bisogno di collocarsi fisicamente in un luogo geografico che solo successivamente viene riconosciuto come il luogo degli affetti, della crescita, delle prime scoperte. All'inizio c'è solamente la bambina al centro di questo mondo astratto: "Il centro di quel grande involucro di terra e di cielo ero io [...] oscuramente mi sentivo come se non fossi mai cominciata. Ero un presente. Io ero nel

²⁷² Manoscritto conservato presso l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti", Fondo Prato, serie Pe, n° 44, Firenze.

²⁷³ Ibid.

mezzo del mondo dentro una casa.”²⁷⁴ Nel caos della propria interiorità la narratrice pone un ordine e Treja ne diventa l’occasione: la frammentarietà del proprio io ferito e abbandonato, riflessa nel caos delle carte sparse nella casa romana, si ricompone dentro le mura del luogo mitico. E così le mura di Treja diventano magicamente una difesa “perché in mezzo ad uno spazio ‘caotico’ [...] delimitano uno spazio organizzato, ‘cosmizzato, cioè fornito di un centro.’”²⁷⁵ Dolores bambina è questo centro.

Queste osservazioni permettono di spiegare anche la frenetica pignoleria narrante nel tracciare lo spazio che la circonda: la descrizione permette l’organizzazione e questa il dominio, in altre parole l’appropriazione. La devozione letteraria a Treja espressa in questo disegno letterario che è la sua opera, rispecchia dunque il segno di una interiorità ritrovata e riconquistata. La ricostruzione topografica della cittadina diventa per la Prato passaggio obbligato per la ricostruzione della propria emotività: ritrovare Treja dentro di sé è ritrovare quella bambina sotterrata dalle parole diverse. Disseppellire la bambina sotterrata dalle parole diverse è un grido di libertà, di ritrovata identità.

La stessa operazione è svolta dalla Banti che, perso il suo libro-identità sotto le macerie dei bombardamenti, lo recupera in una nuova scrittura: “Sotto le macerie di casa mia ho perduto Artemisia, la mia compagna di tre secoli fa, che respirava adagio, coricata da me su cento pagine di scritto. Ho riconosciuto la sua voce mentre da arcane ferite del mio spirito escono a fiotti immagini turbinose: che sono, ad un tempo, Artemisia scottata, disperata, convulsa, prima di morire, come un cane schiacciato. Tutte immagini pulite,

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ Toni Maraini, “La struggente sutura,” in *Il timbro a fuoco della parola*, (Treia: Città di Treia, 2000) 79.

nitidissime, rilucenti sotto un sole di maggio. Artemisia bambina [...] Artemisia giovinetta.”²⁷⁶

Sembra quindi più facile spiegare la furia descrittiva della narratrice, che intenta a scrivere il suo libro su Treja chiede mappe, con i nomi delle strade contrassegnate dal ‘già’, della cittadina, che domanda a tutti coloro che possono soddisfare le sue richieste cartoline del paese, che scrive a diversi abitanti di Treja cercando conferma della collocazione dei luoghi impressi nella memoria. All’amica Ghita chiede se “Sotto le Logge di piazza, ci sarebbe per caso un negozio di stoffe Franchi?”²⁷⁷ mentre alla signora Morbidelli, sindaco di Treja dal 1970 al 1975 domanda “se io mi metto in Piazza e cammino verso il Teatro, la Rotonda, San Francesco, per trovarmi lì, devo scendere per la Sbocchetta o proseguire e scendere di fronte a San Francesco?”²⁷⁸

Il paese dunque e le parole costituiscono la trama su cui poggiano le maglie del romanzo. Lo spostamento solamente di una di esse attenterebbe alla stabilità dell’intera impalcatura, come il *collage* di quelle risparmiate è stato sufficiente a “provocare una scomposizione del racconto, per conferire all’insieme, unitamente agli sbalzi temporali che rendevano precario ogni suo tratto, l’aspetto disordinato, casuale di figurazioni dell’inconscio, gratuitamente assemblate.”²⁷⁹ E allora ci sembra doveroso il riferimento etimologico a *texere*, tessere, quindi intrecciare e altrettanto importante è la metafora che la Prato stessa fa della sua vita: “Tu che conosci i telai delle donne marchigiane puoi capire questa mia immagine che semplifica l’idea. La mia vita è stata intessuta su un ordito di dolore. A forza di sogni, di buona volontà, ho intessuto su quell’ordito una

²⁷⁶ Anna Banti, *Artemisia*, (Milano: Bompiani, 1994) 10.

²⁷⁷ Dolores Prato, lettera a Ghita, 15 giugno 1977.

²⁷⁸ Dolores Prato, lettera a Giorgia Morbidelli, 26 aprile 1977 in Paola Springhetti, “La riscoperta di Dolores Prato,” in *Segno del mondo* 7, n. 1-2 (4/11 gennaio 1998): 45.

²⁷⁹ Dolores Prato, *Interno esterno interno*, (Pollenza: Città di Treja, 1996) 67.

trama tristissima sí, ma che era pur simile alla vita. Da qualche tempo non tramo più, l'ordito è solo e sta formando la frangia della vita, basterà che io tagli quei fili e l'asciugamano è finito."²⁸⁰

Triste, doloroso, ma l'ordito c'è ed è sufficiente come base per un'impalcatura. Abbiamo dovuto aspettare trent'anni prima che la scrittrice riuscisse a far fruttare artisticamente il grande accumulo fatto in decenni. D'altronde una delle caratteristiche della Prato è, si sa, l'incapacità a concludere, come se concludere volesse dire scrivere una fine immutabile. Come può scrivere la parola fine una donna che si definisce un'eternità frantumata? Forse l'incapacità di porre la parola fine è legata a quell'intensa sofferenza che ha intrappolato la sua vita, pietrificando la donna e la scrittrice in pose quasi eterne. Attanagliata dal dolore è riuscita solamente alla fine a spolverare la sua anima per ritrovarvi l'antico succo vitale.

A conclusione di queste riflessioni, ci sentiamo dunque di concordare con il Prof. Zampa che nella Nota finale a *Le mura di Treja e altri frammenti*, raccolta dei pezzi esclusi dall'edizione einaudiana del testo, sostiene: "L'eliminazione, nel testo a stampa del 1980, della maggior parte delle parti riguardanti la piccola città, fu una licenza di cui la scrittrice ebbe a patire, quasi fosse stato attentato al cuore della sua opera."²⁸¹

6. L'opinione della stampa

A pubblicazione avvenuta, la stampa si occupa estesamente del romanzo di Dolores Prato. Le amputazioni della Ginzburg però non rovinano il romanzo per sempre poiché la scrittrice ha provveduto alla stesura di un nuovo dattiloscritto che oggi è l'unico

²⁸⁰ Dolores Prato, lettera a Luciano Moretti, non datata.

²⁸¹ Dolores Prato, *Le mura di Treja e altri frammenti*, (Pollenza: Città di Treja, 1992) 133.

originale autorizzato e che è stato pubblicato postumo da Mondadori nel 1997. A curarlo è il Professor Zampa.

Forse per giustificare un'operazione cruda e un po' maldestra, forse per necessità di spiegare la drastica riduzione del dattiloscritto sfociato poi nella pubblicazione einaudiana, Zampa crede che i tagli siano legati alla moda letteraria del momento: "Intorno al 1980, la descrizione quale genere letterario si opponeva alla narrazione, come parte inerte a una vibrante; era diffuso il culto della struttura, i suoi adepti si consideravano i rappresentanti autorizzati della Critica. Descrivere significava rinunciare al movimento interiore, al rigore intellettuale, alla creazione di un'opera, la quale merita il proprio nome solamente se appare costruita in modo ineccepibile, secondo regole derivate dalla geometria. Le libertà che Dolores si era permessa nel suo lavoro, non furono considerate frutto di una scelta, di una volontà, ma addebitate a incapacità di creare un organismo narrativo, di compiere 'l'opera'; un'inadeguatezza inammissibile, secondo strutturalisti da pagine culturali e cattedratici."²⁸²

Analizziamo quanto appena citato. La scrittura pratiana è una scrittura istintiva, spontanea, che usa il dialetto e che fa della lingua la materia del racconto. Il tema trattato poi, la propria fanciullezza, non è certamente l'argomento migliore da cui aspettarsi un *reportage* preciso dei fatti raccontati: "La rievocazione dei primi dieci anni di vita sullo scorcio del secolo scorso e l'avvio del nostro, sebbene progressiva, non segue una linea retta; si espande per cerchi concentrici, dilatandosi e contraendosi con ritmi diversi, più simili a quelli del cuore che a quelli dei cronometri."²⁸³ D'altronde il libro è solo apparentemente un insieme di aneddoti in successione casuale, in realtà si tratta di 'lasse'

²⁸² Giorgio Zampa, introduzione, *Giù la piazza non c'è nessuno*, di Dolores Prato, Mondadori cit., p. XIII.

²⁸³ Ibid., p. XIII.

sapientemente scelte ed organizzate, in cui è possibile ravvisare una struttura interna dominata da un corpo centrale a cui segue una chiusa. Non c'è un avventuroso susseguirsi di accadimenti, tutto sommato come sarebbe stato possibile trattandosi di una “raccolta di cicatrici, o album di incisioni?”²⁸⁴ Infatti, ci troviamo di fronte ad una successione di frammenti che sono insieme una serie di “piccole tavole ad olio affiancate l'una all'altra dalle quali la vicenda si ricava.”²⁸⁵ Il libro ha per oggetto la vita infantile della sua autrice, ma allo stesso tempo ne riflette l'interiorità: la struttura che procede per aneddoti, senza che ci sia alcun riferimento temporale né tanto meno alcuna logica cronologica corrisponde in effetti alla definizione che la stessa Prato si è più volte data di ‘eternità spezzettata’.

A noi sembra che il tentativo della Ginzburg di organizzare il romanzo di Treja in un'armatura leggera da cui sviluppare il racconto, più che a motivi legati alle tendenze letterarie dei primi anni '80, sia fortemente legata ai *suoi criteri personali*, come scriveva la Brusa Arese all'amica durante la fitta corrispondenza degli anni '77-'80. Ed in effetti questo ci è confermato anche da Luisa Mangoni. La studiosa prende spunto da una lettera di Pavese a Carlo Musso in cui il primo definisce la Ginzburg “una donna incapace di mentire in fatto di gusto,”²⁸⁶ per dimostrare che i giudizi editoriali della scrittrice torinese erano “scarsamente interessati a collocare un'opera in un genere o in una corrente letteraria, ma attenti soprattutto a percepire il ritmo interno del racconto, la capacità espressiva dell'autore in relazione alla materia trattata.”²⁸⁷ Sappiamo che la Ginzburg non

²⁸⁴ Giorgio De Rienzo, “Le incantate memorie di una novantenne,” Famiglia Cristiana 3 agosto 1980.

²⁸⁵ “Giù la piazza non c'è nessuno di Dolores Prato,” Panorama 4 agosto 1980.

²⁸⁶ Cesare Pavese, *Lettere 1945 – 1950*, (Torino: Einaudi, 1966) 105.

²⁸⁷ Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, cit., p. 447.

si fa prendere da facili entusiasmi, ma quando un libro la colpiva il suo coinvolgimento letterario è totale e immediato. I suoi entusiasmi “nascevano direttamente dalla lettura del testo, senza necessità di presentazioni o di passare attraverso filtri o mediazioni.”²⁸⁸ La correzione delle bozze dunque avviene seguendo un gusto proprio, senza influenze di generi letterari e correnti narrative.

Quando il libro viene pubblicato nel 1980, sono in pochi a parlare degli interventi della Ginzburg²⁸⁹ o dei suoi possibili effetti sul testo.²⁹⁰ Solamente con la pubblicazione postuma della versione integrale del libro, il pubblico viene a sapere dei numerosi interventi apportati. I giornali titolano a gran voce: “Il suo romanzo uscì dopo i molti tagli voluti dalla Ginzburg. Il libro nell’80 era stato amputato. E dopo la pubblicazione l’autrice rompe ogni rapporto con lo Struzzo. Ora finalmente viene riproposto

²⁸⁸ Ibid., p. 448.

²⁸⁹ “La Ginzburg lo ha letto, ha suggerito tagli ed accomodamenti: e Dolores Prato, con pazienza ed umiltà neofita, ha sacrificato oltre due terzi della sua fatica. Poi, però, all’arrivo delle bozze, è scoppiata qualche scintilla. Il titolo era stato cambiato (in “Fiume disperso”). Il linguaggio un po’ manomesso. La Prato non ha tollerato alcuni interventi sullo stile: ha preteso che le cose tornassero a posto, e che il titolo originale fosse reintegrato” in Giorgio Di Rienzo, “Antologia di ‘cicatrici’, ” Corriere della Sera 8 giugno 1980.

“Cinque anni di attesa per la pubblicazione, una riduzione sensibile del manoscritto, che dalle 1200 pagine iniziali è precipitato alle 282 apparse nei Nuovi Coralli dell’Einaudi. [...] ‘Giù la piazza non c’è nessuno’ è la punta di un gigantesco iceberg letterario, punta smussata di mille pagine di un lavoro di anni e anni, un lavoro sofferto, meditato, scritto e riscritto mille volte”, in Daniele A. Martino, “Tra i misteri di un’infanzia,” L’Unità 9 ottobre 1980.

“Anche se si considera che il manoscritto di settecento pagine all’origine ha subito oltre a numerosi ritocchi, drastiche mutilazioni fino a ridurre il libro a pagine duecentottantadue: ‘Avevo tanto sperato di ottenere lo stesso spazio della Morante per la sua Storia. Quanto ai ritocchi, suppongo siano stati apportati credendo di giovarmi’, ” in Antonietta Drago, “Vita in provincia,” La Sicilia 17 luglio 1980.

“Pubblicato come ‘il caso dell’anno’ nel luglio scorso e ridotto a 282 pagine” in Marialivia Serini, “Ci salveranno le vecchie zie?,” L’Espresso 21 settembre 1980.

“Meno felice e spesso estenuante il lavoro di taglio e di lima in un tessuto, venuto su per gemmazione spontanea. Risultato, 400 pagine, sotto un titolo ancora provvisorio, ‘Giù la piazza non c’è nessuno’ ” in Marialivia Serini. “La scrittrice che nacque sotto un tavolo,” Il Libro 16 marzo 1980.

“Il romanzo uscì nel 1980, in una collana Einaudi, dopo una operazione mutilatrice eseguita da Natalia Ginzburg che ridusse le originali 1059 pagine a 276”, in Alberto Meriggi, “Un romanzo della scrittrice Dolores Prato,” Il Mese febbraio 1988.

²⁹⁰ “Si resta delusi anche dal linguaggio, che ci si aspetterebbe *naïf*, pieno di verve e d’invenzione come non è (ma qui hanno giocato, probabilmente le manipolazioni editoriali, il cosiddetto editing: riducendo di almeno due terzi l’originale difficilmente ne sarà uscito intatto il linguaggio...)” in Gilberto Finzi, “Gli occhi della favola,” Il Giorno 16 settembre 1980.

integralmente.”²⁹¹ Si parla addirittura di amputazioni fatte con l'accetta e del travolgimento di intere frasi. Alcuni raccontano la storia dell'anziana scrittrice che misconosce il romanzo uscito nel 1980 perché pubblicato in una versione molto abbreviata e normalizzata stilisticamente.

Quando il romanzo nella versione originale esce presso Mondadori “è un'assoluta sorpresa.”²⁹² se ne scoprono tutte le doti, rivelando una scrittrice complessa, smisurata e controllata insieme. D'altronde in casa Einaudi sarebbe stato un rischio eccessivo pubblicare il testo integralmente e “solo alla fine Natalia Ginzburg tenta, per amore di quel lavoro, un'impresa impossibile: tagliare, ridurre, rendere narrativamente più facile e comprensibile il romanzo pur senza tradirlo del tutto.”²⁹³

C'è anche chi addebita la permanenza di Dolores Prato fra gli scrittori italiani più inediti proprio a causa delle “massicce decurtazioni”²⁹⁴ che, seppur necessarie per motivi editoriali, hanno imposto al testo un netto cambio di stile e quindi una progressiva perdita di fascino. Grazie alla pubblicazione postuma però, “il romanzo risorge indenne da tagli e ferite, con tutte le sue amate parole perdute e ritrovate. ‘La qualità maggiore della Prato’ conclude Zampa, ‘è la consapevolezza che l'oralità, la parola che vola, è più efficace di quella che si posa. Grazie a questa dote sovrana, ha trovato il coraggio di por mano ad un'opera di grande peso letterario, senza ricorrere alla letteratura’.”²⁹⁵ Ancora si parla di italianizzazione dei modi di dire paesani e dialettali che costituiscono la parte più vera della narrazione. La lingua, quella lingua così viva e sgrammaticata è il mezzo che consente a Dolores di riproporre i suoi personaggi nella loro veridicità. Come riprodurre

²⁹¹ Giorgio Di Rienzo, “Le mani di Natalia su Dolores,” Corriere della Sera 27 ottobre 1996.

²⁹² Mario Baudino, “Prato, La rivincita del romanzo impossibile,” La Stampa 5 dicembre 1997.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Roberto Barbolini, “E la vera Dolores scende in piazza,” Panorama 11 dicembre 1997.

²⁹⁵ Ibid.

altrimenti la piccola cittadina con i suoi abitanti senza infondergli la loro vera anima, quella espressa mediante le parole?

Il dialetto come ricchezza è una scoperta degli ultimi quindici anni. Fino ad allora, parlare in dialetto era sinonimo di debolezza di istruzione. È importante ricordare infatti che l'Italia è, fino al grande *boom* economico, una società prevalentemente contadina. Chi parla esclusivamente in dialetto sono i paesani senza titolo di studio, mentre nella maggior parte dei casi i parlanti alternano, a seconda delle circostanze, l'italiano e il dialetto. La Ginzburg riproduce questo schema nel suo romanzo: riserva alla struttura portante del romanzo, cioè al racconto dell'autore intradiegetico, l'italiano standard, lasciando alla voce dei suoi personaggi le forme dialettali. I due piani non si confondono mai. Il romanzo della Prato per contrasto si può quasi dire che sia stato scritto in quel treiese finalmente recuperato, grazie alla liberazione dalla maschera delle “parole diverse”. Ma dopo le suore Visitandine, un'altra censura, quella della Ginzburg, ben più grave vista l'età della scrittrice e sicuramente altrettanto difficile da eliminare essendo la Prato riuscita a recuperare e riproporre con immensa fatica una situazione che era ormai fossilizzata da ottanta anni. La ricerca della lingua nativa si rivela una ricerca produttiva; infatti, insieme a quel mondo, riemerge magicamente tutta una realtà linguistica che lei, bambina cresciuta in una casa di ferraresi, ha carpito dalla strada, da quei bambini con cui non aveva il permesso di giocare.

L'autorevole voce di Lalla Romano però parla di un romanzo che, seppur tagliato e manipolato, mantiene il suo marchio di capolavoro. Secondo la Romano, infatti, confrontando “il testo completo con quello decurtato, affermo con tutte le mie forze che l'intensità e l'intrinseca bellezza-verità dell'opera non venne distrutta: solo, ferita,

decurtata; ma risplendeva anche così.”²⁹⁶ La Ginzburg, scrittrice asciutta e spesso drastica, cerca mediante gli aggiustamenti al testo di trasformare questo romanzo un po’ barocco, ricco di particolari al limite del nomenclatorio, in uno scritto che pur conservando le proprie caratteristiche sia in grado di trasmettere il messaggio in modo più diretto e pungente.

7. Il riutilizzo dei pezzi tagliati

Che cosa succede alle parti tagliate? La Prato riesce a riutilizzarle, come suggeritole dalla Ginzburg oppure vengono perse per sempre?

Come abbiamo già ampiamente visto la Prato vive la drastica riduzione del suo romanzo come una violenza. Il recupero dell’infanzia e la sua stesura infatti è il frutto di un lungo lavoro di riappacificazione con la propria interiorità maltrattata e sballottata, e di un’operazione di riappropriazione della lingua dei suoi anni a Treja dopo che le manie linguistiche normativizzanti del collegio hanno provveduto a coprire con una patina di perbenismo linguistico le origini geografiche della bambina. La Ginzburg stessa, durante il lavoro di riduzione del manoscritto, suggerisce alla Prato di riutilizzare in altri lavori i pezzi tagliati, ma apparentemente la scrittrice ha già materiale per la stesura di altri libri.

La Prato dunque subisce nuovamente una violenza, dopo quella del collegio ora è la Ginzburg a toglierle la parola. Come Filomela Dolores viene privata ancora una volta della possibilità di raccontare la propria storia, ma adesso, a differenza del periodo collegiale, la scrittrice è risoluta a portare avanti la sua causa. Non può permettere, di nuovo, che la sua infanzia cada in un buco nero. Sono molte le parti tagliate, su cui prevalgono soprattutto quelle prettamente linguistiche in cui la scrittrice si concentra

²⁹⁶ Lalla Romano, “Dolores, Allucinazioni di un’infanzia,” Corriere della Sera 7 gennaio 1998.

sulle differenze fra la lingua del paese e quella del collegio, e altrettanto vasta, circa cinquanta pagine, la sezione dedicata alle stagioni con i suoi frutti. Un'altra parte esclusa dalla prima edizione del romanzo consiste nella descrizione della cucina quale spazio fisico e affettivo, luogo in cui pratiche culinarie prendono corpo avvicinando madri e figlie, trasmettendo tradizioni familiari, segreti di alchimia affettiva e di appartenenza geografica.

Considerando che *Le ore* è il romanzo del collegio, in cui l'elemento linguistico è l'aspetto posto maggiormente in evidenza, anche le parti di *GPN*²⁹⁷ riutilizzate in esso sono esattamente quelle dedicate alla questione della lingua. Una sezione integralmente tagliata viene ripresa qua e là nella parte *Parole* di *LO*. In realtà leggendo attentamente i due manoscritti, *GPN* e *LO*, possiamo individuare nel romanzo sul collegio alcune parti che corrispondono a quelle tagliate in *GPN*.

Una parola, inserita in *Parole* nella sezione “Per molte parole fu un buco nero” e appartenente ad una delle parti tagliate, è ‘incitoso’. Vediamo come la tratta nei due testi. *GPN*: “Incitoso, incitosa, era più di antipatico; era antipatia con un pizzico di acido velenoso. Anche se fosse entrata nella purissima parlata casalinga, io non l'avrei più detta perché la parola mi era estremamente incitosa. Pronunziavano ‘ncitosa; quella ‘i’ sottratta restava sull'espressione del viso come un'illustrazione della parola.”²⁹⁸ Prima di tutto la Prato spiega il significato, poi aggiunge considerazioni sul suo personale legame con la parola. Vediamo ora come la tratta in *LO*: “Per dire ‘antipatico’ il popolo diceva ‘incitoso’. ‘La tale è bella, ma è incitosa’. Io non lo dissi mai perché in casa non si diceva, io ero più signora di coloro che dicevano incitoso. Per fortuna, così per questa

²⁹⁷ In questo paragrafo della tesi, data la frequenza con cui userò i titoli dei due romanzi della Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno* verrà abbreviato in *GPN* e *Le ore* in *LO*.

²⁹⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 196.

parola in collegio ero già alla pari, non dovevo diventarlo assimilando parole e accenti diversi.”²⁹⁹. In questo testo dunque la scrittrice non fa alcun riferimento al personale legame con la parola, ma anzi tiene a sottolineare di non averla mai detta perché si tratta di una parola non usata in casa.

La ‘squacquerata’ in *GPN* è una risata sgangherata e per questo è messa tra le bestemmie; in *LO* la scrittrice si preoccupa immediatamente di sottolineare la differenza fra il paese e il collegio: in paese è una risata oltre i limiti, mentre in collegio non è nemmeno conosciuta. Anche la cuna-culla viene ripresa in *LO*, ma sempre per sottolineare la distinzione fra fuori e dentro il collegio: infatti mentre in *GPN* viene generalmente evidenziata la differenza fra il parlare dei paesani e quello di casa di Dolores, a parte per questo ultimo binomio in cui cuna è la parola usata da entrambi, in *LO* la Prato ci tiene ad evidenziare l’abisso che esiste fra il paese e il collegio. In *GPN* “La ‘cuna’ fondeva poveri e ricchi, plebe e nobiltà; dall’epoca romana avevano continuato a dire cuna come diceva Cornelia quando ci teneva i suoi gioielli,”³⁰⁰ in collegio invece la differenza si fa evidente visto che “In convento, in quella specie di particella di paese avulsa dal paese, in quella specie di piccolo stato straniero dalle barriere inviolabili, trovai che si diceva culla. Allora mi parve più bello. Ma poi capii, chi diceva culla spazzava una sopravvivenza romana.”³⁰¹

Fra le poche educande che mostrano nei confronti di Dolores un sentimento di amicizia c’è Caterina Acquaticci. In *GPN* quella mezza pagina dedicata alla ragazza è tagliata e così la Prato la recupera in *LO* dedicandole due pagine intere. Caterina è la sua *grande*, cioè colei che deve occuparsi della buona condotta della *piccola* che le è stata

²⁹⁹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 265.

³⁰⁰ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 196.

³⁰¹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 258.

assegnata. Il ricordo è dolce e sereno e la figura della ragazza non crea nessun disagio perché “non mi ossessionò mai con avvertimenti come facevano le altre grandi con le altre piccole.”³⁰² Era una donna di cultura, conosce Pirandello ed è felice che “io, senza saperne nulla, ma incuriosita del suo nome a pirolo, chiedessi: ‘E Pirandello?’”³⁰³ Tutti i tratti salienti della ragazza narrati in maniera molto più ampia li ritroviamo in *LO*, lavoro dedicato al collegio e quindi alle ragazze che si trovano in quel luogo come educande.

Un'altra parte di due pagine, tagliate in *GPN* e riprese in *LO* mette in evidenza un altro elemento finora non emerso. Dolores, che in collegio ha subito il trauma dell'imposizione della lingua corretta, quella che tutte le ragazze di buona famiglia devono parlare, in realtà già durante i suoi anni vissuti in paese è entrata in contatto con quel lessico non solo grazie al parlar corretto di casa dove si usa una “purissima parlata casalinga,”³⁰⁴ ma anche a scuola dalla maestra del paese che fa lezione a casa. Analizzando e facendo una comparazione fra alcune delle parole spiegate in *GPN* e *LO* troviamo delle differenze che ci fanno riflettere sul rapporto di Dolores con il collegio.

Prendiamo ad esempio la spiegazione di fiammifero: “C'erano vecchine, bimbe, padri di famiglia che campavano vendendo i fiammiferi. Lo sapevo che i fiammiferi si chiamavano così, ma in casa si diceva ‘fulminanti’ ed era più espressivo; accendendosi il loro scoppio era quello di un piccolo fulmine. Il sor Filippo e i vecchi del paese dicevano i ‘prosperi’, ‘mi dai un prospero?’. Fiammiferi e zolfini il loro nome ufficiale, ma il libro adoperava anche zolfini per le storie lacrimevoli [...] A Treja non c'era nessuno che vendesse fiammiferi per le strade. Se ci fosse stato avrebbe detto ‘furminanti, fulminanti,

³⁰² Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 384-385.

³⁰³ Ibid., p. 385.

³⁰⁴ Ibid., p. 196.

chi ne vuole?’³⁰⁵ In questa descrizione emergono quattro livelli: si passa infatti dai nomi ‘ufficiali’ *zolfino* e *fiammifero*, a quello di casa *fulminante* che in realtà è un regionalismo settentrionale, per arrivare al termine più antico, ed infatti è usato dai vecchi del paese, *prospero* che è un regionalismo meridionale per completare la rassegna con il termine dialettale locale *furminante*.³⁰⁶ La lista si articola da un livello diacronico (*prospero*) ad uno diastratico (*fiammifero* o *zolfino*, *fulminante* e *fulminante*). A questi livelli si aggiunge quello diatopico, essendo *prospero* un regionalismo meridionale e *fulminante* una variante settentrionale.

Vediamo ora la stessa parola come viene trattata in *LO*: “i zolfanelli di canne. Nel paese la gente che ciabattava per le strade diceva – I furminanti. Nelle case più distinte come la nostra si diceva: - I fulminanti. ‘Dammi un fulminante’ (e non si pensava affatto al fragore mortale della parola). In convento si diceva: fiammiferi. Ma lì ritrovai anche la parola letta solamente nelle favole: i zolfanelli.”³⁰⁷ Nel romanzo del collegio dunque troviamo i due usi di casa e del paese, ma quello ufficiale (*fiammifero*) corrisponde a quello del convento, come se prima d’ora Dolores non avesse conosciuto quella parola e *zolfanello*, non *zolfino* è la parola del libro, letta nelle favole. In questo testo è usato l’italiano ufficiale parlato, quello scritto e poi i due lemmi meno ufficiali di casa e paese. La divisione fatta in *LO* dunque si sofferma sul piano diastratico-diatopico, mentre quello diacronico non viene approfondito come in *GPN*.

³⁰⁵ Ibid., p. 415.

³⁰⁶ Bruno Migliorini, *Storia della lingua italiana*, (Firenze: Sansoni, 1960) 641, nota 2: “Il nome neoclassico di *fiammiferi* prevalse presto sugli altri che allora apparvero: *accensibili*, *lumiferi* (cfr. Ingl. *lucifer*, 1831); ancor vivo nell’Italia settentrionale è *fulminante*, in quella meridionale *pròspero*, alterazione paraetimologica di *fosforo*; altrove sussistono i vecchi nomi (*solfino*, z-, *solfanello*, z-)”.

³⁰⁷ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 263.

Altri due lemmi vengono esposti in modo leggermente diverso nei due testi, *tasca/saccoccia* e *stanco/stracco*. Le saccocce usate in paese si trasformano nel libro di lettura in tasche e lo stracco dialettale diviene stanco “dove non c’era tutta la stanchezza che c’è nello ‘stracco’”.³⁰⁸ L’unico commento che la Prato aggiunge qui è “Se non più corretto, il paese parlava più vero del libro.”³⁰⁹ In *LO* la trasformazione si presume avvenga per opera del collegio e la *saccoccia* diventa *tasca*; il commento che Dolores aggiunge riguarda la riflessione sulla difficoltà ad avere la stessa percezione delle due parole: “Ma la saccoccia della zia come si sarebbe potuta chiamare tasca?”³¹⁰ Lo *stracco* paesano e di casa si trasforma nello *stanco* del collegio. Non troviamo accenni alla previa conoscenza della parola grazie allo studio del libro di lettura. Ritroviamo però l’ironica riflessione già fatta in *GPN*: “Io dissi subito ‘sono stanca’, senza capire come la mia stanchezza che era totale, fosse espressa meglio da stracca. In ‘Sono stracca’ c’è qualcosa di spezzato, di buttato giù, di abbandonato, in stanca c’è solo stanchezza.”³¹¹

Perché ci siamo soffermati su queste parole? Il primo motivo è per dimostrare che effettivamente la Prato riprende alcune delle parti tagliate dalla Ginzburg e le inserisce nel vocabolario *Parole*. Questo ci permette di ipotizzare che la scrittrice, sebbene avesse già progettato l’inserimento di un vero e proprio lemmario³¹² che potesse evidenziare le differenze fra il paese e il collegio, visto il drastico taglio di *GPN* e l’ulteriore trauma subito dalla sua lingua, si sia convinta in maniera definitiva della necessità di tale operazione. Allacciandoci a quest’ultima considerazione, un altro motivo che ci ha indotto a svolgere l’analisi precedente consiste nella necessità di considerare la possibilità

³⁰⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 415.

³⁰⁹ Ibid.

³¹⁰ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 251.

³¹¹ Ibid., p. 313.

³¹² “porre come una grossa parentesi il vocabolario”: ibid., p. 327.

che il collegio non abbia forzatamente costretto Dolores a imparare un vocabolario sconosciuto. Sappiamo infatti che la bambina, grazie all'ambiente di casa e agli studi fatti prima dell'esperienza collegiale, conosce la lingua ufficiale. Queste parole dunque non “segnano perentoriamente la differenza fra il ‘dentro’ e il ‘fuori’.”³¹³ Le parole che Dolores trova dentro le ha già trovate anche fuori, ma fuori insieme a quelle del dialetto, di casa, del paese c'è un mondo fantastico in cui Dolores si può muovere liberamente, dove può passare da un codice all'altro con estrema disinvoltura e anche se il dialetto “entrava in casa solo con le serve”, esso non è bandito perentoriamente, non rappresenta un elemento di vergogna. In collegio, e qui sta l'enorme differenza, l'unica lingua sovrana è quella ufficiale, quella che la Madrina si preoccupa di insegnare qualora le educande non ne siano a conoscenza. Il dialetto naturalmente diventa la *lingua* di cui vergognarsi, dunque va lasciata fuori dalle mura conventuali e possibilmente buttata in un buco nero. Non credo di sbagliare quando affermo che il buco nero in cui precipitano le parole è lo stesso buco dell'infanzia dove sono precipitate le cose della vita di Dolores. Infatti, che sono le cose? Non sono forse anche parole? Non è la parola a chiamare la cosa? Ed ecco allora che i conti tornano: il buco nero in cui sono cadute alcune parole è lo stesso buco nero in cui Dolores ha fatto precipitare la sua infanzia e le sono voluti quasi novant'anni per trovare il coraggio di guardare quel buco e cominciare a ripescarci dentro le cose.

L'astio nei confronti delle parole normativizzate del collegio, parole già conosciute e studiate, non è altro che la metafora della violenza dello strappo dalla casa degli zii dove Dolores bambina faticosamente sta cercando di costruire la propria storia. Quelle parole diventano il riflesso della violenza di un mondo dicotomizzato in una parte

³¹³ Giorgio Zampa, postfazione, *Le Ore*, cit.

giusta e in una sbagliata, in una lingua e in un dialetto, in un dentro e in un fuori. Diventano le parole della crudeltà nei confronti degli animali, unici esseri in sintonia con Dolores in quel luogo in cui educande e suore sembrano non curarsi della natura e della sua bellezza.

Interludio

Alla ricerca di un *nonsoché*: il telaio di Dolores

Il telaio di Dolores

Ho analizzato linguisticamente e grammaticalmente i tratti tagliati e modificati dell'opera di Dolores Prato. A questo punto credo sia fondamentale analizzare il romanzo in sé cercando di individuarne, seppure parzialmente, il significato intrinseco. Credo infatti che le modifiche linguistiche e grammaticali abbiano avuto un impatto negativo sull'anima stessa del racconto. In questo breve capitolo di raccordo fra la parte tecnica della tesi e quella teorica cercheremo di approfondire il processo di sviluppo interiore della bambina Dolores.

L'infanzia di Dolores passa in estrema solitudine. Sebbene cresciuta e curata dagli zii, l'impossibilità di guardarsi alle spalle e ritrovare una storia in cui anche lei, da protagonista o da semplice personaggio di contorno, possa collocarsi crea un vuoto in cui la bambina precipita quasi irreversibilmente. È un vuoto emotivo, di cui la mancanza di coordinate temporali del romanzo GPN sono un segno espresso in modo molto raffinato. Dolores si vede camminare nelle vie del paese, ma non riesce a percepirsi temporalmente: "Noi non siamo mai cominciati."³¹⁴ La percezione che ha di sé è ben lungi da una collocazione nel tempo, perché "il luogo dove si ebbero i primi avvertimenti della vita diventa noi stessi."³¹⁵ Alle spalle di Dolores manca un padre e c'è una madre di cui ricorda vagamente la fisionomia, per niente il viso mentre davanti a sé la bambina deve confrontarsi con una coppia di vecchi zii e con il loro passato misterioso: "Tutti e due

³¹⁴ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 4.

³¹⁵ Ibid., p. 4.

affioravano da una lontananza vuota di avvenimenti e di persone.”³¹⁶ La riluttanza degli zii a parlare del passato nega alla bambina la possibilità di scrivere la trama interiore della propria vita. Lo zio, quell’esplosione di allegria e sapienza divenuta essere umano, in realtà non parla mai di sé e la zia, apparentemente “piatta come una tappezzeria,”³¹⁷ contiene dentro di sé “un mondo non ancora raffreddato,”³¹⁸ ma neppure espresso esplicitamente.

Neppure il regalo di un orologio aiuta Dolores a sviluppare il senso del tempo; il possesso dello strumento meccanico non facilita affatto il rapporto, prima della bambina e poi dell’adulta, con la dimensione temporale; ed infatti quell’orologio “avrebbe dovuto chiudere il senso nebuloso del non-tempo e aprire quello del tempo misurato, ma non ci riuscì, rimasi nel non tempo. Lungo la vita ho sempre lottato con gli orologi; li perdo, li rompo e me ne rifornisco. Ma perché, se non li guardo mai?”³¹⁹ Ciò avviene forse perché la speranza di appartenere ad una qualsiasi sequenza cronologica rimane per sempre viva nella scrittrice che spera così di riuscire a crearsi un’identità collocabile spazialmente e temporalmente.

Dolores ha bisogno di radici, così le cerca nelle due persone che la stanno accudendo. Se ad un primo sguardo i due zii sembrano non aver avuto una vita interessante, “Pareva che dietro a loro ci fosse stato il nulla,”³²⁰ in realtà proprio a causa di quell’apparente nulla Dolores capisce che alle loro spalle c’è una storia densa, a cui però Dolores non può partecipare: “Invece proprio sicuro era che dietro a loro non poteva

³¹⁶ Ibid., p. 130.

³¹⁷ Ibid., p. 130.

³¹⁸ Ibid., p. 130.

³¹⁹ Ibid., p. 593.

³²⁰ Ibid., p. 130.

esserci nulla; ci doveva esserci il contrario di nulla: tanto.”³²¹ Tutto ciò che appartiene al passato dei due viene bisbigliato e comunicato in codice, cosicché i riferimenti e gli accenni che Zizi e Paolina fanno della loro vita trascorsa in qualche misterioso luogo lontano da Treja sono intelligibili solamente a loro due.

La vita di Dolores rimane dunque magicamente sospesa in mezzo ai misteriosi accenni degli zii. Questa situazione fa sì che la bambina s'isoli in un mondo suo che le permette di iniziare a costruirsi la propria identità grazie all'immaginazione di realtà inventate. Fin da questo momento Dolores comincia a scrivere la tela della propria vita. D'altronde anche i due zii sono persone 'fuori dagli schemi': Zizi non è un prete amato dalla curia ecclesiastica perché troppo autonomo e senza il minimo timore di Dio, aperto alle scienze e ai misteri della natura, e Paolina, la sorella, una donna non sposata che ha scelto di vivere la propria vita vicino al fratello prete. La zia è una donna che tiene all'eleganza e alla finezza, è dedita alla moda ed è bravissima a fare fiori di carta. La sua personalità non è facilmente collocabile in nessun ruolo classico di donna della fine dell'Ottocento poiché le sue caratteristiche l'allontanano sia dall'etichetta di brava massaia che dal compito della perpetua. La zia è una donna raffinata, affatto capace di crescere una bambina, attenta all'estetica e profondamente legata al fratello.

Paolina e Zizi non sono persone ordinarie e forse è proprio la loro diversità rispetto alla gente del paese che permette loro di andare oltre la vergogna dell'irregolarità della piccola Dolores e di accoglierla in casa. Ma il passato dei due anziani rimane un mistero che non ha niente a che vedere con Dolores visto che non si tratta neppure del suo passato; e allora perché parlarne, perché rendere la bambina parte di quei momenti?:

³²¹ Ibid., p. 130.

“Ma che c’era dietro di loro, lontano, vicino, alle spalle, che cosa c’era? Mi raccolsero perché anche io ero una fuori norma, buttata lassù per salvarla?”³²²

Dolores conosce la vita e i suoi misteri con lo zio, impara a capire il senso della natura, degli animali grazie a quel prete venuto da qualche paese del ferrarese e che presto sarà allontanato dalla Chiesa a causa dell’eccessiva indipendenza di spirito. Neppure la zia è ben vista in paese forse per quell’attenzione alla moda? o forse perché non originaria del luogo, quindi sentita come diversa e addirittura ostile? “Nell’insieme però neppure lei fu assorbita dal paese; anche lei fu elemento di rigetto come me.”³²³

La solitudine di Dolores però sembra più che altro dipendere da una solitudine interiore, frutto della mancanza di sentimenti di appartenenza a un luogo o a una persona. Treja diventa quindi il suo spazio, Zizi e Paolina le sue radici insieme ai cittadini del piccolo paese marchigiano. Ma si tratta di radici rabberciate visto che la bambina, giunta dall’agro romano dove è stata a balia per quasi due anni, non ha altro luogo e altre persone che si prendano cura di lei. Se alle spalle c’è una storia senza radici, il presente non le offre molto di più. La forte riluttanza dei due zii a renderla partecipe della loro vita passata, delle loro stesse origini, della storia dei loro luoghi e della loro cultura fa sì che il costume di Arlecchino della sua vita s’ingarbugli ancora di più: “I miei zii sono morti senza dir niente del tanto che potevano dire. Lo ripeto come ripete il lamento una pena che non finisce.”³²⁴ La pena non finisce perché alle già pesanti stimmate di figlia non riconosciuta si aggiunge il destino di non poter neppure far finta di appartenere alla vita e alla storia degli zii. La piccola Dolores se la deve costruire da sola la sua storia e così, rimboccandosi le maniche, comincia a tramare l’ordito della sua vita.

³²² Ibid., p. 132.

³²³ Ibid., p. 280.

³²⁴ Ibid., p. 320.

La capacità di assimilazione delle parole, di assorbimento degli eventi e dei luoghi e di una memorizzazione così puntuale degli anni dell'infanzia oltre che a rappresentare un fenomeno più che raro dal punto di vista cognitivo, è per la scrittrice l'inizio della filatura dell'ordito che intrecciandosi con la trama solo molti anni dopo le permetterà di creare il meraviglioso tessuto della sua infanzia e della sua identità. È lei stessa che, in una lettera a Luciano Moretti,³²⁵ usa la metafora della tessitura per spiegare i travagli della sua vita: "Tu che conosci i telai delle donne marchigiane puoi capire questa mia immagine che semplifica l'idea. La mia vita è stata intessuta su un ordito di dolore. A forza di sogni, di buona volontà, ho intessuto su quell'ordito una trama tristissima sì, ma che era pur simile alla vita. Da qualche tempo non tramo più, l'ordito è solo e sta formando la frangia della vita, basterà che io tagli quei fili e l'asciugamano è pronto."³²⁶ La lettera è datata fra il 1945 e il 1950. La scrittrice è stanca di tutto il dolore che ha provato e vuole smettere di tessere, ma non sa ancora che esiste il fiume Treja, non ha ancora visto la scritta "Piazza dell'olmo di Treja;"³²⁷ insomma non ha ricominciato a spolverare il cassetto dell'infanzia, non ha ancora ritrovato la lingua delle origini. Quel vuoto immenso che è l'infanzia in cui precipitano le cose è ancora un buco nero, e purtroppo Dolores non si è affacciata a quel buco per ripescarne i pezzi che costituiscono la sua vita di bambina, non ha cominciato a lavorare sull'allora. Ma l'oggi non può andare avanti, finché non si ritrova l'ieri e Dolores ne è conscia perché sa che se smettesse di tramare, l'ordito rimarrebbe solo e l'asciugamano dovrebbe considerarsi

³²⁵ Luciano Moretti è un ex-allievo della Prato a cui la scrittrice era legata da un profondo rapporto di amicizia.

³²⁶ Dolores Prato, lettera a Luciano Moretti, data incerta, probabilmente fra il 1945 e il 1950, inedita.

³²⁷ Veniamo a sapere, grazie al Professor Ragni che "Il toponimo esatto era in realtà «Piazza dell'Olmo di Trejo», una delle denominazioni antiche dell'attuale Piazza della Pilotta, che si chiamò anche piazza dell'Olmo de' Colonnese," intervento inedito "L'universo negli occhi e nelle parole," 28 ottobre 2006 presso l'Associazione "Amici di Dolores", Treja.

concluso. Bisogna trovare un nuovo modo di tramare: l'ordito è quello, ma la trama potrebbe essere diversa se si potesse recuperare l'infanzia.

Ci sembra a questo punto interessante il riferimento alla mitologia. Come Filomela subisce la violenza fisica di Tereo e il taglio della lingua, così Dolores subisce la violenza dell'indifferenza del paese, della sua storia di bambina abbandonata, della mancanza di radici solide a cui attaccarsi e decide di diventare spettatrice della sua vita. La bambina usa il linguaggio il meno possibile e sente disagio quando i grandi le parlano, sceglie allora volontariamente di non far uso della propria lingua: "Odiavo le domande dei grandi; per quanto rare, esse riuscivano a sfiorare tutta la tela della mia infanzia"³²⁸ e quando qualcuno le chiede il suo nome lei risponde con un "no". L'identità di Dolores è la storia di un'identità negata, al punto da dare vita ad un "io/no di Dolores, oppositivo ed escludente."³²⁹ Il rifiuto è totale, ma in realtà non si tratta di un rifiuto quanto di un'operazione di costruzione interiore: "Forse perché vivevo sola nel silenzio, tutto mi parlava, anche l'impagliatura di certe sedie antiche di noce: ci vedevo il busto di una donna senza testa e senza collo, spalle vita e principio dei fianchi."³³⁰ Il fascino per il mondo è enorme, Dolores vede ogni oggetto, animale, persona come una storia scritta in un linguaggio da decifrare. Il mondo animale diviene il mondo di Dolores: lei infatti non è interessata alle persone, si accontenta di osservarle senza necessariamente interagire con loro, mentre con il mondo animale c'è una sorta di immedesimazione.

Continua dunque il parallelismo con il mito ovidiano delle metamorfosi: Filomela viene trasformata in rondine, un uccello che, contrariamente all'usignolo, non ha capacità

³²⁸ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 15.

³²⁹ Nina Lorenzini, "La scrittura 'inconclusa' di Dolores Prato," in *Il timbro a fuoco della parola*, cit., p. 24.

³³⁰ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 149.

fonatorie estremamente raffinate. La rondine infatti balbetta, emette versi difficilmente comprensibili per gli umani, mentre l'usignolo, uccello in cui gli dei trasformano Procne, è noto per la dolcezza del canto e soprattutto per le differenti modulazioni che riesce a produrre. Riprendendo la tradizione antica, ci sembra interessante sottolineare l'assimilazione del verso della rondine al movimento della spola sull'ordito del telaio. In una sorta di catena metaforico-ornitologica dunque Filomela si è appropriata del suono del telaio trasponendolo poi alla rondine. L'usignolo invece, come abbiamo già visto, possiede capacità foniche molto melodiche, il suo canto infatti diletta tutti ed è ben lontano dall'apparire un balbettio. Dolores ha tutte le caratteristiche di Filomela durante la sua fase infantile e indubbiamente per gran parte della propria vita. La sua scrittura precedente alla stesura di GPN ed escluso il racconto *Scottature* è un balbettio, ancorata alla rigidità di una narrazione linguisticamente perfetta e strutturalmente ben organizzata più simile al garrire di una rondine che al melodico canto di un usignolo.

D'altronde il canto di Filomela, come sgradevolmente lacerante è la vicenda della propria vita, deve risuonare come un lamento, deve trasmettere sensazioni sgradevoli. L'emarginazione degli anni infantili insieme al troncamento, simile al taglio della lingua di Filomela, del linguaggio germinale della bambina operato in collegio e poi l'*esplosione* a Roma mettono a tacere l'originalità della scrittrice. Il paese con il suo bigottismo e il collegio con le regole che lo accompagnano sono dunque le cause principali della situazione di emarginazione e disagio della bambina.

Il Tereo pratiano dunque, colui che ha creato sofferenza e dolore, prende corpo nel paese e nel collegio, ma diversamente dal mito ovidiano, qui la scrittrice riesce a rappacificarsi con entrambi. Dell'avvicinamento con il collegio ne è testimonianza

l'epistolario fra la Prato e la Madrina del convento di Treja: le lettere fra le due donne e la loro vicinanza si intensificano infatti qualche anno dopo l'uscita di Dolores dal collegio. Dall'altra parte il ricongiungimento con il paese è ampiamente attestato dall'autobiografia GPN. Come lo stupro di Filomela dà inizio ad una metamorfosi che comincia con il trasformarsi del linguaggio ordinario parlato dalla donna ormai divenuto privo di potere, così Dolores, dopo la violenza subita in collegio dove è costretta ad appropriarsi di una lingua non sua, riesce a trasformarsi nuovamente grazie al recupero del linguaggio precedente alla violenza. La tela che Dolores tesse non rappresenta uno strumento di vendetta come spesso viene identificata la tela di Filomela, ma è una gioiosa manifestazione di recupero di sé: l'arazzo-racconto consente a Dolores di esprimere le tappe del proprio ritrovamento interiore, non la rabbia della violenza subita. L'upupa dunque in cui Tereo è mutato non è vissuta da Dolores come un uccello lugubre e sgradevole, anzi la scrittrice riesce a riconoscerne la vivacità e la bellezza: "regina era l'upupa, color cannella rosato, come un sontuoso vestito della zia; in testa una corona assai più vistosa di quella del fagiano. Dall'atteggiamento che Zizi le aveva dato, si capiva che era vivacissima, che se fosse volata, avrebbe volato a capriccio; pareva un imbalsamato inno alla vita. Foscolo e ripetitori vari mascherano l'upupa; si crede di conoscere i suoi lugubri versi e non si conosce l'upupa. Ma a me quella imbalsamata di mio zio demolì Foscolo. Quando arrivai ai *Sepolcri* e all'upupa che nella notte illune esce da un teschio e svolazza su per le croci del cimitero, rifiutai lui e la sua upupa."³³¹ Ma solo dopo decenni di lotta interiore, di costante ricerca di sé e della propria lingua madre, Dolores riuscirà a trasformarsi in quello splendido usignolo in grado di narrare la propria infanzia.

³³¹ Ibid., p. 176.

E la metafora del tessuto torna nuovamente nella descrizione dei tappeti usati per coprire il tavolino del salotto di certe signore: in quei tappeti c'erano storie fantastiche cucite "insieme con lo stame."³³² Lo stame è parola tecnico-specialistica usata per indicare il filo da cucito chiamato anche ordito; a noi però interessa l'origine mitologica: è il "filo cui è legata la vita di ogni uomo e che le Parche filano e recidono."³³³ Le Parche che nel corso della trasmissione mitologica sono diventate tre divinità, proteggono gli ultimi mesi di gravidanza della donna e la nascita del bambino. In seguito vengono assimilate alle Moire, divinità greche che presiedono il destino dell'uomo. Il forte legame fra nascita e destino, come dimostrato dall'assimilazione delle Parche alle Moire, diviene la trama della vita dell'uomo. Dolores ha bisogno di scoprire quel legame standosene "in quel mondo fitto fitto che proprio loro [quelle signore, NdR] avevano cucito insieme con lo stame."³³⁴ E così ancora una volta il filo è metafora degli avvenimenti della vita che tessuti insieme permettono l'intreccio della vita. Dolores deve scoprire quel mistero, lo deve trovare e lo troverà anche se molto tardi, quasi alla soglia della morte.

La bambina ascolta molto, ascolta tutto e tutti, entra in sintonia con gli animali e cuce insieme le storie delle persone, che sono poi anche la sua storia. Intanto la trama pazientemente si comincia a formare. Dovrà averli osservati molto attentamente i telai se riesce a dedicare alla loro descrizione una pagina intera di GPN:

Il telaio, grande castello vuoto con i santi appiccicati sugli assi della sua solidissima struttura, pieno di fili; fili, legno e chiodi; nient'altro. Si sentivano dalla strada i colpi del suo battere. Fili tesi paralleli alla terra, pioli infilati al muro che servivano a preparare l'ordito; in fondo il subbio, un palo grosso e rotondo su cui l'ordito era avvolto. Non vidi mai come potessero arrotolarci tutti quei fili in ordine così perfetto, che cosa ci facessero i grossi sassi pendenti al muro. [...] Alto nell'aria il braccio sinistro guidava il filo della matassa che si sfaceva girando con l'arcolaio; la destra

³³² Ibid., p. 150.

³³³ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., p. 2588.

³³⁴ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 150.

azionava una grande ruota che trasmetteva un moto vorticoso al ferro su cui era infilata la cannella. [...] I piedi della tessitrice alzavano e abbassavano i pedali; i licci facevano altrettanto, sollevando e abbassando i fili dell'ordito; in mezzo a loro la navicella, dove era stata messa la cannella, scivolava lucida e liscia, sgusciava come se fuggisse lasciandosi dietro il filo della trama, la mano che l'aveva buttata teneva il pettine, mentre quella che la riceveva la ributtava e tirava lei il pettine, intanto i piedi, alzavano a abbassavano l'ordito.³³⁵

L'ordito c'è ed è purtroppo di dolore, di indifferenza e di abbandono. Ma quando sembra che la trama si debba fermare, che l'ordito possa essere lasciato a formare le frange dell'asciugamano, Treja ritorna, è ripescata dal buco nero in cui è precipitata e si fa strada su quell'ordito. Ma vediamo di cosa si tratta.

La riluttanza degli zii nel raccontare il passato crea in Dolores una forma di timidezza, quasi una paura a chiedere spiegazioni di fronte ai misteri delle cose. L'ostilità del paese e la scarsa loquacità degli zii fanno sì che si formi in Dolores una sorta di timidezza di fronte ai misteri delle cose. La bambina, divenuta ormai centro di se stessa, impara a cercare le risposte alle proprie domande da sola e quando non le trova nasce un enigma che rimane sospeso. Il comportamento degli zii è fonte di rimpianto per Dolores poiché lascia grandi vuoti emotivi e cognitivi nella scrittrice: "Allora ero quella che niente domandava. Adesso vorrei chiedere: 'Che fu quel che vidi? Ci fu quel che vidi?', ma non c'è più nessuno che possa rispondermi."³³⁶ Le grandi domande della vita rimangono sospese in uno spazio e in un tempo indefiniti a cui poi il naturale crescere consente di trovare le risposte, "Erano loro tre l'enorme gonfiore scomparso, ma di dove erano usciti? Accettavo senza turbamento ogni mistero, accettai anche quello."³³⁷ A volte però Dolores riesce da sola a dare delle risposte ai misteri che la vita le offre e a

³³⁵ Ibid., p. 147.

³³⁶ Ibid., p. 380.

³³⁷ Ibid., p. 413.

ricostruire la trama delle cose: “Così, tacendo e cucendo i ritagli, facevo il vestito da arlecchino del mio guazzabuglio.”³³⁸ In questa frase ci sono due elementi su cui crediamo interessante richiamare l’attenzione. Da una parte notiamo i riferimenti costanti al mondo tessile quando la Prato racconta il farsi della propria vita, la metafora con il tessere, il cucire, nonché la profonda conoscenza del mondo sartoriale grazie alla passione della zia per i vestiti fanno sì che la scrittrice possa sfruttare quella terminologia per raccontare la propria esistenza. Dall’altro lato emerge la ovvia confusione di chi da sola ha messo insieme i pezzi della propria esistenza e dei propri dubbi. Il risultato è un vestito di Arlecchino, colorato, ma confuso come un guazzabuglio, “accozzaglia di elementi disparati.”³³⁹

Anche di fronte ai perché della scuola Dolores rimane bloccata nella sua incapacità a chiedere; quella serratura che le impedisce di fare domande rimane saldamente chiusa anche di fronte ai perché più semplici, quelli che non farebbero vergognare, di cui non temere la derisione degli altri. Ma Dolores ha paura, non è abituata a chiedere e confida nelle compagne che non hanno quella serratura, ma che purtroppo non si domandano, come lei, il motivo delle cose: “io avevo quella tale serratura che impediva di aprirmi per chiedere un perché; le compagne che non l’avevano, non lo chiesero; il mistero restò.”³⁴⁰

Grazie al faticoso lavoro di cucitura e al naturale cammino della vita, Dolores, cresciuta di qualche anno, lentamente trova un passato di cui ignorava l’esistenza; e così ritrovando la bambina che era, la protagonista può finalmente sentirsi di appartenere a

³³⁸ Ibid., p. 413.

³³⁹ Tullio De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., p. 1101.

³⁴⁰ Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 414-415.

qualcuno. Come avviene questa scoperta? Un giorno la zia riceve una lettera dalla madre in cui dice di voler riprendere Dolores perché crede che le sia di peso. Dolores ha una forte reazione di ribellione perché non si vuole staccare dal suo mondo per andare in uno che non conosce e così fugge nella *legnara*. Lì, “come se fossi già morta”, avviene la trasformazione, lì scopre il suo attaccamento fisico a persone e cose, lì ritrova il calice di legno in cui beveva da bambina, lì quindi ritrova la sua fanciullezza e scopre di non essere più piccola grazie al ritrovamento di un oggetto appartenente a quel passato. E nella *legnara* scopre di avere un passato, di possedere una storia: “la mia esistenza aveva già un suo piccolo sedimento.”³⁴¹

Dolores non chiede mai spiegazioni di ciò che le sembra incomprensibile, forse perché teme di sentire verità ancora più dolorose di quello che ha già largamente sperimentato. La scoperta di aver chiesto in passato informazioni alla zia sull’identità del padre sconvolge la piccola che in realtà evita sempre di domandare perché cosciente di portare sulle spalle un peso enorme a cui non ne vuole aggiungere altri. Al padre sbagliato Dolores non vuole aggiungere un tutto sbagliato e così si esime dal domandare. Conoscere vuol dire confrontarsi con la realtà, e la bimba ha paura della realtà, non le piace, non ne va orgogliosa, così preferisce costruirsi *ex novo* la sua realtà, le sue radici, la propria storia: “E poi non era solo un padre sbagliato che avrei dovuto cercare, tutto avrei dovuto cercare, perché tutto era sbagliato. Non lo sapevo io, ma lo sapeva il mio io nascosto, lo sapeva quello che m’impediva sempre di chiedere spiegazioni.”³⁴²

E così succede che la scrittrice alla fine della sua fatica letteraria trova magicamente Zizi, la sua storia, le sue radici. Li ritrova quando anche lei ritrova le sue,

³⁴¹ Ibid., p. 510.

³⁴² Ibid., p. 683.

quando finalmente è pronta per scrivere la trama della sua vita. Il cane Sile, nome del fiume che non si tuffa nel mare ma che va a sfociare nella laguna veneta, la mezza bugia di Zizi di essere ferrarese, mentre era di Copparo, sono fra i pochissimi elementi che Dolores ha per ricostruire il passato dello zio. Lui infatti non nomina mai quei luoghi, li ha quasi dimenticati e, se solo Dolores li avesse sentiti nominare qualche volta, avrebbe potuto collocare la sua storia lì, avrebbe studiato a scuola il fiume Po in un modo diverso. Anche la zia ovviamente proviene dagli stessi posti: si spiegano solo adesso quei cornetti che faceva così buoni, molto simili al tipico pane ferrarese. Il ritrovamento di Zizi è un incontro fra bambini: “E, cosa più straordinaria, è venuto, alla fine di questo lavoro sull’infanzia, a intrecciare con la mia la sua infanzia. Le parole scritte sul frontespizio di questo risorto libretto, sono la grafia d’un bambino.”³⁴³

Finalmente Dolores appartiene a qualcuno, quello Zizi tanto amato ma non capito, perché oscura le è sembrata l’origine. Adesso è possibile concludere, perché il delta di Dolores è diventato “l’immenso delta nel quale lui, lentamente agonizzando, scomparve. Io sono diventata quel delta in cui lui galleggia; è la mia dimenticanza, il mio abbandono; stava affogando, mi chiamava, diceva il mio nome, lo scriveva con la scrittura agonizzante, non lo sentii, non lo vidi.”³⁴⁴ Malgrado il rimorso, il pentimento per non aver saputo capire quel vecchio prete così amorevolmente attaccato a lei, Dolores trova le sue radici. Può identificare la sua famiglia con Zizi e Paolina, soprattutto ora che almeno geograficamente è in grado di collocarli. Così anche il racconto della propria infanzia, quell’età piccina che non invecchia mai, si può finalmente scrivere, perché se ne sono ritrovate le parole e si sono riuscite a mettere insieme e si sono ritrovati i luoghi, non

³⁴³ Ibid., p. 729.

³⁴⁴ Ibid., p. 729.

solamente i propri ma anche quelli delle proprie radici, della propria famiglia. E allora Dolores forse si sarà sentita un po' meno dispersa, un po' meno inconclusa alla fine di questa grande fatica che le ha permesso di ritrovare la sua infanzia: "Quelle parole che tessono il linguaggio materno ('dindarolo' al posto di salvadanaio, 'cuna' anziché culla, 'stracco' piuttosto che stanco, 'saccoccia' e non tasca), sono lì, ad annodare con infinite trame tutta questa vita e aiutano ad essere meno inconclusi e dispersi."³⁴⁵

³⁴⁵ Angela Paparella, "Parole che mangiano la vita: Dolores Prato," in Tiziana Agostini Nordio (a cura di), *Lo spazio della scrittura*, (Padova: Il Poligrafo, 2004) 312.

IV.

Parole e la poetica del nome

1. Il nome, essenza della cosa.

Abbiamo detto precedentemente, nel tentativo di definire cronologicamente i tempi di scrittura di *Giù la piazza non c'è nessuno*, che la scoperta del fiume Treja che scorre non lontano da Roma fa scattare con ogni probabilità nella Prato la molla memoriale.

Contemporaneamente all'intervallo di tempo che intercorre fra l'appunto della scoperta del fiume Treja (1960) e l'inizio della stesura di *Giù la piazza non c'è nessuno* il fervore nel mondo intellettuale è acceso dalle riflessioni, dalle letture, dai dibattiti incentrati sul tentativo di tracciare i tratti salienti della lingua italiana. Dati gli avvenimenti di quegli anni, ho creduto importante definire il quadro in cui si colloca il lavoro di Dolores Prato. Nella scrittrice, infatti, è viva una tensione interna: da una parte la propria esperienza personale e dall'altra la vivacità del dibattito linguistico del periodo in cui opera. Sembra quasi impossibile che i due elementi non abbiano agito sincronicamente attivando la vena memoriale grazie alla quale la scrittrice è riuscita successivamente a realizzare le sue due maggiori opere: *Giù la piazza non c'è nessuno* e *Le ore*.

La nostra indagine sul lavoro di Dolores Prato in relazione alla tensione interna di cui abbiamo appena parlato parte da uno dei punti nodali della scrittura pratiana, vale a dire il rapporto fra le parole e ciò che esse rappresentano. Ci sembra importante, visto che

ne abbiamo testimonianza diretta, citare ad apertura di questa sezione una dichiarazione della stessa Prato presente in *Le ore*.

“Fine ottobre 1979. Cratilo, il filosofo maestro di Platone diceva che nel nome sta il modello della cosa, nel contesto sta la rosa [o cosa?] e tutto il Nilo nella voce Nilo. Figuratevi se ho mai conosciuto questo, l’ho letto oggi sul giornale. Eppure io ho sempre sentito nel nome l’anima delle cose e della persona.”³⁴⁶ Ho voluto riportare questa citazione perché ci dà lo spunto per parlare del tema nome-cosa nella Prato partendo dallo storico dibattito sull’arbitrarietà o meno del segno linguistico, dibattito che ha coinvolto i più illustri eruditi da Platone a de Saussure e Jakobson fino ad arrivare ai giorni nostri.

Dunque la Prato si tuffa inconsapevolmente nel pieno della questione. La citazione che leggiamo nell’aforisma sopra citato appartiene in realtà a J. L. Borges che scrive:

“Si (como el grieco afirma en el Cratilo)
El nombre es arquetipo de la cosa,
En las letras de *rosa* està la rosa
Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.”³⁴⁷

Questa ci sembra una premessa importante da fare perché apre la strada a ciò che diremo in seguito. Sebbene Dolores Prato viva e lavori a Roma dai tempi dell’università, vale a dire dal 1910 circa, e malgrado conosca profondamente l’ambiente romano, non vuole far parte dei salotti intellettuali della città, e tanto meno dei suoi frequentatori nei confronti dei quali ha a volte sentimenti di disprezzo, come per Sibilla Aleramo: “Dolores diceva di lei: ‘...io l’ho sempre disprezzata, tanto che ho rifiutato di darle la mano. Si atteggiava a sinistra, ma in realtà era mantenuta dagli industriali. [...] sosteneva di dover

³⁴⁶ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 330.

³⁴⁷ Jorge Luis Borges, *El Golem*, vv. 1-4: “Se (come il Greco afferma nel Cratilo) il nome è archetipo della cosa, nelle lettere della *rosa* c’è la rosa e tutto il Nilo nella parola *Nilo*”. Traduzione mia.

scrivere un libro, il che le consentiva di passare mesi e mesi a Capri a loro spese.”³⁴⁸

Quello della Prato è uno spirito indipendente, sganciato dalle congreghe e dai salotti in voga all’epoca: dall’epistolario della scrittrice infatti si evince la vicinanza a uomini e donne di cultura, nei confronti dei quali però non fa ‘discriminazioni’ di ordine politico. All’inizio degli anni Cinquanta Dolores accoglie in casa Andrea Gaggero, prete spogliatosi della veste ecclesiastica e divenuto in seguito attivo militante del Partito Comunista Italiano. Gaggero rappresenta la sintesi del rapporto di Dolores con la politica, un rapporto di totale libertà, incondizionato e privo d’etichette che si riflette anche sulle sue amicizie intellettuali. La sua casa si trasforma in un salotto *sui generis* dove s’incontrano dai comunisti ai cattolici più impegnati: “Dolores amava starsene a Roma, in casa, e ricevere. A cena, da lei, con un piatto di pasta fumante, si incontravano Concetto Marchesi, Igino Giordani, Mario Vinciguerra, Libero Bigiaretti...”³⁴⁹ era un vero e proprio salotto culturale, dove si riunivano letterati e politici di ogni partito.”³⁵⁰

Malgrado la vicinanza al mondo cattolico porti la scrittrice a conoscere e frequentare personaggi appartenenti a quella cultura, è importante ribadire che Dolores non ama i settorialismi né in politica né nel mondo intellettuale. Si capisce quindi, grazie a questo dato, l’estrema originalità della sua scrittura che riflette la sua indipendenza dalle correnti intellettuali. Da un’intervista a Giulia Massari due mesi prima dell’uscita in

³⁴⁸ Stefania Severi, *L’essenza della solitudine. Vita di Dolores Prato*, cit., p. 116.

³⁴⁹ Concetto Marchesi (Catania 1878 – Roma 1957): politico, scrittore e latinista italiano. Militante socialista fin dal 1893, si laurea in lettere classiche ed è tra i fondatori del Partito Comunista Italiano nel 1921. Docente di letteratura latina a Messina e a Padova. Igino Giordani (Tivoli, 24 settembre 1894 - Rocca di Papa 18 aprile 1980), politico, scrittore, giornalista italiano e direttore della Biblioteca Vaticana. Mario Vinciguerra (Napoli 1887 – 1972), giornalista, scrittore, fu commissario della società Italiana autori ed editori. Nel 1911 fu funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione. Collaborò al “Resto del Carlino” e al “Mondo”. Dopo l’interruzione a causa della guerra dell’attività giornalistica, riprese con la collaborazione a “Il Messaggero”, al “Resto del Carlino” e a “La Nazione”. Libero Bigiaretti (Matelica, 1905 – Roma, 1993): poeta e scrittore italiano.

³⁵⁰ Stefania Severi, *L’essenza della solitudine. Vita di Dolores Prato*, cit., p. 102.

libreria di *Giù la piazza non c'è nessuno*, la Prato alla domanda sui suoi maestri, risponde: “ ‘Nessuno. Gli ignoranti non hanno maestri’ ‘E le sue letture preferite?’, ‘Ho letto secondo l’interesse del momento fino a tutto il tempo di guerra. Poi tirando giù qualche libro che credevo di non aver letto li trovavo tutti postillati da me: non riconoscevo né il testo né le mie note. Smisi di leggere: tanto meglio per la vista che si affievoliva’ ”.³⁵¹

In fondo non si può non tener conto che la sua è una poetica conquistata ed esplicitata in tarda età, alla soglia dei novanta anni. E “questa sorta di tirannia delle parole sulle cose grazie alla quale, peraltro, le cose continuano ad essere [...] [è, NdR] qualcosa che è molto vicino al suo ‘segreto’ ovvero a ciò che più di tutto la distingue,”³⁵² è il tema della sua narrativa che maggiormente la caratterizza. Anzi in una pagina precedente a quella in cui dichiara l’estraneità a Cratilo, la Prato ammette senza remore la sua ignoranza nei confronti della filosofia: “Principio per *parola*. Sulle parole filosofeggiano i filosofi. Io che con la filosofia mi son trovata sempre agli antipodi; peggio, gli antipodi possono far supporre un contrasto, in me non c’è neppure questo, c’è la cecità.”³⁵³ Monica Farnetti a proposito dell’autobiografia della Prato parla di *racconto di formazione linguistica*. Farnetti infatti sostiene che *Giù la piazza non c'è nessuno* è il racconto della formazione/crescita della narratrice attraverso l’acquisizione del suo codice linguistico, come se ogni tappa di questo sviluppo sia caratterizzata da un nuovo sapere, quasi a voler dimostrare che la conoscenza del mondo passa attraverso l’acquisizione linguistica

³⁵¹ Dolores Prato, intervista di Giulia Massari, L’editoria cerca nuovi autori, c’è un’esordiente di 87 anni, Tuttolibri Attualità, 12 aprile 1980.

³⁵² Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d’infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 47.

³⁵³ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 328.

Il mondo è ‘rappresentato’ in termini linguistici e la vera difficoltà consiste nel saperli decifrare. Per mondo non s’intende il globo solamente nella sua concretezza, ma anche tutta quella parte la cui decifrazione è possibile unicamente attraverso i sensi. La piccola Dolores vive la sua infanzia in un perenne stato di percezione delle cose attraverso le parole, grazie alle quali le cose stesse assumono una validità nominalistica.

Di galileiana memoria consiste la decifrazione dell’universo che per Dolores avviene attraverso i segni linguistici con il quale è scritto: “La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l’universo), ma non si può intendere se prima non s’impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne’ quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro labirinto.”³⁵⁴ Il mondo di Dolores è scritto con parole, ma non c’è nulla di scontato in questo perché ciascuna di esse porta con sé un piccolo evento, un personaggio, un odore, un colore, un’immagine. E, infatti, solamente dopo aver decifrato le sensazioni connesse alle parole Dolores riesce a decifrare l’universo e la vita.

2. Il dibattito storico sulla connessione fra significante e significato

Prima di andare avanti su questo punto, torniamo adesso a Platone. Cosa diceva Platone nel *Cratilo*? Secondo *Cratilo* i nomi hanno una correttezza naturale, come se contenessero in sé l’essenza della cosa che rappresentano. Questa teoria ha avuto un tale successo fra gli Stoici, secondo i quali i suoni che formano le parole sono strettamente

³⁵⁴ Ottavio Basomi e Mario Helbing (a cura di), *Galileo Galilei: Il saggiaiore*, (Roma-Padova: Antenore, 2005) 119.

legati alle cose cui le parole si riferiscono, da giungere fino alla formulazione di una somiglianza fra la cosa e il suono della parola che la designa. C'è una sorta di corrispondenza fra la sensazione prodotta dalla cosa e quella prodotta dal suono usato per designare quella determinata cosa.

Nell'Ottocento troviamo una rinnovata attenzione al fenomeno. Trova un certo successo la teoria che assegna un marchio onomatopeico all'origine del linguaggio: gli uomini dovrebbero aver riprodotto il suono delle cose intorno a loro e questa riproduzione avrebbe cominciato a sostituirsi alla cosa divenendone il riferimento. Si tratterebbe della *bow-wow theory*. Ma nella seconda metà dell'Ottocento si affaccia sulla scena linguistica Ferdinand de Saussure il quale proclama e dimostra, grazie all'uso di parole diverse in lingue diverse per nominare lo stesso oggetto/concetto, la totale arbitrarietà del segno linguistico, ovvero la totale mancanza di relazione fra il significante, cioè la parola usata per nominare un oggetto/concetto, e il significato, ovvero l'oggetto/concetto stesso. La teoria di de Saussure domina la scena per buona parte del Novecento, sebbene altri illustri linguisti da Roman Jakobson a Leonard Bloomfield siano ritornati nei loro scritti sulla non scontata e sempre assoluta arbitrarietà del rapporto significato/significante.

In particolare Jakobson ritiene che il compito dei suoni del parlato, che non hanno significato autonomo di per sé, consiste nel differenziare i significati delle parole. Egli crede, citando Gabelentz, che suoni e significati siano interconnessi. Secondo Gabelentz per esempio il verbo *stehen* 'stare in piedi' sembra essere in rapporto con la forma allitterata *steif* 'rigido', *starr* 'fissare', *stick* 'bastone', ecc. Secondo il linguista, la radice indoeuropea **stha*, contiene il significato base che accomuna tutte le parole che egli

crede derivino da questa. Queste considerazioni hanno portato al tentativo di individuare una sorta di alfabeto espressivo legato alle qualità evocative dei singoli suoni.

Recenti ricerche hanno individuato nei bambini la tendenza, durante i primi stadi del linguaggio, ad associare agli oggetti il referente linguistico che meglio riproduce il suono collegato all'oggetto stesso: "le prime parole o protoparole di molti bambini hanno un rapporto affatto arbitrario con il loro referente: gli orologi sono chiamati tic-toc e piccoli dolori 'bua'. Alcune di queste parole si trovano nel lessico del linguaggio dei bambini che gli adulti usano quando provano a comunicare con i bambini, e altre sono creazioni degli stessi bambini [...] i bambini piccoli credono che il nome e il referente abbiano più di una connessione casuale. Credono che non si possa cambiare il nome di qualcosa senza cambiarne la sua natura; per esempio, se si decidesse di chiamare un cane mucca, questo potrebbe cominciare a muggire."³⁵⁵ Possiamo quindi parlare quasi di uno stadio onomatopeico dell'acquisizione della lingua. La lingua si apprende seguendone i suoni e associando ad essi lo stesso oggetto/concetto. Successivamente il bambino sviluppa la capacità di elaborare la lingua in maniera più organizzata e probabilmente è in questo momento che il suo mondo linguistico perde l'impronta onomatopeica delle prime fasi. Effettivamente "l'acquisizione delle parole, i loro significati, e i collegamenti fra di loro di solito non avvengono contemporaneamente. Durante lo svolgersi di questo processo, che è chiamato solitamente *sviluppo semantico*, le strategie dei bambini nell'apprendere i significati delle parole e nel metterli in relazione l'uno con l'altro

³⁵⁵ Jean Berko Gleason, *The Development of Language*, (Columbus: Merrill, 1989) 103: "many children's earliest words or protowords have a less than arbitrary relation to their referent: clocks are called 'tick'tock' and painful bumps become 'owies'. Some of these words are in the baby talk lexicon that adults use when attempting to communicate with babies, and others are the children's own creations. [...] young children believe that the name and the referent have more than a casual connection. They believe that you cannot change the name of something without changing its nature as well; for instance, if you decided to call a dog a cow, it might then begin to moo".

cambia così come la loro rappresentazione interna del linguaggio costantemente cresce e si riorganizza.”³⁵⁶

Vediamo ora come e perché questa breve rassegna storica del dibattito fra significante e significato si possa applicare a Dolores Prato. Nella scrittrice avviene uno sdoppiamento, cioè da un lato lo sviluppo semantico segue il suo corso permettendole di compiere il tragitto linguistico di un’acquisizione sempre più raffinata della lingua e dall’altro avviene una cristallizzazione allo stadio infantile della percezione del linguaggio. Grazie a questa cristallizzazione avvenuta in età infantile, Dolores adulta è in grado di recuperare pienamente la percezione delle cose e del mondo attraverso il ritrovamento della lingua di allora, non semplicemente in quanto insieme di parole ma anche come complesso di sensazioni associate a quelle parole.

Riprendiamo ora ciò che abbiamo detto in precedenza: abbiamo ipotizzato, grazie alla scoperta di un documento originale, che la molla del recupero dell’infanzia scatta quando la scrittrice viene a conoscenza, leggendo *Le vie d’Italia* del 1957, dell’esistenza del fiume Treja. Se da un lato le ragioni personali nella Prato sono alla base del massiccio trasporto emotivo verso il recupero della lingua delle radici, dall’altro dobbiamo anche considerare, nel corso della nostra analisi, il momento storico, letterario e sociale dell’epoca in cui si sviluppa la grande trasformazione interna della scrittrice.

Rimane infatti sempre valida l’ipotesi che l’indispensabile rimozione del marchio di idioma basso, povero, non prestigioso del dialetto fosse legato alle richieste di rinnovamento della lingua letteraria, specialmente nel suo settore maggiormente

³⁵⁶ Ibid.: “The acquisition of words, their meanings, and the links between them does not usually happen at once. During the course of this process, which is usually called *semantic development*, children’s strategies for learning word meanings and relating them to one another change as their internal representation of language constantly grows and becomes reorganized”.

sperimentale, che sente l'esigenza di rivolgersi al dialetto nella sua ricerca di innovazione. Ed infatti non "stupisce che proprio fra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta si riaccenda un vivace dibattito sull'impiego del dialetto nella narrativa, anche se purtroppo solo di rado i contendenti mostrarono di sottrarsi all'ipoteca neorealista del dialetto come mero documento."³⁵⁷

Che cosa è successo in quegli anni? Come ha preso corpo la questione della lingua, in che direzione si è diretta? Nel periodo post bellico, l'esigenza di allentare la tensione creata dalla pratica della propaganda fascista di usare il linguaggio come strumento per il raggiungimento dei propri fini e la necessità di ammorbidire il dominio della parola sulla cosa, conducono ad un quasi totale disinteresse per i problemi legati alla questione della lingua. La soluzione più immediata al problema del potere delle parole è individuata nella mimesi del linguaggio. Ma prima di trattare questa parte del dibattito riguardante la questione della lingua, ci sembra importante tracciare a larghe linee lo sviluppo delle problematiche linguistiche dall'unità d'Italia fino agli anni Settanta. Ci sembra questo un percorso importante in quanto coincide quasi completamente con la vicenda intellettuale e letteraria di Dolores Prato.

3. Le vicende dei dialetti prima e dopo la seconda guerra mondiale .³⁵⁸

L'unificazione dell'Italia nel 1861 crea profondi cambiamenti nella società; fra questi il più interessante ai fini della nostra indagine riguarda la lingua. La

³⁵⁷ Franco Brevini, *Le parole perdute*, (Torino: Einaudi, 1990) 125.

³⁵⁸ Per questa parte ci siamo avvalsi della seguente bibliografia: Franco Brevini, introduzione, *Poeti dialettali del Novecento*, (Torino: Einaudi, 1987); Salvatore Guglielmino e Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Il Novecento*, (Ed. Principato, Milano, 2003); Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, (Roma: Riuniti, 1970); Pier Paolo Pasolini, *Empirismo eretico*, (Milano: Garzanti, 1977); Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, (Milano: Garzanti, 1994).

centralizzazione burocratica dello Stato, la Grande Guerra, le migrazioni interne dalla campagna alle province, dalle regioni meridionali a quelle settentrionali sono gli eventi principali dei mutamenti linguistici dei primi venti anni del secolo XX. Il trasferimento di burocrati da un luogo all'altro della penisola italiana, l'incontro tra popolazioni geograficamente lontane in occasione della Prima Guerra Mondiale e la massa di persone che dalle campagne si sposta alle città di provincia e quella che dai centri rurali o dalle piccole città del meridione si trasferisce negli industrializzati centri urbani del settentrione sono gli eventi che più di ogni altro provocano l'amalgama linguistica di quegli anni.

È del 1903 il libro di Matri *La malerba dialettale*. Il bisogno di incidere nella memoria il concetto di unità politica individua nell'unità linguistica un ottimo strumento per la realizzazione dello scopo. Il purismo sfrenato degli ultimi decenni del XIX secolo e dei primi di quello successivo trova una certa continuità nella politica fascista di eliminazione delle differenze e nel definitivo consolidarsi del concetto di unità nazionale. Ma con alcuni *distinguo*: se il monolinguisismo postunitario non delegittima l'uso del dialetto a livello privato, la politica dittatoriale fascista si adopera per far nascere una coscienza del dialetto quale canale comunicativo rozzo. Con l'avvento del fascismo alle ragioni socio-economiche, oltre che prettamente linguistiche, che accompagnano la trasformazione linguistica di questo periodo, si sostituiscono ragioni eminentemente politiche. La centralizzazione del nascente stato fascista e il carattere nazionalista del regime obbligano ad un'omogeneizzazione linguistica. La difesa della lingua italiana non può che portare ad un rifiuto dei dialetti e anche in campo letterario, sono questi gli anni della 'Ronda' e di 'Solaria', il linguaggio mantiene un deciso attaccamento ad uno stile

retorico e formale. Solamente alla fine degli anni Trenta alcuni scrittori cominciano a sentire l'esigenza di testimoniare, attraverso l'uso del linguaggio, una realtà diversa da quella fino a quel momento testimoniata usando una lingua quasi costruita a tavolino.

Ma, finita la guerra e crollato il regime mussoliniano, la decisione neorealista di avvicinarsi al popolo attraverso la scelta dello strumento linguistico più vicino ad esso, cioè una lingua parlata con sfumature dialettali ed evitando qualsiasi mediazione letteraria, si rivela fallimentare. Infatti il dialetto non viene usato da questi scrittori in modo sostanzioso, ma solamente come mezzo per dare una spolverata di popolarità al proprio stile. Anche Pasolini attacca il neorealismo asserendo che “la nuova instaurazione stilistica verso uno stile grosso modo nazional-popolare, si è presentata come un'utopia, una verbale prolessi.”³⁵⁹ E di seguito spiega le ragioni tecnico-letterarie di tale affermazione, individuando nel neorealismo un “aristocratico e crepuscolare populismo [...] (fenomeno spiato soprattutto dall'approssimatività del discorso libero indiretto, dalla goffaggine del monologo interiore) sono reperibili in esso addirittura tracce rondiste e ermetiche.”³⁶⁰

Negli anni Cinquanta si affacciano sulla scena letteraria nuovi fenomeni linguistici, uno fra i quali è il rapporto lingua-dialetto legato non più alla realtà del Sud, quanto a quella urbana settentrionale. In prima istanza, il dibattito sull'opportunità o meno di tale mescolanza, sull'effetto di essa, è inevitabile visto che uno dei risultati consiste nella regionalizzazione della lingua letteraria. Si viene dunque a creare una situazione linguistica in cui il dialetto o i dialetti diventano più ibridi e perdono la caratteristica appartenenza alla realtà meridionale contadina, assumendo una maggiore

³⁵⁹ Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, cit., p. 377.

³⁶⁰ Ibid., p. 378.

vicinanza alla realtà cittadina settentrionale. Ciò crea cambiamenti in ambito lessicale e sintattico poiché porta l'immissione nella lingua di termini appartenenti alla sfera tecnologica e scientifica.

L'intervento di Pasolini sulla questione linguistica apre una nuova prospettiva al dibattito in corso. Secondo Pasolini, infatti, la lingua adottata durante il Novecento non è altro che l'italiano nato dall'unità della nazione, quella *koinè* necessaria a permettere l'unificazione, ovvero *koinè* burocratica della piccola borghesia. Come è facile immaginare, la considerazione di questa lingua come lingua nazionale è massicciamente rifiutata da Pasolini, che esclude sia la *koinè* piccolo-borghese che la scelta delle *elites* letterarie d'avanguardia come i possibili idiomi da cui dare vita all'italiano nazionale. Negli anni immediatamente successivi all'imporsi della questione linguistica trattata fino ad ora, si manifesta un altro fenomeno. Si acuisce quel bilinguismo costituito dalla lingua degli strati bassi e quella letteraria, che spesso sfocia in un trilinguismo formato dai dialetti degli strati popolari, la *koinè* della borghesia e il gergo letterario delle *elites* intellettuali.

Nel 1957, nell'articolo *La confusione degli stili* Pasolini si chiede ancora se sia possibile parlare di democratizzazione del linguaggio, di stile medio e realistico, tipico delle transizioni oppure se si debba più concretamente mettere l'accento sulla divisione interna "che, separando il mondo politico-sociale in due parti – la borghese, attuale, e la socialista, futura, ma operante già nelle coscienze – viene a separare, o almeno a incrinare, ogni particolare di quel mondo, ogni suo fenomeno."³⁶¹

Non c'è dubbio che le riflessioni pasoliniane abbiano contribuito alla nascita di nuove prospettive linguistiche grazie alle quali si è riusciti a considerare il dialetto come

³⁶¹ Ibid., p. 384.

perfettamente in grado di evidenziare le proprie capacità espressive autonome: “a me pare che dopo Pasolini la situazione letteraria e poetica del dialetto non sia più stata in Italia quella che era prima, nel senso che i dialetti hanno potuto assurgere soprattutto per merito suo e sul suo esempio al ruolo di vera e propria ‘lingua poetica’, fino al punto di non aver più bisogno del tradizionale circuito oralità-scrittura per potersi legittimare al livello più alto.”³⁶²

In un articolo del 1964, Pasolini annuncia orgogliosamente “che è nato l’italiano come lingua nazionale”³⁶³ e che i dialetti arcaicizzati del Nord, ormai sostituitosi a quelli del Meridione dal punto di vista del predominio linguistico, hanno lasciato il passo ai linguaggi tecnici che quindi si sono sostituiti alla *koinè* dialettale Roma-Napoli.

Dobbiamo ricordare che durante gli anni che stiamo ora trattando Dolores Prato inizia a concretizzare le sue riflessioni letterarie. Abbiamo, infatti, più volte affermato che il progetto autobiografico della scrittrice dura circa un ventennio. Negli anni Settanta, un po’ come i corsi e i ricorsi della storia, il vivace dibattito che ha visto Pasolini al centro della questione della lingua si concentra sul recupero memoriale: “scrive M. Barman in *L’esperienza della modernità*: ‘uno dei temi centrali nella cultura degli anni Settanta è stata la riabilitazione della memoria e della storia etnica come elemento vitale dell’identità personale’.”³⁶⁴ Negli anni Settanta dunque si sente l’esigenza di rivolgersi al passato per recuperarne i valori; la reazione al conservatorismo imposto dalla politica fascista e la sfrenata industrializzazione degli anni post bellici, danno vita a forme di sperimentalismo e di modernismo radicali. Il recupero della propria identità avviene anche attraverso il recupero del luogo d’origine della propria storia. Sulla scia di quanto

³⁶² Alberto Asor Rosa, prefazione, Pier Paolo Pasolini, *Passione e ideologia*, cit. p. XV.

³⁶³ Pier Paolo Pasolini, *Ermetismo eretico*, cit., p. 20.

³⁶⁴ Franco Brevini, introduzione, *Poeti dialettali del Novecento*, (Torino: Einaudi, 1987) VIII.

detto ci sembra appropriato ricordare che uno dei motivi salienti dell'opera della Prato, come lei stessa lo definisce, è lasciare la testimonianza di un tempo 'archeologico'.

Per meglio individuare e puntualizzare questo aspetto, quale altra lingua meglio del dialetto può permettere il raggiungimento di tale scopo? La Prato probabilmente si rifà al concetto del dialetto come “ ‘lingua della realtà’, al seguito della quale, senza necessariamente scadere nei sentimenti dialettali, affluiscono sulle pagine i valori e i costumi della civiltà che in essa si è espressa.”³⁶⁵ Le ragioni sociologico-culturali della ripresa del dialetto si affiancano a quelle di ordine più chiaramente psicologico. Queste ultime fungono da aiuto, non solamente nel senso ormai conosciuto di strumento di recupero della memoria, ma anche in quello di restituzione della dignità linguistica attraverso il sostegno di una cultura diversa da quella egemone: “È in tal senso che la poesia in dialetto può farsi testimone della verità degli esclusi.”³⁶⁶ Il tramonto della mentalità purista, la nascita delle scienze sociali e della sociolinguistica contribuiscono alla rimozione della comune credenza del dialetto quale lingua inferiore, permettendone anzi un recupero in senso letterario. E, superata la ‘strumentalizzazione’ del dialetto del periodo neorealista, in seguito la lingua delle origini viene ripresa non solo per inseguire “i luoghi della memoria, ma anche la macchia, la *grevitas*, la rappresentazione del mondo più prossima alla sua esperienza, che solo quella lingua da *vernae*, reca impresse in sé.”³⁶⁷

³⁶⁵ Ibid., p. XII.

³⁶⁶ Ibid., p. XIV.

³⁶⁷ Ibid., p. XVI.

4. L'inevitabile uso del dialetto nella narrativa pratiana.

L'innesto dialettale nella narrativa di Dolores Prato emerge, quindi, prepotentemente all'affiorare del mare dei ricordi sull'infanzia. Infanzia e dialetto, sviluppo fisico e acquisizione linguistica sono binomi inevitabilmente collegati. La situazione di diglossia di Dolores consente un intrecciarsi, a mo' di trama, di dialetto treiese e italiano regionale parlato a casa degli zii. La sua memoria gioca dunque su due livelli, in uno scambio continuo fra correttezza e natura, fra ragione ed istinto. La lingua degli zii, borghesi del Nord, e il dialetto di Treja rappresentano per otto anni il mondo culturale e linguistico della bambina.

E così il primo contatto con il collegio, contatto che avviene proprio attraverso la lingua allorché Dolores camminando con la zia sente urlare una parola sconosciuta, 'i moscerini!', sembra un mondo lontano, isolato, quasi irreale. Ben presto però Dolores si rende conto di dover diventare parte del 'mondo dei moscerini' e questo è per lei un trauma affettivo e linguistico. La diglossia di Dolores, composta di dialetto e lingua di casa si trasforma in triglossia latente: l'idioma dialettale cade, parafrasando la narratrice, nel 'buco nero delle parole' e quello medio borghese della famiglia diventa il ponte che consente di arrivare a parlare l'italiano standard del collegio. Il linguaggio borghese di casa perde per un certo intervallo di tempo la marca familiare-affettiva per permettere alla bambina il passaggio dal dialetto del paese all'italiano del collegio. Si rende urgente dunque un'operazione di distacco fra dialetto e lingua di casa che insieme formano un *unicum* affettivo. Fino a quel momento, infatti, sia la parlata di casa che quella del paese sono, malgrado la consapevolezza della diversità di prestigio delle due lingue, il riflesso di un unico mondo, quello della quotidianità familiare.

In collegio si parla un italiano ‘pulito’, senza inflessioni dialettali ed innalzato a lingua degna della migliore nobiltà locale. Per apprendere la lingua normativa del collegio, è imperativo dimenticare e addirittura rifiutare l’altra, quella del paese. A cosa appellarsi allora? Qual è la lingua che maggiormente si avvicina a quella del collegio?. Fortunatamente la lingua usata in ambito familiare non è troppo diversa da quella del collegio. Prendendo spunto dalla parola ‘incitoso’, la Prato ci segnala la marca popolare del termine e il corrispondente italiano ‘antipatico’: “Per dire ‘antipatico’ il popolo diceva ‘incitoso’. ‘La tale è bella, ma è incitosa’. Io non lo dissi mai perché in casa non si diceva, io ero più signora di coloro che dicevano incitoso. Per fortuna, così per questa parola in collegio ero già alla pari, non dovevo diventarlo assimilando parole e accenti diversi.”³⁶⁸ Lo stesso avviene con albicocca: “Le albicocche non vollero nessun adattamento perché anche se in paese le chiamavano le briccocole, in casa dicevamo albicocche.”³⁶⁹ Sfortunatamente il distacco dalle radici degli zii che, seppur rabberciate, rappresentano pur sempre la storia affettiva della bambina, provoca una forte scossa interna, riducendo la bambina a “una dicotomizzata, se fossi stata un vegetale sarei appartenuta alla famiglia dei dicotiledoni; forse ero anche una distimica.”³⁷⁰ Questo distacco e la conseguente separazione avviene naturalmente anche a livello linguistico.

Qual è dunque la parte che si deve eliminare? Indubbiamente quella dialettale, sporca, bassa, appartenente al popolo, vale a dire a quel mondo che in collegio non ha alcun diritto d’asilo. In fondo anche in casa il dialetto entra solo con la servitù, figuriamoci quindi se in un luogo come il convento, in cui le ragazze della nobiltà locale ricevono la loro educazione, sia permesso l’uso di tale linguaggio.

³⁶⁸ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 265.

³⁶⁹ Ibid., p. 279.

³⁷⁰ Ibid. p. 168

Il collegio, dunque, comporta il rifiuto del dialetto e l'uso a fini di sopravvivenza linguistica della lingua di casa poiché molto simile a quella ripulita e disinfettata del convento. L'operazione psicologica e letteraria attuata dalla Prato e che ha permesso la nascita dei suoi capolavori letterari, non può trascurare questo aspetto della lingua in quanto specchio fedele e testimone dello sviluppo della bambina.

Qual è la lingua recuperata ed usata dalla Prato? Quali interferenze ci sono fra i due codici linguistici, quello dell'italiano formale del collegio e quello regionale-dialettale del paese?

Ci sembra logico che, essendo il dialetto, linguaggio sporco e basso, parte del patrimonio culturale della Prato, riesumando l'infanzia la scrittrice deve inevitabilmente riesumare anche il libro in cui essa è scritta. Il recupero dunque deve essere attuato sul dialetto, perché è la lingua abbandonata, rifiutata, trascurata. Il ritrovamento della parlata di Treja rappresenta, quindi, per lei il recupero di una ricchezza e di un'espressività lasciate in cima alla scalinata del convento sessanta anni prima.

La prima lingua di Dolores coincide con un doppio codice: quello di casa, un italiano spruzzato di settentrionalismi e quello del paese, di carattere prevalentemente dialettale. Ma, la lingua che ritorna in *Parole* è prevalentemente la parlata di Treja. Perché riemerge il dialetto treiese e non la lingua degli zii che in fondo le hanno fatto da genitori e che quindi rappresentano per Dolores il legame affettivo più forte della sua infanzia? Perché per Dolores la lingua censurata in collegio, il cui uso provocherebbe l'allontanamento da parte delle altre collegiali, è il dialetto. In casa, infatti, sebbene a rischio di sanzione da parte degli zii, Dolores può usare il lessico, gli aforismi, i proverbi del dialetto locale. Avviene così che Dolores, conscia delle conseguenze sociali dell'uso

della parlata treiese in collegio, evita di parlare per non cadere in errore. In *Parole*, la sezione di *Le ore* dedicata alla comparazione fra i linguaggi d'infanzia della narratrice, Dolores racconta di un unico episodio in cui è colta in fallo: *curto*, sebbene usato dal dotto Zizi, evidentemente non appartiene al legittimo dizionario italiano della Madre Superiora.

Sento però l'esigenza di operare un distinguo nell'ambito dei linguaggi pratiani. Crediamo, infatti, che sebbene quella degli zii sia una lingua borghese con sfumature settentrionali, rimane pur sempre una delle lingue, insieme a quella paesana, degli affetti, della casa, dell'accoglienza, dello stupore per il mondo. Dolores parla e sente questo codice con la doppia sfumatura dialettale e borghese, e poi apprende l'altro, quello del collegio, la lingua istituzionale, purificata, ripulita dalla malerba dei dialettismi. La conclusione a cui mi sento di giungere dunque è che dialetto e lingua borghese formano un *unicum* nel patrimonio emotivo e linguistico di Dolores e che insieme si pongono agli antipodi della lingua della cultura ufficiale appresa in collegio.

A sostegno di queste considerazioni sull'opera di Dolores Prato, credo utile e interessante segnalare che secondo esperti dialettologi in situazioni di contatto fra due o più sistemi linguistici, uno interferisce in misura maggiore sull'altro o sugli altri. Fra i condizionamenti linguistici che interessano in questa sede, sembra spiccare uno fra tutti: "il coinvolgimento emotivo, che interessa solitamente la prima lingua appresa, che è anche quella in cui l'individuo bilingue ha ricevuto il suo addestramento semiotico e di cui possiede più padronanza. Razionalizzando questa padronanza, l'individuo è così portato ad affermare che la sua prima lingua è più ricca, più espressiva, più 'bella' delle altre."³⁷¹

Allo scopo di spiegare meglio la scelta dialettale, Franco Brevini individua tre aree a cui questa scelta può essere legata: in una prevalgono gli aspetti sociologici e ideologici, in un'altra si privilegiano le ragioni psicologico-autobiografiche e un'ultima vede il primeggiare di motivazioni linguistiche. Indipendentemente da queste tre aree lo scrittore si esprime in dialetto perché individua in questa lingua una componente naturale, primordiale del modo in cui la vita gli si è presentata alle origini. D'altronde in dialetto le parole hanno la faccia di quello che vogliono dire tanto che "l'identificazione di una parola più prossima alla cosa, più esatta e più evocativa è una delle scommesse della poesia dialettale."³⁷² Le cose e il mondo si è offerto a chi lo canta in quella lingua che è stata protagonista delle prime e più vivide fasi della sua vita.

Il dialetto rappresenta, spesso perché costituisce la prima lingua appresa, l'idioma dell'affettività familiare, del calore materno, della naturale entrata nel mondo. Nel dialetto spesso consistono l'identità e le radici di coloro che scelgono di usarlo. A tal

³⁷¹ Corrado Grassi, Alberto Sobrero, Tullio Telmon, *Fondamenti di dialettologia italiana*, (Roma: Laterza, 1997) 20.

³⁷² Franco Brevini, *Le parole perdute*, cit., p. 88.

proposito Loi scrive: “la lingua usata da me è una lingua che io sento ‘di sangue popolare’. Basta che io mi ci abbandoni perché ritornino in me i ricordi dell’infanzia e dell’adolescenza: i campi di futbol, i caffè, le sezioni di partito, le cascine della periferia dal gasometro dell’Ortica al Parco Lambro [...], le case con le ringhiere dove ho abitato, amato, giocato.”³⁷³ Dolores, che riceve uno schiaffo morale quando usa le parole che hanno la faccia di quello che vogliono dire perché “il dialetto era quasi vergognoso, a meno che fossero altri dialetti e in poesia, per es. Gianduiotto,”³⁷⁴ ha il dovere morale verso se stessa di recuperarlo.

Il dialetto, infatti, è lo strumento migliore per poter rappresentare i sentimenti più profondi di coloro che si sono affacciati al mondo usando questa lingua e per poter dare vita ad una narrativa di stampo psicologico-autobiografico. È la lingua della terra e delle radici, dell’irrazionalità e delle sensazioni. Questo ultimo aspetto interessa Dolores Prato, la quale sente le sensazioni emanate dalle parole, e coinvolge anche altri autori che “Alla domanda: perché il dialetto? La mia risposta è sempre: non lo so. Poi cerco meglio, ma trovo solo delle sensazioni.”³⁷⁵ Il dialetto, infatti, trasmette a chi lo usa la sensazione di consentire una comunicazione universale oppure di essere lo strumento migliore per riuscire a dialogare con gli oggetti.

5. Progetto bibliografico di *Le ore - Parole*

Vorremmo, in questa seconda parte del capitolo, tentare l’applicazione delle considerazioni fatte nei paragrafi precedenti al lavoro di Dolores Prato. Le riflessioni svolte finora sono state dettate dalla particolarità della seconda opera, postuma e

³⁷³ Ibid., p. 90.

³⁷⁴ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 291.

³⁷⁵ Franco Brevini, *Le parole perdute*, cit., p. 102.

purtroppo incompleta, della scrittrice. *Le ore – Parole*, infatti, sono strutturate in una prima parte, *Le ore*, in cui Dolores Prato racconta la propria adolescenza vissuta nel Collegio delle monache Visitandine di Treja e in una seconda parte, *Parole*, una raccolta, sapientemente divisa in dodici sezioni, di parole del collegio argutamente messe a confronto con i sinonimi dialettali del paese.³⁷⁶ Se *Giù la piazza non c'è nessuno* racconta la vita di Dolores prima del trauma linguistico subito in collegio, *Le ore – Parole*, seconda autobiografia e seguito fisiologico di *Giù la piazza non c'è nessuno*, è la testimonianza degli anni passati dalla narratrice in collegio e dunque della sua trasformazione linguistica.

Con un grido lacerante, metafora di morte ma anche di nuova vita, “il mio primo atto di violenza concludeva la mia lunga infanzia. Un attimo nel quale fui furia infernale nell’urlo e nel gesto. [...] Un urlo diabolico, un gesto infernale e tutto tornò nel silenzio e nella calma,”³⁷⁷ Dolores spezza il pettine con cui la zia le sta aggiustando i capelli: da questo momento inizia la seconda fase della sua vita, l’adolescenza, l’età del collegio.

All’epoca del lavoro di redazione di *Giù la piazza non c'è nessuno* la Ginzburg, come abbiamo già avuto modo di analizzare estesamente, impressionata dalla mole del manoscritto, ne opera una feroce riduzione, proponendo all’anziana scrittrice il riutilizzo dei pezzi tagliati in altri manoscritti. Ma la Prato, che finalmente ha aperto la diga della creatività, di progetti per altri libri, da farsi senza i tagli di quello sull’infanzia, ne ha già molti. La conferma di questo si trova in una lettera all’amica Lina Brusa Arese: “Tu dicevi e la Ginzburg pure ‘adoperare i passi tagliati’ per questo secondo libro e io lo

³⁷⁶ Riportiamo qui un esempio di quanto detto: “In paese la gente che lavorava era stracca, gli altri erano stanchi. Tutti i contadini la sera erano stracchi. In collegio si era tutte nobilmente stanche quando era permesso dirlo” in Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 249.

³⁷⁷ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 725.

ripetevo in una impossibile speranza perché supponevo già che ne avrei avuto anche troppo di materiale per questo secondo.”³⁷⁸ Dunque, il progetto di questo secondo libro dedicato all’adolescenza a cui Dolores Prato, appena pubblicato *Giù la piazza non c’è nessuno*, si mette a lavorare esiste già dall’epoca della stesura di quello sull’infanzia.

Nella postfazione al testo pubblicato, il Prof. Giorgio Zampa, curatore del dattiloscritto, ci fa notare che la Prato, dopo anni e anni di compilazione di schede relative ai tre linguaggi appresi durante i suoi anni treiesi, vale a dire il linguaggio della casa degli zii, quello del paese e quello del collegio, “forse voleva redigere un lessico, facendone una parte della narrazione.”³⁷⁹ Questa ipotesi ci sembra più che valida e confermata dalla stessa autrice. Infatti, dalle pagine di *Parole* la scrittrice accenna più di una volta alla volontà di inserire nella narrazione del collegio una grossa parentesi relativa al vocabolario. Ci sembra anche piuttosto logico, visto che l’essenza dell’esperienza collegiale consiste proprio nella grande trasformazione avvenuta attraverso le parole: “In paese l’universo per me era negli occhi e nelle parole. In collegio, stando quasi sempre chiusa, l’universo degli occhi si restrinse a quel panorama, sempre quello, ai corridoi, ai cameroni, si moltiplicò quello delle parole.”³⁸⁰

Nel progetto pratiano di questo secondo libro, è prevista dunque una sezione interamente dedicata alla spiegazione delle parole. Spesso le schede analizzano lo stesso lemma o la medesima espressione nei tre linguaggi, “In paese e in casa anche, di una cosa ben cucinata si diceva indifferentemente: è buona, è gustosa. Se si stava mangiando prevaleva gustosa. In collegio restò solo il buona, buono.”³⁸¹ La maggior parte delle volte

³⁷⁸ Dolores Prato, lettera a Lina Brusa Arese, 6 gennaio 1980.

³⁷⁹ Giorgio Zampa, postfazione, *Le ore*, cit., p. 351.

³⁸⁰ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 328-329.

³⁸¹ Ibid., p. 255.

il parallelo semantico si svolge fra il lemma del paese e quello del collegio: “In paese si chiama sedia la sedia, in collegio si chiama seggiola.”³⁸²

La vita in collegio è priva di avvenimenti di grande rilievo a causa della clausura che impedisce il contatto con la gente e dell’istruzione legata ai principi fondanti dell’ordine delle suore Visitandine. Considerato questo e tenuto conto di quello che la Prato stessa scrive, molto probabilmente il libro sul collegio avrebbe dovuto ruotare intorno alla sezione dedicata al vocabolario. La presenza dunque di una sezione lessicale rientra sicuramente nei piani della scrittrice: “(Prima descrivere la vita in educando – la sua sostanza deleteria con l’iniettare aspirazioni di sacrificio – col trascurare la salute – col falsare la vita normale ‘del mondo’). Per il resto la differenza era nelle parole (porre, come una grossa parentesi il vocabolario). E poi continuare *con la mia vita* nel convento. Con la distruzione che fu mia.”³⁸³

All’interno della scheda “In generale e principio” troviamo alcuni capitoletti con il nome “Principio” e altri “Principio per *parole*” e “Al principio della parte composta da vocabolario”. Ci sembra evidente che la narratrice abbia voluto inserire un libro nel libro la cui prima parte consista in un’ampia sezione dedicata alla spiegazione dei lemmi dell’infanzia e dell’adolescenza mentre la seconda narri la vita del collegio. In un’altra sezione di *Parole* incontriamo poi un capitolo da inserire come conclusione della più ampia parte del vocabolario: “Finire così il capitolo sulle parole. Una vita sballottata, travestita, camuffata dalle parole.”³⁸⁴

La straordinarietà della scrittura pratiana consiste nel riuscire a dipanare un racconto partendo dall’impulso sensoriale provocato dalla parola: “ ‘Elegante’, una

³⁸² Ibid., p. 253.

³⁸³ Ibid., p. 327.

³⁸⁴ Ibid., p. 284.

parola che in convento si perdettero del tutto, [...]. In paese invece appariva ogni tanto [...]. Io rivedo le parole e risento il suo fascino quando Cesira Bonomi, che lavorava da sarta, (ma era una sarta-signora, c'era intorno a lei l'aria che lavorasse per condiscendenza o per divertirsi. Questo forse metterlo nel descrivere le case di Treja).³⁸⁵ Queste schede, considerando la mania grafologica della scrittrice, sono state compilate prima e indipendentemente dalla stesura de *Le ore* e successivamente, per quanto sia difficile assegnare loro un confine cronologico, sono divenute la struttura portante del romanzo sull'adolescenza.

6. Un'infanzia senza fine

A questo punto crediamo fondamentale tornare alle riflessioni svolte al principio del capitolo sul linguaggio e domandarci in che modo hanno rilevanza per la nostra ricerca.

La prima considerazione su cui vorremmo fermare la nostra attenzione, riguarda l'ipotesi che gli stadi iniziali del linguaggio sono principalmente onomatopeici e che il bambino impara più facilmente parole che hanno una certa affinità con lo stimolo acustico o visivo che le parole stesse sembrano emanare. In che modo ciò ha importanza rispetto all'opera di Dolores Prato? Innanzi tutto è necessario ricordare che la scrittrice ha sempre scritto, dichiarato, proclamato di non aver mai abbandonato interiormente il mondo dell'infanzia, nemmeno in piena anzianità. Questo è confermato anche dalle sue ultime volontà, non rispettate per assenza di una documentazione ufficiale, secondo le

³⁸⁵ Ibid., p. 290.

quali la scrittrice avrebbe voluto apporre sulla sua tomba l'epigrafe: "È morta una bambina. Aveva novant'anni."³⁸⁶

Ma la vera conferma di questa caratteristica è data prevalentemente dai suoi scritti in cui la Prato dimostra, scrivendolo e scrivendone, la difficoltà ad abbandonare lo stadio della fanciullezza. Nel racconto dedicato all'adolescenza, infatti, dichiara: "Il mio primo atto di violenza concluse la lunga infanzia, se l'infanzia può mai concludersi."³⁸⁷ E se la bambina continua a vivere, anche il suo modo di percepire il mondo continua a vivere. L'entrata in collegio però provoca un trauma tale nella piccola Dolores da attivare un macchinoso processo di autodifesa, una forma di cristallizzazione di quell'epoca. Tutta l'infanzia, "quel vuoto immenso in cui precipitano le cose", quando le cose si percepiscono ancora attraverso il loro suono e ad esso, da quel momento in poi, si associa caparbiamente sempre quello stesso oggetto/cosa/concetto, si condensa e si congela alla soglia dei dieci anni. Salita l'interminabile scalinata, valicato il portone dell'Educandato della Visitazione, Dolores mette da una parte quel mondo di suoni, odori, immagini aprendosi ad un nuovo modo di conoscere la realtà. E così, assieme all'istruzione enciclopedica propinata in collegio, si attiva il meccanismo di apprendimento del linguaggio formale.

La straordinarietà della Prato risiede proprio in questo, vale a dire nell'essere riuscita, con improba fatica di scavo interiore, a recuperare quel linguaggio, congelato per più di sessant'anni, e a riportarlo alla dignità di allora. La vergogna per un parlare dimesso si trasforma in orgoglio e divertimento linguistico e grazie ad esso si produce quella testimonianza storico-linguistica rappresentata da *Giù la piazza non c'è nessuno*:

³⁸⁶ Stefania Severi, *L'essenza della solitudine. Vita di Dolores Prato*, cit., p. 153.

³⁸⁷ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 16.

“le sue memorie d’infanzia non sono, a ben vedere, se non il racconto di quella ricerca, e coincidono di fatto, con una specularità senza resti, con l’esito felice di quel ritrovamento.”³⁸⁸

La Prato non si limita a ritrovare le parole dell’infanzia, non si ferma ad una ricerca asettica e distaccata, ma va oltre. Supera il trauma collegiale, e ritrova prima delle parole il loro significato emotivo. Lo scavo dura anni perché, collegato alla ricerca di quel vocabolario, c’è un mondo di emozioni, di sensazioni e di suoni. La formazione linguistica di Dolores passa attraverso i sensi e la parola ritrovata, difficilmente dimenticata in quanto suono, non è altro che il ritrovamento degli odori, dei suoni, dei ricordi fatti parola. *Abbonora* per esempio “era alzarsi la mattina prima che la luce tutta si spalancasse, era il fornaio che sotto alle finestre di chi s’era prenotato per la cottura del pane gridava che era l’ora d’impastare. Era partire per Loreto con la carrozza a due cavalli; era l’Angelus della mattina, tre gruppi di tre e l’unità; era il suono della prima Messa; abbonora era la purificazione che diventava giorno. [...] Non poteva essere abbonora quel doverci alzare per forza tutti i giorni ad ore antelucane anche quando era tanto freddo [in collegio, NdR].”³⁸⁹

La lingua che la Prato sceglie di usare, una lingua scevra da concettosità, riproduce e ripropone il mondo di allora, visto con gli occhi della bambina di allora. Giungiamo quindi ad un punto in cui le cose sono rappresentate nella loro concretezza e nel loro incanto di nuova scoperta. Le parole vanno a scovare il senso delle cose e lo portano alla luce. Inevitabile quindi giungere, in un momento letterario successivo, al processo di scoperta del linguaggio e del senso logico che ad esso si associa: “unico

³⁸⁸ Monica Farnetti, *Il centro della cattedrale. I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani*, cit., p. 29.

³⁸⁹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 140.

errore che in convento colsero di me fu *curto* invece di *corto*. Strano! Quel mio Zizi così dotto ed enciclopedico, diceva: passo per la curta. E io non misi in dubbio che si dovesse dire così. Tanto più che per me era più logico *curto* che non *corto*. Il suo contrario era *lungo* non *longo*.³⁹⁰

7. La lingua del collegio come strumento di riscatto sociale

Nell'autobiografia di Dolores Prato *Le ore - Parole*, la scrittrice racconta la sua storia di bambina divenuta adolescente, una storia passata nel convento di Treja delle Visitandine, luogo contraddittorio fin dal nome dal momento che è retto da suore di clausura. Già nelle pagine di *Giù la piazza non c'è nessuno*, si profila con evidenza la differenza linguistica fra il convento, luogo di preghiera e di religioso timore di Dio, e il paese/casa, i cui due linguaggi sono appresi da Dolores dal suo arrivo a Treja all'età di due anni, quindi entrambi da considerare lingue madri.

Il primissimo incontro tra Dolores e il convento avviene, anni prima del suo divenirne parte, attraverso la lingua: la bambina, passeggiando con la zia sotto le mura dell'edificio preposto all'educazione esclusiva delle ragazze aristocratiche locali, sente urlare "I moscerini, i moscerini". Da quel momento si svela alla bambina la presenza, al di là di quelle mura, di un universo linguistico poco conosciuto e di cui presto sarebbe divenuta parte: "La prima [parola, NdR]. Ero ancora fuori, ma udii una parola strillata là dentro dalle educande: i moscerini, i moscerini! Io avevo sempre detto i moschetti. Non ne sentivo il suono militaresco."³⁹¹

³⁹⁰ Ibid., p. 324.

³⁹¹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 298.

Se il primo contatto con il collegio, una sorta di segnale premonitore non colto, avviene attraverso una parola, Dolores non immagina quanto al di là del portone del convento, oltre ad un mondo di suore, preghiere ed educande, le si aprirà uno linguistico *disinfettato* e *sterilizzato*. Nel suo personalizzato vocabolario che appare in *Parole*, spiegando la differenza d'uso di 'smorzare' e 'spegnere', la Prato dice di aver cominciato ad usare il secondo perché 'più toscaneggiante' e aver continuato ad usare il primo solamente fuori dal convento: "fuori continuavo a dirlo. Lì dentro entravano solo parole disinfettate."³⁹²

Prima di proseguire in questa direzione credo sia importante ricordare che l'epoca in cui il racconto è ambientato coincide con il periodo storico in cui il fervore dell'unità politico-amministrativa dell'Italia sembra non poter fare a meno di un'omogeneità linguistica. Se l'unificazione territoriale rende evidente la necessità di una compattezza, la lingua rappresenta l'elemento fondamentale per la sua realizzazione. La tendenza dei 'nuovi' italiani di spostarsi più facilmente sul territorio per cercare una vita migliore nelle città del Nord fa sentire con forza l'esigenza di comunicare in una lingua unitaria: "Con l'unità si profila dunque l'intento di far rapidamente abbandonare il noto, reprimere e estirpare insomma la 'malerba dialettale' per giungere all'ignoto, la lingua."³⁹³ Questo fenomeno accompagna l'Italia fino alla fine della seconda guerra mondiale, quando l'urgenza di creare una nazione unita anche sotto la bandiera linguistica lascia il passo ad una più rispettosa valorizzazione delle culture locali attraverso il loro riconoscimento quali parte integrante della cultura nazionale e anzi come ciascuna parte fondamentale della sua identità.

³⁹² Ibid., p. 278.

³⁹³ Maria Antonietta Grignani, "Convergenze unificanti e spinte centrifughe nell'uso della lingua," in Enrico Malato, *Storia della letteratura italiana*, Vol. IX, (Roma: Salerno, 2000) 249.

Tornando alla Prato, l'entrata nel collegio visitandino è un trauma. Dolores deve abbandonare la casa dove, malgrado priva di carezze, è fiorita la sua infanzia ed è costretta ad entrare in un mondo che ha conosciuto prima attraverso quella parola, i moscerini, e poi con la lista del corredo: queste primi incontri hanno presagito il grande “cambiamento delle parole [che, NdR] era cominciato in casa quando con il programma stampato alla mano si preparava il mio corredo.”³⁹⁴

La vita del convento rappresenta l'occasione per la scrittrice di imparare la lingua normativa ad impronta toscana del collegio. L'apprendimento del nuovo codice linguistico costringe però anche a dimenticare Treja, il tanto amato luogo di nascita linguistica della bambina. L'ambiente ovattato, sterilizzato del collegio si riflette nella sua lingua anch'essa ovattata e sterilizzata: “Come se varcando quella soglia solenne, [...], il mio Zizi lo nascosi dietro la fredda parola di ‘zio’, anzi ‘lo zio’. E mamma Paolina diventò ‘zia’, anzi ‘la zia’ .”³⁹⁵ Lo sradicamento culturale che Dolores si trova a vivere va di pari passo con il suo sradicamento linguistico: “Avanti a ‘mamma’ ci si faceva mettere l'articolo, avanti a zio, a quasi tutti i parenti, era più nobile, più raffinato. E così: mamma, zio, zia, diventavano la mamma, lo zio, la zia.”³⁹⁶

Il sentimento di dialettofobia generale della nazione, iniziato durante la seconda metà dell'Ottocento, s'è esacerbato prima lentamente poi sempre più rapidamente. Dolores dunque si trova a dieci anni in un collegio, di cui la Madre Superiore è di origini lucchesi e abitato da suore provenienti da diverse parti d'Italia. L'origine della Madre Superiore costituisce un elemento in più per costringere le educande ad apprendere il toscano, riconosciuto come l'unico idioma degno di essere chiamato ‘italiano’. Dunque le

³⁹⁴ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 331.

³⁹⁵ Ibid., p. 334.

³⁹⁶ Ibid., p. 286.

ragioni della dialettofobia presente nel collegio sono legate non solamente al clima linguistico dell'epoca, ma anche ad elementi di ordine spaziale e di prestigio essendo quello il luogo in cui le giovani della nobiltà locale vengono mandate per ricevere un'educazione all'altezza della loro posizione sociale.

Nell'ambiente in cui la vita delle educande è scandita da regole a loro volta scandite dalle ore liturgiche, l'elemento linguistico diviene parte fondante dell'educazione. Le correzioni della Madrina non lasciano spazio a spiragli di dialetto né detto né pensato e così Dolores lentamente si dimentica la sua prima lingua, quella con la quale è cresciuta e che l'ha accarezzata quando le carezze vere di una madre non c'erano.

Alla motivazione ora esposta che induce la bambina, già largamente segnata dalle stigmate della diversità, ad abbandonare linguisticamente la sua amata Treja, vorrei aggiungere delle spiegazioni più prettamente linguistiche che credo siano saldamente legate a questo fattore. Il dialetto è percepito anche adesso “come simbolo di arretratezza culturale, di inferiorità e di marginalità sociale”³⁹⁷ e anche “come strumento di discriminazione dei ‘diversi’”.³⁹⁸ Dolores non può prendersi il lusso di aggiungere al marchio indelebile delle sue origini, l'incapacità di parlare un italiano corretto. Motivi per distinguersi rispetto alle altre educande, Dolores ne ha già molti: le dubbie origini, l'aver ricevuto la sua educazione dallo zio Zizi, prete chiacchierato a causa della sua totale indipendenza di spirito rispetto ai dettami della Chiesa, e dalla zia Paolina, sorella di Zizi. È finalmente arrivato il momento per riscattarsi e l'occasione le viene data dalla lingua.

Ciò su cui Dolores può personalmente agire è la lingua: bisogna sotterrare il dialetto per sotterrare quello che c'è stato, annullare il timbro e rinascere diversamente.

³⁹⁷ Corrado Grassi, Alberto Sobrero, Tullio Telmon, *Fondamenti di dialettologia italiana*, cit., p. 4.

³⁹⁸ Ibid., p. 5.

Questo desiderio induce Dolores a pensare che la lingua corretta, regolare, nobile del collegio sia il suo passaporto per oltrepassare la frontiera della vita trascorsa in paese e cominciarne una nuova: “Piccole cose che erano piccoli strappi, dolcissimi per me perché mi pareva di elevarmi lasciando quel vocabolario e assumendo questo più aristocratico. In realtà erano tagli con il passato, almeno per la mia sensibilità, e punti di sutura col convento.”³⁹⁹ L’organizzazione conventuale inoltre aiuta quell’operazione, dato che vita monacale e natura del luogo, “in quella specie di particella di paese avulsa dal paese, in quella specie di piccolo stato straniero dalle barriere inviolabili,”⁴⁰⁰ favoriscono l’isolamento.

8. Parole che suscitano reazioni emotive

Linguisticamente parlando, qual è dunque la situazione di Dolores al momento dell’entrata in collegio? Possiamo dire che consiste in un bilinguismo con diglossia, in altre parole la bambina conosce due codici: l’italiano regionale a sfumatura settentrionale degli zii e il dialetto del paese e di entrambe le varianti ha piena coscienza poiché li sa usare a seconda delle circostanze. La diglossia infatti è un “concetto sovraordinato riferibile ai casi – validi solo in linea teorica – in cui due varietà del repertorio di una comunità linguistica vengono usate in situazioni e con funzioni che si escludono a vicenda, senza possibilità di sovrapposizione reciproca.”⁴⁰¹ La diglossia, divenuta triglossia dal momento che Dolores aggiunge ai due codici anche quello ‘nobile’ del collegio, si colora di una personalissima accezione: se da un lato il dialetto e la parlata di

³⁹⁹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 276

⁴⁰⁰ Ibid., p. 258.

⁴⁰¹ Corrado Grassi., Alberto Sobrero, Tullio Telmon, *Fondamenti di dialettologia italiana*, cit., p. 12-13 n.

casa rispecchiano le lingue delle sensazioni, dei profumi, della crescita, ma anche delle prime conoscenze, del mistero del mondo attraverso gli occhi e il sorriso di Zizi, dall'altro la lingua del collegio riflette la regola, la religiosità, il rigore, la conoscenza enciclopedica.

Se questo è vero, allora possiamo tranquillamente sostenere che il dialetto e la lingua borghese degli zii costituiscono gli strumenti che permettono a Dolores di conservare congelata dentro di sé la bambina di *Giù la piazza non c'è nessuno*, mentre la lingua del collegio rappresenta il mezzo attraverso il quale Dolores riesce ad avere pieno accesso a quel linguaggio formale senza il quale non le sarebbe stato possibile scrivere *Parole*, il fantastico vocabolario di aforismi e di ironica rappresentazione della vita collegiale.

La sensibilità linguistica della bambina fa sì che Dolores trasponga la propria emotività sulle parole. Una parola non è uno strumento di comunicazione solamente verbale, ma racchiude in sé sensazioni visive ed olfattive. In sostanza si crea un nesso strettissimo fra la parola e l'emozione, l'avvenimento importante o l'oggetto legato a quella parola. Questo nesso consente alla scrittrice di rivivere quella determinata emozione al semplice suono della parola che in passato ha caratterizzato l'avvenimento:

“ ‘Martinicca’... gira la martinicca, Domè... E c'è in quella parola lo stridore che provava come lo zio la tirasse bene, c'è il sole d'intorno, c'è la campagna, c'è il somaro che ci tirava, c'è quel muro coperto di fiori della passione dove arrivavamo con uno stridore di martinicca per fermarci, e il laa dello zio.”⁴⁰²

Le emozioni provate in un'occasione si legano indissolubilmente alle parole caricandole di significati emotivi: “*La cinicia*, non solo non la vidi più, ma non la sentii

⁴⁰² Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 269.

nemmeno nominare. Era così bella la cinicia, né fuoco, né cenere... forse cenere ancora rovente. Il suo colore cangiante tra ferro rovente e azzurro-notte, era il colore dell'intimità.”⁴⁰³ In una parola ci sono episodi legati a sensazioni olfattive, visive e di gusto: “In collegio diventò maschile la rama, una rama carica di mele si diceva a Treja, ma lì solo il ramo aveva diritto d'asilo. Scordai la rama, ma l'ho ritrovato e ho sentito l'aria, il silenzio, l'odore, il chiacchiericcio di quell'epoca.”⁴⁰⁴ Stessa cosa succede per il sellaro che in collegio si chiama sedano: “Nel paese dicevano ‘sellaro’, in casa come avrebbero detto non lo so perché se qualche volta arrivava sulla tavola per il pinzimonio, di lui mi è rimasto solo il ricordo visivo, non fonico. In ogni modo sellaro in collegio nessuno lo diceva: sedano era il suo nome.”⁴⁰⁵

La sensibilità linguistica di Dolores è costretta ad un brusco cambiamento con l'entrata in collegio: “Come a casa i colori mi trasmettevano fasciose impressioni sensuali, qui il piacere era fonico; una parola poteva diventare sensualità [Diventai l'innamorata dei nomi e lo sono rimasta].”⁴⁰⁶ In convento dunque la conoscenza di parole nuove non stimola più il senso dell'olfatto, della vista o del gusto, ma solamente quello uditivo: “Ma ancora so la gioia che provavo nel pronunciare ‘disgiunto’ da una stonatura visiva (quell's e quell g) usciva con la voce una musica piacevolissima. Prima del convento era una parola sconosciuta.”⁴⁰⁷

Il cambiamento essenziale consta di una nuova percezione delle parole, sensazioni prettamente legate ad un'emotività ragionata: “Fino allora avevo sempre sentito e sempre detto: ‘bambagia’. Era così morbido quel nome che in casa si pronunciava da signori

⁴⁰³ Ibid., p. 268.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 297-298

⁴⁰⁵ Ibid., p. 251.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 330.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 271.

‘bambagia’ perché i poveri dicevano ‘bambascia’. In convento le vecchie dicevano ‘cotone’ ma le educande e le loro maestre dicevano ‘ovatta’. Adesso sì che il nome rispondeva veramente alla cosa! Ovatta era ovattata!”⁴⁰⁸ Ci sono poi parole bandite, sebbene appartenenti all’italiano accettato nel convento, perché troppo sensuali. ‘Gustoso’ viene sostituita con ‘buono’: “Gustosa sarebbe stato sensuale, sfacciatamente la sensualità non entrava.”⁴⁰⁹ Come le parole del paese diventano scrigni in grado di conservare le emozioni, le parole del collegio sono quelle del parlar nobile, “Alcune parole non erano entrate in convento, io non le incontrai più e mi disabituai alle cose che esse rappresentavano. In genere erano cose pratiche, reali. Esempio ‘fricandò’. Incontrai invece altre parole ed erano in genere parole morali (?) *astratte* e che per dire ciò che il convento voleva avevano bisogno d’essere sostenute da altre parolette. Sicché erano frasi che esprimevano cose che avvenivano solo in convento e per questo lo facevano apparire più ricco, più elevato, più nobile del paese. Se gli mancava il volgare fricandò, aveva ‘Suona l’obbedienza’.”⁴¹⁰

La scrittrice, con svariate ripetizioni, nel corso dei suoi appunti sul vocabolario lascia a noi che la leggiamo una serie di annotazioni con le definizioni della lingua del collegio. Lì, infatti, Dolores impara l’abitudine di attenuare con aggiunte tipo ‘cara’ o ‘subito’ le parole che pronunciate da sole potrebbero risultare eccessivamente dure. Ci sono poi parole che non si possono pronunciare per motivi di pudore e allora “c’era un discorso lungo come un’antifona per dire quella cosa sola.”⁴¹¹ Leggendo l’intero manoscritto riusciamo a costruirci un’idea delle caratteristiche del linguaggio del

⁴⁰⁸ Ibid., p. 281.

⁴⁰⁹ Ibid., p. 255-256.

⁴¹⁰ Ibid., p. 266-267

⁴¹¹ Ibid., p. 252.

collegio: a volte è “distinto,”⁴¹² altre è “nobile e ricercato.”⁴¹³ L’acquisizione dello stile del collegio consente a Dolores di sentirsi “dotta, nobilitata”⁴¹⁴ e di potersi distinguere da “quell’ignorantume”⁴¹⁵ di fuori “plebeo e trascurato.”⁴¹⁶

Dunque quelle parole che fino a poco tempo prima costituivano l’unico mondo per Dolores, le sue emozioni, le sue esperienze sensoriali, all’improvviso vengono recepite come parole di cui vergognarsi, (“ ‘Cagnara’ dissi una volta [...], là dentro non era mai entrata, io m’ero rivelata volgare e plebea. Mi sgridarono. ‘quella parola non si dice’. Non la dissi mai più, ma la vergogna rimase, basta che ci ripensi e la risento”⁴¹⁷), e quindi eliminate dal suo personale vocabolario.

Solo poche resistono alla furia purista del convento, come il ‘corno’ cioè il calzante, mentre “Le altre parole mi esaltavano, mi conferivano una segreta distinzione, le adottavo e ripudiavo senza remissione le parole di casa.”⁴¹⁸ Certo si sarà sentita distinta Dolores quando una composta risata si sostituisce ad una più sonora squacquerata, perché lì dentro il limite che fa sfociare una risata in “squacquerata” non è mai superato, le risate, se ci sono, sono sempre composte.

Da adulta, quando la fase dello sviluppo semantico ha già compiuto il suo percorso e gli effetti emotivi delle parole non cambiano con il cambiamento della parola, è la Dolores anziana che afferma l’autonomia della cosa sul nome: “in paese dicevano: ‘gli puzza il fiato’. In convento dicevano: ‘ha l’alito cattivo’. Il puzzo era lo stesso e

⁴¹² Ibid., p. 254.

⁴¹³ Ibid., p. 256-257.

⁴¹⁴ Ibid., p. 259.

⁴¹⁵ Ibid., p. 259.

⁴¹⁶ Ibid., p. 256-257.

⁴¹⁷ Ibid., p. 260-261.

⁴¹⁸ Ibid., p. 294.

anche il fastidio”⁴¹⁹ oppure “- In paese si chiamavano melangole. Non ne sopportavo il gusto, meno ancora l’odore. - In convento si chiamavano cetrioli, ma il puzzo e il disgusto erano gli stessi.”⁴²⁰ Ed infatti ora la cosa che viene nominata non si modifica malgrado il cambiamento del suo nome, come allora quando assumeva un valore radicalmente nuovo alla semplice modificazione del nome: “In fondo è tutto questione di parole. Se a me, quando mi costringevano a strimpellare il mandolino che odiavo, mi avessero detto che era la mandola solo un po’ più piccolo, che era quasi uguale all’antico liuto. Oh, allora il tempo e la nostalgia del liuto e della mandola mi avrebbero portato via col mio miserabile mandolino.”⁴²¹

9. Il gioco di Dolores con le parole.

Il paese ignora la piccola, figlia di padre sconosciuto, e lei che ha bisogno pur sempre di una rete sociale, trasforma le parole in personaggi e in oggetti che si animano permettendole di sopravvivere all’estrema solitudine in cui l’ha relegata la condizione di bambina raccattata: “Le persone non mi parlavano ma le cose sì; erano una folla; riempivano la casa.”⁴²² Grazie a questa operazione di trasformazione animistica degli oggetti e dei loro nomi, Dolores crea con le parole un rapporto personale, li anima e li fa muovere sulla scena come attori-personaggi della sua infanzia. Ma anche in casa la censura della zia spesso è spietata: “lo chiamavano dindarolo; dicevano un nome così bello e volevano ammazzarlo. Dindarolo! Quante volte era stato dindarolo per me che me lo scuotevo vicino all’orecchio. Però non dissi mai quel nome; quella casa era chiusa alle

⁴¹⁹ Ibid., p. 312

⁴²⁰ Ibid., p. 325.

⁴²¹ Ibid., p. 292.

⁴²² Dolores Prato, *Giù la piazza non c’è nessuno*, Mondadori cit., p. 91.

parole popolane, lì si parlava bene; e io col dindarolo facevo come con la zia che non la chiamavo in nessun modo.”⁴²³

Poi arriva la parentesi collegiale e, scomparendo le cose, le parole fino a quel momento parte della sua cerchia sociale svaniscono sotto il peso del purismo linguistico per dare spazio ad altre, più formali, più fredde, ma pur sempre parole. Dolores che nel collegio deve trovare il modo di sopravvivere, riesce anche qui ad animare il suo lessico mediante la messa a punto di un sottile senso dell’ironia.

E, se le parole del paese spesso non trovano asilo nel linguaggio del collegio, altre volte riescono a sopravvivere, come piccole migranti, trasferendosi su altri oggetti, “scuro, buio: in convento non c’era lo scuro, c’era il buio. Però la parola s’era trasferita agli sportelli interni delle finestre.”⁴²⁴ Ed ecco che le parole, come le cose si spostano, viaggiano, si trasferiscono da un luogo all’altro, escono con chi le ha addosso, insomma vivono di vita propria. Spesso non diventano concetto, come “*Paturnia* è una parola né mistica, né aristocratica, che trovai là dentro e che lì lasciai. Mi sono portata tante cose di lì dentro: scrupoli, dubbi, innocenze e stupidità, ma quella parola la lasciai lì. Eppure non era brutta e senza sapere che volesse dire, diceva quel che voleva dire.”⁴²⁵

Questo attaccamento al significato primario delle parole, proprio perché anch’esse oggetto, permette alla scrittrice di raggiungere punte di grande realismo che quando ben dosato riesce a dare libero sfogo ad uno spiccato senso ironico. Le parole del paese hanno la faccia di quello che vogliono dire mentre quelle del collegio sono camuffate, travestite, “In convento non ritrovai il travaglio di stomaco, tanto che lo dimenticai come

⁴²³ Ibid., p. 111.

⁴²⁴ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 323.

⁴²⁵ Ibid., p. 260.

espressione, perchè la cosa c'era, ma si diceva nausea. Sì! Se era leggera, se no altro che nausea, era travaglio; e vomito era la conclusione.”⁴²⁶

Come gli attori sulla scena anche le parole si vestono e si truccano per iniziare lo spettacolo, come “panegirico [...] parola solenne, addobbata come la chiesa nei giorni di feste centenarie”⁴²⁷ e che come un attore ignaro di un trucco troppo pensante “non la sfiorò mai il sospetto di esagerazione.”⁴²⁸ Quando poi le parole sono difficilmente comprensibili a causa della loro eccessiva astrattezza, allora Dolores le trasforma nell’oggetto a cui il loro suono assomiglia giungendo così alla sua stessa radice: rincredimento che viene assimilato al petto delle persone che si gonfia come la pizza nella teglia, chiamata localmente ‘crescia’. Effettivamente il termine deriva dal latino “increcere” nel senso di crescere sopra, quindi pesare. Infatti, il rincredimento non è altro che un dispiacere, quindi un peso che ci si porta addosso a seguito di una cattiva notizia. A sostegno di questo la piccola Dolores aggiunge una serie di elementi figurativi legati alla parola ‘crescia’. La sua fantasia di bambina, ignara del significato delle parole, vede nel petto delle persone che pronunciano quel ‘mi rincresce’ un rigonfiamento, come avviene alla pizza nel forno, e sente il singhiozzo di coloro che stanno digerendo. Associato alle parole c’è un mondo esclusivo, in cui la bambina si rifugia per scappare alla solitudine e al disprezzo del paese.

Le parole sembrano anche avere il potere di modificare le cose, così il gioco del nascondino si colora di un’accezione negativa come se il nome potesse influenzarne l’effetto: “in paese si giocava a nascondarella, io dicevo così perché parlavo bene e vivevo in famiglia signorile, ma il popolo diceva nasconnarella. In convento diventò

⁴²⁶ Ibid., p. 302.

⁴²⁷ Ibid., p. 303.

⁴²⁸ Ibid., p. 303.

nascondino e anche più noioso perché il gioco era sorvegliato.”⁴²⁹ Altre volte le parole vestono con un drappello pesante l’oggetto o il concetto che indicano: “a Treja si diceva ‘indovinello’ ed era birichino come un diavolello buono. Alla Visitazione si diceva enigma e c’era già di mezzo la vita.”⁴³⁰ Le parole danzano e svolazzano intorno alla narratrice, lasciando qua e là il loro segno. Alcune si nobilitano, altre cadono in un buco nero, altre ancora non cambiano la cosa che rappresentano e alcune invece hanno questo potere magico di modificare anche l’effetto che creano.

Non c’è dubbio che per dimenticare il dolore vissuto e la ferita inferta nell’entrare in quel luogo per brave ragazze della nobiltà, Dolores deve lasciare fuori tutto il resto, il suo modo di parlare, il mondo di Treja, gli zii. Per questo motivo la scrittrice, nell’ultima parte di *Parole*, torna ancora una volta a sottolineare la grande trasformazione subita presso le Visitandine. Anche in quel luogo le parole hanno una vita propria e grazie al vocabolario della Prato riusciamo a comprendere ancor meglio il principio di vitalità della lingua che, infatti, è definita un organismo vivente.

Quest’opera è, inoltre, preziosa perché ci consente di capire quel sistema linguistico a più livelli: geografico, sociale e storico. Alcune parole hanno il diritto di cittadinanza nel collegio, poiché “avevano varcato la soglia un certo tempo e ci erano rimaste, come le monache, per sempre,”⁴³¹ altre vi vengono rigorosamente bandite. Alcune entrano, ma modificate, mentre certe hanno diritto d’asilo solo per breve tempo, come le educande; altre invece, varcando la soglia del convento, divengono per sempre parole claustrali.

⁴²⁹ Ibid., p. 315.

⁴³⁰ Ibid., p. 324.

⁴³¹ Ibid., p. 330.

Perché e come le parole hanno un'importanza così vitale per la scrittrice? È la stessa Dolores a spiegarlo: “Le parole mi si imponevano a seconda delle passioni che mi suscitavano. A volte solo per la loro musicalità, per la loro lontananza nel tempo, per il loro mistero,”⁴³² come l'*opossum*, animale sconosciuto alla narratrice, impone la sua morbidezza di parola: “Ho avuto così poco che la dolcezza delle cose si è trasferita sulle parole. Mai posseduta pelliccia. Però, voi che ne avete, non potete sapere la morbidezza, il calore della parola *opossum* mai sentita prima dei venti anni. Opossum, come sei caldo e morbido anche adesso, e se stai in vetrina neppure ti riconosco.”⁴³³

10. La trasformazione attraverso le parole

Il collegio segna per sempre Dolores che però all'epoca della grande trasformazione non sembra rammaricarsi. La conquista di un nuovo vocabolario, (“In fondo fu un grande cambiamento di parole, per il resto, un peggioramento, piantarono nella mia coscienza scrupoli, paure, ossessioni, che Zizi, prete, non aveva mai sognato. Rovinarono la mia vita”⁴³⁴), è totale. Se la vita in convento porta una rovina morale, l'acquisizione di un nuovo codice linguistico rappresenta ai suoi occhi di bambina una ricchezza. La nuova vita claustrale in quanto priva di avvenimenti cruciali per la crescita di Dolores causa la perdita della percezione delle parole dal punto di vista prettamente sensoriale; da quel momento l'aspetto fonico del linguaggio acquisisce un'importanza maggiore e la lingua ragionata prevale su quella sentita.

⁴³² Ibid., p. 328.

⁴³³ Dolores Prato, *Appunti Io*, Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti”, Fondo Prato, serie Pe n° 13, Firenze.

⁴³⁴ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 330-331.

I mali della vita collegiale sono riassunti in poche parole: iniettare aspirazioni di sacrificio, trascurare la salute, falsare la vita normale del mondo. La rovina della piccola Dolores nasce quindi dall'educazione religiosamente bigotta del collegio, mentre "la mia trasformazione avveniva attraverso le parole."⁴³⁵ Il passaggio di Dolores dall'infanzia all'adolescenza è marcato da un profondo cambiamento di codice e da un improvviso atto di violenza. La trasformazione non è solamente biologica, ma anche cognitiva. Solo in età avanzata, quando la scrittrice comincia a liberare la mente e ad aprirsi alla sua infanzia, viene fuori la realtà linguistica che ha accompagnato la sua crescita: le parole cominciano a riemergere, quelle cadute nel buco nero riaffiorano, quelle modificate riprendono la loro forma originaria. E l'anziana scrittrice ritorna finalmente a rivivere quell' "età piccina che non invecchia mai", cosciente però che le parole sono come martellate sul rame o come l'acido che incide una lastra, solamente che l'anima, non essendo raschiabile come la lastra di rame, rimane segnata per sempre dal lavoro di erosione delle parole.

Ma non tutte le riflessioni che la scrittrice ci lascia sono il risultato di considerazioni legate all'epoca del convento. Alcune volte succede che le stratificazioni linguistiche formatesi negli anni grazie ai contatti legati all'ambiente si mescolino fra loro formando un *unicum*. Leggendo *Parole* si ha la netta sensazione che tutte le considerazioni sul lessico, le espressioni idiomatiche, le differenze fra lingua viva e lingua aristocratica appartengano cronologicamente agli anni in cui, manifestatosi prepotentemente a Dolores il problema del linguaggio, l'adolescente ragazzina è costretta ad assimilare le forme comunicative che meglio si convengono alle piccole ospiti del convento delle Visitandine.

⁴³⁵ Ibid., p. 333.

In più parti del testo, emerge la totale accettazione del nuovo idioma perché sentito più elevato ed aristocratico, ma in alcuni punti la scrittrice evidenzia il rifiuto di alcuni lemmi del collegio in quanto percepiti in modo meno aristocratico di quelli del paese: “Zizi in casa diceva ‘anguria’, [...]. Ma in convento l’anguria si chiamava cocomero. Non era parola nuova, perché anche in paese molti la chiamavano così, era a scelta: anguria o cocomero. In convento era escluso anguria. E questa fu forse l’unica parola che mi parve più aristocratica di tutte quelle che si adoperavano in paese. Cocomero si diceva in quell’oasi sovrumana che era un convento, verissimo, ma mi suonava volgare ugualmente.”⁴³⁶

Mi è sembrato interessante a proposito di questo pezzo fare un’analisi linguistica: ‘anguria’ è un regionalismo settentrionale ed infatti lo usa Zizi, originario del Nord Italia, mentre ‘cocomero’ è la variante dell’italiano standard. Dopo aver evidenziato la sinonimia dei due termini, mi sembra interessante sottolineare che in questo caso la variante regionale ‘anguria’ ha assunto una valenza stilistica positiva essendo preferita a ‘cocomero’ che invece rappresenta la variante standard. Detto ciò, è importante precisare due aspetti di tale fenomeno. In primo luogo Dolores afferma di aver sempre preferito ‘anguria’ a ‘cocomero’ perché quest’ultimo le suona volgare. Mi domando allora, perché le suona volgare? Ed è attendibile l’ipotesi che il peso sociolinguistico delle due parole non sia legato ad una percezione di allora, quanto piuttosto ad un’acquisizione più tarda. Per rispondere a questa domanda, ci dobbiamo rifare a studi di linguistica che hanno individuato proprio in questa sinonimia uno dei casi di prevalenza di un regionalismo sul lemma di alta frequenza: “I regionalismi assumono valenze stilistiche negative (l’uso comico dei meridionalismi) e, più raramente, positive: è il caso del settentrionale

⁴³⁶ Ibid., p. 252.

anguria, che a Roma (dove è presente *cocomero*) è usato come variante elevata (*melone* o *mellone* sono le forme meridionali).⁴³⁷ Dolores Prato vive a Roma dall'epoca dell'uscita dal collegio di Treja avvenuta nel 1910 circa ed è a Roma che 'anguria' è la variante elevata del più *plebeo* 'cocomero'.

Questo esempio ci aiuta a comprendere che nello stilare il testo *Parole*, la scrittrice già in avanti con l'età possa aver mescolato le ricordanze infantili-adolescenziali con alcuni usi della lingua assorbiti durante la lunga permanenza nella capitale. Ulteriore conferma di quanto sopra affermato ci proviene dal *Dizionario etimologico della lingua italiana* in cui "La vc. è di area sett., mentre il toscano conosce la forma *cocomero* ("chiamiamo noi Toscani le angurie, cocomeri": av. 1577, P. Mattioli, cit. in Batt.).⁴³⁸ Nel collegio quindi, dove il toscanismo soverchia qualsiasi altra forma linguistica, 'cocomero' prevale su lemmi regionali, mentre la percezione del prestigio linguistico di 'anguria' sulle altre parole è più probabile che provenga dalla successiva acquisizione dell'accezione prestigiosa della parola 'anguria'.

Riprendendo ora il tema delle caratteristiche linguistiche della scrittrice, si può notare che l'acquisizione della lingua 'nobile' del collegio è percepita dalla narratrice come una rovinosa assimilazione di una realtà che non le appartiene. Mi domando allora se senza tale imposizione la Prato sarebbe stata in grado di produrre quel magnifico affresco che è *Giù la piazza non c'è nessuno*. Innanzitutto un elemento che spicca e che credo nasca proprio da quest'imposizione è la grande duttilità con cui la scrittrice usa la lingua: in generale infatti la necessità di imparare a spostarsi fra molteplici piani

⁴³⁷ Alberto Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. Le strutture*, (Roma: Laterza, 1993) 318.

⁴³⁸ Manlio Cortelazzo, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, (Bologna: Zanichelli, 1979) 55.

linguistici permette lo sviluppo di capacità linguistiche uniche, consente di imparare a giocare con la lingua e di dare vita a modalità comunicative nuove e particolari. Nel caso della Prato, credo che l'elasticità mentale che consente alla scrittrice di cominciare a scrivere ad ottantacinque anni un racconto di 736 pagine e caratterizzato da una lingua in cui si passa in modo molto naturale dall'uso di espressioni auliche ad altre di tipo gergale e spesso volgare, possa aver origine proprio dal bilinguismo della scrittrice.

Accanto a questa naturale familiarità con l'elemento linguistico in sé, c'è una spiccata abilità creativa cosicché i due aspetti, finalmente ricongiuntisi, fanno sì che l'opera si realizzi: "È grazie ad una fede siffatta ['la fede che non è un sentimento dell'anima, bensì l'ingresso dell'essere umano nella realtà totale, senza omissioni né diminuzioni o nascondimenti'] ... che si può trovare la forza di scrivere e, insieme, di vivere il conflitto fra ciò che si vuole scrivere, che preme di prender forma e venire scritto, e il linguaggio che gli darà la forma adatta. Quella forma che è la cosa più difficile da raggiungere. Io credo che per via di questo conflitto molte storie che pure premono per vedere la luce, restano a lungo sospese fra *pensiero* e *penna*, fra impulso a scriverle e possibilità o capacità di creare per esse l'espressione, il ritmo di cui abbisognano: lo stile, insomma, che le renderà comunicabili."⁴³⁹

Dolores Prato conosce bene l'oggetto lingua, in fondo ha dedicato ad esso gli innumerevoli silenzi della sua infanzia, e di questo si serve per produrre i suoi capolavori letterari. L'italiano infatti "non è un blocco monolitico, ma un insieme di variazioni, dal gergale, all'informale-trascurato, al regionale-popolare, al parlato-colloquiale, all'italiano più formale e controllato: variazioni in mezzo alle quali il parlante può muoversi (se lo sa

⁴³⁹ Giacoma Limentani, "Tra due p: pensiero e penna," in Tiziana Agostini Nordio (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile*, cit., p. 132.

fare) con molta libertà e creatività.”⁴⁴⁰ E di creatività Dolores ne ha molta, sa usarla e riesce a sortirne gli effetti desiderati.

La Prato prende le parole e le spoglia. La sua rabbia per essere divenuta “quella delle parole diverse”⁴⁴¹ trova sfogo nell’analisi semantico-morfologica della lingua ‘nobile’ del collegio in un gioco di comparazione con quella del paese e quella della casa degli zii. Le parole hanno per la Prato un valore evocativo, grazie ad esse infatti la scrittrice riesce a recuperare il passato che, sepolto sotto il peso della più raffinata lingua del collegio, s’è fatto schiacciare da un miscuglio di perbenismo e di sacralità smascherati dalle parole. Ed allora il carattere di arbitrarietà fra la parola e la cosa designata, fra significato e significante, si sfuma al punto che “[Alcune parole, NdR] a me pareva che avessero la faccia di quello che volevano dire”⁴⁴² imponendosi “a seconda delle passioni che mi suscitavano. A volte solo per la loro musicalità, per la loro lontananza nel tempo, per il loro mistero.”⁴⁴³ La parola è musica e gli effetti che suscita sono strettamente emotivi, la parola è mito e leggenda, è ricordo di luoghi e colori, è specchio di sentimenti e di avvenimenti, mentre in collegio, pur rimanendo logos, le si deve sempre associare un perché.

Accade allora che la prima lingua di Dolores accanto alla parlata di casa è il dialetto, riconosciuto spesso da molti scrittori come il linguaggio più consono “a caratterizzazioni viscerali, per cui si offre di volta in volta come lingua materna (il *petèl* di Zanzotto, il friulano di Pasolini) o paterna.”⁴⁴⁴ Indipendentemente dalle motivazioni

⁴⁴⁰ Corrado Grassi, Alberto Sobrero, Tullio Telmon, *Fondamenti di dialettologia italiana*, cit., p. 272.

⁴⁴¹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 334

⁴⁴² Ibid., p. 287.

⁴⁴³ Ibid., p. 328.

⁴⁴⁴ Franco Brevini, *Le parole perdute*, cit., p. 86.

che spingono scrittori e poeti a scrivere in dialetto, “a monte sta il bisogno del poeta di esprimersi nella lingua ‘naturale’, nativa, in cui il mondo originariamente gli si offre”⁴⁴⁵ e questa sembra spesso corrispondere al dialetto.

Fin dalle prime righe di *Giù la piazza non c'è nessuno* l'elemento linguistico ricopre il ruolo, che continuerà ad avere nello stesso scritto e nei seguenti, d'elemento catalizzatore delle emozioni. Così il significato delle parole pesa sulla piccola Dolores come una condanna senza appello: “Rimandala a sua madre, non vedi che ci muore in casa?”⁴⁴⁶, il messaggio arriva sebbene il significato di tutte le parole non sia chiaro: “Madre, muore, nessun significato, ma rimandala sì, rimandala voleva dire mettila fuori della porta. Rimandala voleva dire mettermi fuori del portone e richiuderlo.”⁴⁴⁷ Dolores è nascosta sotto il tavolino testimone della sua nascita. I primi ricordi della bambina sono immancabilmente linguistici, la prima percezione conscia del mondo legata ad una frase che brucia e che ferisce, come quelle molliche indurite che le si “conficcavano nella pelle come sassolini.”⁴⁴⁸ Ed eccoci di nuovo ad una metafora linguistica: la scrittrice siede sui mattoni e molliche di pane indurito la feriscono: “Mattoni rettangolari color crosta di pane, uno coricato, uno dritto, facevano un tessuto a spina”. Sono presenti un tessuto, textum, e molliche indurite, parole che feriscono, che si conficcano nella pelle come sassolini. Come è possibile, per Dolores, non ricordare la propria nascita linguistica? Come è possibile dimenticare il trauma della possibile cacciata dal paradiso di Treja? La scena è talmente chiara da permettere alla scrittrice di vederla davanti agli occhi come la propria mano che scrive.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 86

⁴⁴⁶ Dolores Prato, *Giù la piazza non c'è nessuno*, Mondadori cit., p. 3.

⁴⁴⁷ Ibid., p. 3.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 3.

Il nucleo di questa narrazione risiede tutto nel valore delle parole; infatti, fin dalle prime pagine si evidenzia l'importanza del linguaggio nella comprensione del mondo: “Lui no, non troncava mai i nomi, lui diceva Paolina, lui parlava esatto come un vocabolari.”⁴⁴⁹ La zia al contrario, pur facendo tutto da signora, si confonde con il popolo quando chiamava il fratello Domè, mentre i signori si distinguono per il loro don Domenico. La divisione sociale del paese ci viene presentata subito usando coordinate linguistiche: i signori chiamano lo strampalato prete del paese don Domenico, mentre il popolo preferisce Domè. Ma c'è un altro dato interessante che spicca: la zia, pur essendo una distinta signora, chiama il fratello come il popolo. Questo dato ci permette di individuare ancora una volta la marca tipicamente dialettale della lingua degli affetti, dei sentimenti e degli stati d'animo.

La Prato, nel suo percorso di crescita, dimostra un'ampia capacità critica messa in evidenza da un'abilità percettiva dei nomi: “Eppure, mentre crescevo lì dentro, il suo nome [Treja, NdR] mi sembrava da vecchia; me ne vergognavo [...]. Chiaro che questa vergogna era attaccamento: non ci si vergogna di chi non ci appartiene: o di noi, o di chi amiamo.”⁴⁵⁰ La scrittrice dunque, dopo un breve accenno ai suoi ‘genitori’ adottivi, s'affretta a parlare della cittadina, ha bisogno di dimostrare ai suoi lettori l'importanza della propria sensibilità linguistica. Per lei l'acquisizione del linguaggio è stato il primo atto di nascita e la prima epifania infatti avviene leggendo “Piazza dell'olmo di Treja”, nome che rimane sospeso fra le altre parole della targa, che s'ingrandisce e sovrasta tutto

⁴⁴⁹ Ibid., p. 4.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 4.

il resto. Un intero mondo caduto nella fossa comune delle parole solo attraverso una “vita sbagliata”⁴⁵¹ comincia orgogliosamente a riemergere.

⁴⁵¹ Dolores Prato, *Le ore*, cit., p. 158.

CONCLUSION

Il lavoro svolto sull'opera di Dolores Prato mi consente di formulare considerazioni nuove sulla scrittrice e sui suoi testi. Da una parte, infatti, studiando ed analizzando il mondo dell'editoria nel ventennio 1960–1980 e approfondendo la politica einaudiana del periodo del *miracolo economico*, ho potuto tracciare la situazione editoriale di quegli anni per poi applicarla al caso in esame. Così facendo, sono riuscita a giungere a delle conclusioni generali riguardanti il testo pratiano. Tali conclusioni riguardano le motivazioni legate ai tagli operati al romanzo di Treja: ho potuto dimostrare, infatti, che l'esigenza di accorciare il manoscritto è dipesa da motivi principalmente editoriali, legati agli orientamenti dell'epoca che privilegiavano soprattutto la pubblicazione di testi facilmente fruibili, anche in termini di numero di pagine oltre che di contenuti, da un vasto pubblico.

In modo particolare la figura d'autrice emergente della Prato, che stava per pubblicare con una delle più importanti case editrici italiane per la prima volta all'età di 87 anni, certamente non ha aiutato l'uscita integrale della sua opera: come scrive la stessa Ginzburg nella lettera del 19 settembre 1979 indirizzata a Dolores Prato, “non esiste editore al mondo, oggi, che accetti un libro di più di mille pagine da uno scrittore sconosciuto”. E neppure l'esempio di due testi usciti in quegli anni, *La Storia* e *Horcynus Orca*, pur trattandosi di opere di una notevole mole, mi hanno consentito di contestare la tendenza dell'epoca: si tratta, infatti, di opere nate quasi in accordo con la casa editrice presso la quale vengono pubblicate e promosse da una politica pubblicitaria *ad hoc*.

Accanto alle considerazioni appena fatte sull'andamento editoriale degli anni Settanta, ho potuto formulare specifiche riflessioni sulla vicenda di *Giù la piazza non c'è*

nessuno grazie all'indagine, svolta presso l'Archivio di Stato di Torino, sulla corrispondenza fra Natalia Ginzburg e l'Einaudi e all'analisi della corrispondenza inedita, conservata a casa Ferrari, fra Dolores Prato e Lina Brusa Arese. Dal confronto delle fonti sopra citate nasce la seguente riflessione sulla politica del mondo editoriale della fine degli anni Settanta: non solo non mi sento di puntare il dito contro la Ginzburg in relazione alla decisione di accorciare il dattiloscritto, ma aggiungo anche che il testo di Dolores Prato non avrebbe mai visto la luce se non fossero stati operati sullo stesso i tagli che conosciamo. Grazie, infatti, al lavoro di editing, per quanto fortemente criticato al momento della pubblicazione del testo integrale nel 1997, e per merito della genuina consapevolezza del valore del dattiloscritto da parte di Natalia Ginzburg è stato possibile far conoscere al pubblico l'opera pratiana *Giù la piazza non c'è nessuno*. Senza quell'intervento probabilmente il romanzo sarebbe ancora in attesa di venire scoperto e pubblicato.

Potremmo criticare allora la politica einaudiana dell'epoca, ma non possiamo ignorare l'ipotesi che forse, se il libro fosse stato presentato ad altre case editrici, la sua pubblicazione sarebbe stata probabilmente rifiutata a priori. Ho, infatti, avuto modo di spiegare che l'Einaudi, malgrado i grandi cambiamenti in atto nel mercato dell'editoria in direzione della trasformazione del libro in oggetto di consumo, sceglie di puntare sulla cultura vera piuttosto che sul profitto. Ciò non vuol dire escludere come target di lettori il grande pubblico, e la dimostrazione ci è data proprio dalla pubblicazione de *La Storia*, ma di cercare di proporre testi che, pur mantenendo un livello culturale alto, possano essere fruibili dalla maggioranza dei lettori. Ed ecco allora che il libro della Prato, che

rappresenta il connubio fra l'esigenza culturale e quella imprenditoriale, subisce i tagli di cui sappiamo.

Approfondendo la politica einaudiana, ho potuto vedere che mentre il mondo editoriale si orienta verso scelte che hanno tutto il profumo del vantaggio economico, ma non quello della diffusione di una cultura di un certo livello, Einaudi punta i piedi affinché lo scopo principale della propria casa editrice, vale a dire quello di diffondere cultura e conoscenza, non venga meno. Per fare ciò e per non annegare nell'oceano delle grandi case editrici d'impronta manageriale, l'Einaudi deve accettare alcuni dei necessari compromessi che, all'epoca presa in esame, consentono il successo di un libro. Fra questi, quelli applicati all'opera di Dolores Prato sono da un lato la riduzione della mole del testo e dall'altro una forma di normalizzazione linguistica dell'opera. Vediamo ciò cosa significa.

Dolores Prato scrive le sue memorie d'infanzia alla fine degli anni Settanta. Tornando indietro nel tempo, è importante ricordare che la crisi del neorealismo è sfociata in un duplice orientamento: da una parte si assiste al successo di opere in cui prevalgono la sfiducia nel cambiamento e la consapevolezza nell'inutilità dell'agire umano come *Il gattopardo* o *La ragazza di Bube* e dall'altro l'affermazione della neoavanguardia che rifiuta sia l'impegno dei neorealisti che il pessimismo di un Cassola o di un Tomasi di Lampedusa. Prima di andare avanti in questa analisi, c'è un dato emerso con il neorealismo che più di tutti ci interessa: il rifiuto della bella scrittura, che fa del linguaggio parlato lo strumento grazie al quale si realizza l'avvicinamento alla realtà. Negli anni immediatamente successivi alla fine del neorealismo, accanto alla duplice direzione di cui s'è accennato, l'orientamento linguistico di valorizzazione del parlato e

dei dialetti si fa strada fra i linguaggi letterari in voga. Da una parte troviamo opere in cui, accanto a tematiche d'impegno, è presente una valorizzazione del linguaggio non letterario e dall'altro, superata la grande ondata che ha visto affermarsi il fervore dell'impegno politico in letteratura, prendono corpo scritti in cui domina il ripiegamento intimistico. Malgrado il tentativo di catalogazioni, si deve comunque tener conto che negli anni Sessanta non prevale uno specifico orientamento letterario.

A proposito di questo periodo è importante tenere conto, soprattutto in relazione a Dolores Prato, della figura e dell'opera di Luigi Meneghello che in *Libera nos a malos* (1963) non solamente rappresenta le sue esperienze infantili nella realtà paesana in cui vive, ma lo fa anche evidenziando la dimensione dialettale quasi come elemento formativo della personalità. In un'opera successiva e anche vicina cronologicamente a quella di Dolores Prato, *Fiori italiani* del 1976, Meneghello si confronta con il sistema scolastico: secondo lo scrittore c'è una frattura fra il dialetto e la lingua, fra i valori viscerali del dialetto e quelli normativamente corretti della lingua standard. Quest'opera, nella sostanza, si avvicina molto a quella di Dolores Prato, *Le ore*, in cui il contrasto autenticità-norma, paese-scuola si riflettono in quello dialetto-lingua.

Tornando ora agli anni Settanta, non si evidenzia una specifica tendenza letteraria anche se in linea di massima possiamo parlare del ritorno a moduli letterari tradizionali. Sono presenti, accanto agli sperimentalismi di D'Arrigo, soprattutto romanzi facilmente fruibili e strutturati seguendo i canoni tradizionali, come ad esempio *La Storia* di Elsa Morante. Questa tendenza è dovuta al mercato editoriale che si allarga e allargandosi ha bisogno di opere di facile comprensione e a quel generale ritorno al privato che segue il grande impegno politico degli anni Quaranta - Sessanta. Dunque alla metà degli anni

Settanta, a parte casi isolati come Meneghello o Pasolini, la letteratura si esime dalla ricerca di novità linguistiche o strutture narrative alternative a quelle tradizionali preferendo approdare al vecchio porto della letteratura tradizionale, caratterizzata da una buona dose di intimismo e da un linguaggio gradevole. L'opera di Dolores Prato, dunque, se da un lato si rifà a quell'intimismo di cui abbiamo detto, dall'altro mette in atto strutture linguistiche nuove, riutilizzando il parlato e le forme dialettali. Come abbiamo già menzionato, il ritorno al parlato e al dialetto è stato anche uno dei punti chiave dei neorealisti, i quali però si erano sentiti accusati di strumentalizzazione del linguaggio popolare per meri scopi legati al tentativo di compiere il tanto agognato desiderio di avvicinamento alla realtà. Nel caso di Dolores Prato, la riscoperta della lingua dell'infanzia consente una riscoperta dell'infanzia in sé.

Tornando ora al problema dei tagli all'opera pratiana e proclamata l'oggettiva ed inevitabile riduzione del dattiloscritto, non è possibile esimersi dalla critica nei confronti della natura dei tagli, vale a dire del modo in cui sono stati effettuati. Sebbene i tagli siano stati necessari a fini editoriali e Natalia Ginzburg abbia acconsentito a svolgere il faticoso lavoro di "sfoltimento" del manoscritto perchè oggettivamente convinta del valore letterario del libro, dobbiamo concludere che il lavoro di riduzione nella sostanza ha dipeso strettamente dai gusti personali, dallo stile, dal modo di concepire la letteratura della sua editor. Questa affermazione è sostenuta dall'analisi del confronto delle due pubblicazioni, quella Einaudi del 1980 e quella Mondadori del 1997, nonché dallo studio della lettera del 9 marzo del 1980 di Dolores Prato a Lina Brusa Arese in cui la scrittrice fa esempi illuminanti del tipo di cambiamenti operati al proprio testo.

Secondo la Prato, e mi associo alla sua convinzione, la Ginzburg non solamente ‘sfolta’ il manoscritto, ma ne cambia anche lo stile e il senso letterario. Tale stravolgimento avviene da un lato con il taglio quasi drastico di tutte le parti del testo dedicate al paese ed alla vita che in esso si svolge, e dall’altro apportando vere e proprie modifiche linguistiche. Ho avuto modo di evidenziare non solamente le modifiche sintattico-morfologiche, ma anche le censure dei costrutti tipici del parlato e dei dialettismi. In aggiunta a ciò, e questa è forse la modifica più difficile da comprendere perché non è legata ad alcuna motivazione di prestigio della lingua, la Ginzburg sostituisce parole appartenenti all’italiano standard con altre ugualmente appartenenti alla lingua standard, ma che evidentemente lei stessa preferisce.

Dopo aver analizzato i tagli in sé abbiamo cercato di capire perché l’eliminazione di queste parti abbia drammaticamente modificato il senso dell’intero testo. In primo luogo tagliare tutte le sezioni in cui la scrittrice descrive il paese significa decurtare il testo della sua anima. Abbiamo infatti dimostrato che Treja viene vissuta dalla bambina come il luogo protetto in cui rifugiarsi dal mondo esterno. Oltre che psicologicamente, anche strutturalmente le mura del piccolo paese accolgono Dolores e la difendono dalla sofferenza. In secondo luogo, intervenire sulla lingua ha un doppio valore negativo per la scrittrice poiché non solo significa intervenire sullo stile in cui l’opera è scritta, ma anche sul sofferto lavoro di recupero dell’infanzia, recupero che è avvenuto proprio attraverso il ritrovamento della lingua di allora. Lo sforzo, infatti, che la Prato ha compiuto nel ritrovare la lingua ha certamente rappresentato per la scrittrice una forma di riappacificazione con se stessa. Il tanto declamato “essere inconclusa” dopo l’improbabile fatica di stesura del romanzo dell’infanzia ha forse ceduto il passo ad una sorta di

conclusione nell' "inconclusione", come se l'accettazione di quel sentimento di non completezza fosse diventato la personale completezza di Dolores Prato.

Dolores non ha radici, né sue né acquisite da coloro che si prendono cura di lei. Deve rimboccarsi le maniche e costruire *ex novo* la tela della propria vita. Questa tela, alla fine della sua lunga esistenza, è un intreccio fatto dello zio Zizi e della zia Paolina, di Treja con la 'j' e del dialetto che lì si parla. Eliminare Treja e il suo dialetto significa sforacchiare quella meravigliosa tela e privare la scrittrice dell'essenza della propria esistenza. In fondo non si può non tener conto che l'accettazione di Treja come luogo dell'infanzia e del suo dialetto come lingua madre è stato per la Prato un processo lungo e sofferto. Treja è il luogo dove la scrittrice non è mai tornata dal giorno in cui ha lasciato il Convento delle Visitandine per approdare a Roma e la lingua che ha risuonato nelle sue orecchie fino al giorno dell'entrata nel Collegio all'età di dieci anni è stata dispersa nel buco nero dell'infanzia. Infanzia e dialetto treiese se ne vanno insieme per lasciare il posto ad una pubertà ed una vita adulta linguisticamente impeccabili.

Ci sono voluti almeno cinquant'anni per riappropriarsi di se stessa e quando l'opera finalmente prende corpo e si traspone in parola, le necessità editoriali e il guizzo letterario della Ginzburg costringono Dolores a rinunciare un'altra volta alla sua ritrovata identità. Ma la Prato non si dà per vinta e dalle parti tagliate trae una nuova produzione letteraria: *Parole*. Si tratta di un lemmario pieno di aforismi e di brevi aneddoti che include anche parte del lessico scartato da *Giù la piazza non c'è nessuno*. E la sua collocazione, dopo il romanzo sul collegio, sembra perfetta in quanto proprio quello è il luogo del suo violento sradicamento. Si forma in questo modo una sorta di circolarità fra il romanzo di Treja, dal quale la Ginzburg elimina le parole della "vergogna", e *Le Ore* in

cui quelle parole sono state già eliminate dai tempi del collegio. Cacciate dal Convento e cacciate dalla Ginzburg, troveranno una collocazione a sé nel meraviglioso *Parole*.

A conclusione di questo lavoro, mi sembra importante evidenziare le formulazioni fatte rispetto al mondo linguistico della scrittrice e che mi hanno permesso di comprendere, almeno in parte, il particolare rapporto di Dolores Prato con la vita. Si ha la sensazione che la scrittrice, a seguito del trauma subito in collegio rispetto all'impossibilità di usare il dialetto treiese, cristallizzi la sua infanzia e tutto ciò che essa porta con sé, soprattutto la modalità di percepire il mondo. Il cammino di crescita prosegue in modo regolare, ma nascosta dentro la Prato esiste sempre quella bambina che percepisce il mondo attraverso i suoi suoni, i suoi odori e le sue immagini. Grazie a questa cristallizzazione prima e al ritrovamento del significato emotivo delle parole censurate dopo è stata possibile la realizzazione di *Giù la piazza non c'è nessuno*. Le parole sono l'elemento catalizzatore delle emozioni e queste stesse emozioni, congelate nel guscio linguistico che le ricopre dalla vergogna, sono rimaste intatte per tutti gli anni che ci sono voluti alla scrittrice per ripescarle e nuovamente cristallizzarle nell'eternità che solo un libro può donare.

BIBLIOGRAPHY

- Agostini Nordio, Tiziana, ed. Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile. Padova: Il Poligrafo, 2004.
- Armandi, Gabriele. "Dolores Prato, Già la piazza non c'è nessuno." Corriere Adriatico 12 Ott. 1980. Il Giornale d'Italia 17 Ott. 1980.
- . "Vestivamo alla campagnola." Il Tempo 17 Ott. 1980.
- Baciacchi, Edmondo. "La ferita di Dolores." Insieme Nov./Dic. 1996.
- Banti, Anna. Artemisia. Milano: Bompiani, 1994.
- Barani, Valeria. "Il 'latino' polifonico della famiglia Levi nel 'lessico famigliare' di Natalia Ginzburg." Otto-Novecento, 6, Nov.-Dic. 1990. 147-157.
- Barbolini, Roberto. "E la vera Dolores scende in piazza." Panorama 11 Dic. 1997.
- Baroni, Tiziana. "Una Lolita narcotizzata scopre il segreto delle parole." Il Manifesto 4 Mag. 1995.
- Beccarla, Gian Luigi, ed. Letteratura e dialetto. Bologna: Zanichelli, 1975.
- Berti Sabbieti, Rosa. "Il romanzo della nostra terra." L'Appennino Camerte 14 Feb. 1981.
- Bloomfield, Leonard. Language. Rinehart & Winston: New York, 1961.
- Bonura, Giuseppe. "L'infanzia rivissuta." Avvenire 2 Nov. 1980.
- Brevini, Franco. Le parole perdute: dialetti e poesia nel nostro secolo. Torino: Einaudi, 1990.
- . Le parole perdute. Torino: Einaudi, 1990.
- . "L'innamorata dei nomi. L'opera autobiografica di Dolores Prato." Città di Treja 1989.
- . "Parole e rinunzie. Il progetto autobiografico di Dolores Prato." Belfagor 30 Set. 1989. 505-520.
- . Poeti dialettali del Novecento. Torino: Einaudi, 1987.
- Brizio, Flavia. La scrittura e la memoria. Milano: Selene, 1993.
- Brown, Sarah Annes. Ovid. Myth and Metamorphosis. London: Bristol Classical Press, 2005.

- Bruni, Francesco, ed. L'italiano nelle regioni. Storia della lingua italiana. Vol. 1. Milano: Garzanti, 1996.
- Bufali, Alberto. "Un romanzo." L'Azione 14 Feb. 1998.
- Camilucci, Marcello. "Dolores Prato." L'Osservatore Romano 17 Dic. 1980.
- Casanova, Antonio Glauco. "Dolores Prato 'Giù la piazza non c'è nessuno'." Il Cenacolo Marchigiano Gen./Mar. 1999.
- Caviglioli, Rita. Women of a Certain Age: contemporary Italian fictions of female aging. Cranbury, N. J.: Farleigh Dickinson University Press, 2005.
- Cadioli, Alberto. L'industria del romanzo : l'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta. Roma: Riuniti, 1981.
- Cardona, Giorgio. I sei lati del mondo: linguaggio ed esperienza. Bari: Laterza, 1985.
- Cavarero, Adriana. Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Cesari, Severino, and Giulio Einaudi. Colloquio con Giulio Einaudi. Roma-Napoli: Teoria, 1991.
- Citeroni, Tano. "Quella scrittrice novantenne bambina." Il Popolo 27 Ott. 1987.
- Coletti, Vittorio. Il linguaggio letterario. Bologna: Zanichelli, 1978.
- Cortelazzo, Manlio, and Paolo Zolli. Dizionario etimologico della lingua italiana. Vol. 1-5. Bologna: Zanichelli, 1979.
- Cortelazzo, Manlio, ed. I dialetti italiani: storia, struttura e uso. Torino: UTET, 2002.
- De Mauro, Tullio. La lingua italiana e i dialetti. Il lazio. Firenze: La Nuova Italia, 1969.
- De Rienzo, Giorgio. "Antologia di «cicatrici»." Corriere della Sera 8 Giu. 1980.
- . "Le incantate memorie di una novantenne." Famiglia Cristina 3 Ago. 1980.
- . "Le mani di Natalia su Dolores." Corriere della Sera 27 Ott. 1996.
- . "Sei ottantenne? Presto esordirai." Corriere della Sera 6 Ago. 1980.
- De Saussure, Ferdinand. Corso di linguistica generale. Trans., Intro., by Tullio De Mauro. Bari: Laterza, 1997.
- Del Gobbo, Lucio. Storia di una storia. Provincia di Macerata, Anno V, 5, Dic. 1995.

Devoto, Giacomo, and Gabriella Giacomelli. I dialetti delle regioni d'Italia. Firenze: Sansoni, 1972.

Di Mario, Baudino. "Prato, la rivincita del romanzo impossibile." La Stampa 5 Dic. 1997.

Di Monte, Nelvia. "Dolores Prato: l'infanzia ritrovata." Il segnale. Percorsi di ricerca letteraria 51, Ott. 1998.

---. "Dolores Prato. Una vita camuffata dalle parole." Lapis. Percorsi della riflessione femminile 19, Set. 1993.

Drago, Antonietta. "Vita in provincia." La Sicilia 17 Lug. 1980.

Einaudi, Giulio. Cinquant'anni di un editore : le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983 : breve iconografia, seguita dall'indice bibliografico degli autori e collaboratori, dall'elenco delle collane, dagli indici per argomenti e per titoli. Torino: Einaudi, 1983.

---. Frammenti di memoria. Milano: Rizzoli, 1988.

---. Tutti i nostri mercoledì. Bellinzona: Casagrande, 2001.

Farnetti, Monica. Il centro della cattedrale: i ricordi d'infanzia nella scrittura femminile: Dolores Prato, Fabrizia Ramondino, Anna Maria Ortese, Cristina Campo, Ginevra Bompiani. Mantova: Tre Lune, 2002.

---. "L'antibiografia di Dolores Prato." Oltrecanone. Per una cartografia di una scrittura femminile. Ed. A. M. Crispino. Roma: Manifestolibri, 2003. 33-46.

---. "Il centro della cattedrale." I ricordi d'infanzia nella scrittura femminile. Mantova: Tre Lune, 2002.

---. "L'antibiografia di Dolores Prato." Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile. Ed. A. M. Crispino. Roma: Manifestolibri, 2003.

Ferrara, Fernando, ed. Sociologia della letteratura: atti del primo Convegno nazionale, Gaeta, 2-4 ottobre 1974. Roma: Bulzoni, 1978.

Ferrero, Franco. I migliori anni della nostra vita. Milano: Feltrinelli, 2005.

Ferrari, Maria Alessandra. "Dolores Prato scrittrice di Treja." Insieme Mag./Giu. 1995.

Ferri Ferrari, Ines. "Prato Dolores." Enciclopedia Treccani, Appendice Vol. 4. Milano: Edizioni d'Arte Emilio Beatetti, 1994.

Finzi, Gilberto. "Gli occhi della favola." Il Giorno 16 Set. 1980.

- Frassica, Pietro. A Marta Abba per non morire: sull'epistolario inedito tra Pirandello e la sua attrice. Milano: Mursia, 1991.
- Garavelli Mortara, Bice. La parola d'altri. Palermo: Sellerio, 1985.
- Ginzburg, Natalia. È difficile parlare di sé. Conversazione a più voci condotta da Marino Sinibaldi. Torino: Einaudi, 1999.
- . Cinque romanzi brevi. Torino: Einaudi, 1964.
- . Lessico familiare. Torino: Einaudi, 1963.
- Giuliani, Alfredo. "Un'infanzia durata ottant'anni." La Repubblica 6 Mag. 1998.
- Gleason, Jean Berko. The development of language. Columbus, O. H.: Merrill, 1989.
- Grassi Corrado, Sobrero Alberto and Telmon Tullio. Fondamenti di dialettologia italiana. Roma: Laterza, 1997.
- Grignani, Maria Antonietta. "Un concerto di voci." Natalia Ginzburg. La narratrice e i suoi testi. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1986. 41-56.
- Guglielmi, Angelo. "È una vita fatta solo di parole." L'Espresso 29 Gen. 1998.
- Guglielminetti, Marziano. Il romanzo del Novecento italiano: strutture e sintassi. Roma: Riuniti, 1986.
- Guglielmino, Salvatore, and Hermann Grosser. Il sistema letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Il Novecento. Milan: Principato, 2003.
- Iermano, Toni, and Eugenio Ragni. Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento, in Storia della letteratura italiana. Vol. 9. Roma: Salerno, 2000, 802-822.
- La Stella, Enrico. "Le confessioni di un'ottuagenaria ironica," Il Giornale del Lunedì 3 Lug. 1995.
- Limentani, Giacomina. "Tra due P: Pensiero e Penna." Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile. Ed. Tiziana Agostini Nordio. Padova: Il Poligrafo, 2004. 131-143.
- Livi, Grazia. "Prato Dolores." Italiane, Dizionario Biografico. Ed. Roccella, E., and L. Scaraffia. Vol. 3. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per le Pari Opportunità, 2004.
- . "Dolores Prato. La vita apparente." Narrare è un destino: da Virginia Woolf a Karen Blixen, da Anna Banti a Dolores Prato. Milano: La Tartaruga, 2002.

- Longo, Giuseppe. "La festa, la piazza." Il Tempo 3 Ott. 1980.
- Lukacs, György and Michail Bachtin. Problemi di teoria del romanzo. Torino: Einaudi, 1976.
- Luzi, Alfredo. "Giù la piazza non c'è nessuno." Città Regione Feb. 1998.
- . "Spazialità e soggettività nella scrittura di Dolores Prato." Geografie. Manziana: Vecchiarelli, 1999.
- Magistà, Aurelio. "Sortilegio in convento." Il Venerdì di Repubblica 7 Apr. 1995.
- Malato, Enrico. Storia della letteratura italiana. Vol. 9. Roma: Salerno, 2000.
- Manacorda, Giorgio. Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965). Roma: Editori riuniti, 1970.
- Mangoni, Luisa. Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- Marabini, Claudio. "I dolori di Dolores, una donna mai nata." Il Giorno e Il Resto del Carlino 5 Mar. 1998.
- Maraini, Dacia. "Memorie di un'orfana: sogni figure e affetti disperati." La Stampa 5 Set. 1980.
- Marcaccio, Alejandro. "La vita al posto delle parole." Postfazione. Scottature. Dolores Prato. Macerata: Quodlibet, 1996. 37-44.
- Marchetti, Giuseppe. "Quella novantenne si farà." Gazzetta di Parma 22 Gen. 1998.
- Marchionne Picchione, Luciana. Natalia Ginzburg. Firenze: La Nuova Italia, 1978.
- Martino, Daniele A. "Tra i misteri dell'infanzia." L'Unità 9 Ott. 1980.
- Marucci, Luciano. "Ritorna alla luce la spina nel cuore di Dolores Prato." Corriere Adriatico 10 Dic. 1997.
- Massari, Giulia. "L'editoria cerca nuovi autori: c'è un'esordiente di ottantasette anni." Tuttolibri 12 apr. 1980.
- Mattei, Luigi. "Il linguaggio strumento di liberazione." La Provincia 2 Giu. 1996.
- . "Le parole del tempo." Brescia Oggi 23 Giu. 1995.
- Melosi, Luisa. Profili di donne. Dai fondi dell'Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

- Meneghello, Luigi. Libera nos a malo. Milano: Rizzoli, 1975.
- . Fiori italiani. Milano: Mondadori, 1988.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. Storia della lingua italiana. Il Novecento. Bologna: Il Mulino, 1994.
- Meriggi, Alberto. "Un romanzo della scrittrice Dolores Prato." Il Mese Feb. 1988.
- Migliorini, Bruno. Storia della lingua italiana. Firenze: Sansoni, 1960.
- Minghelli, G. "Ricordando il quotidiano." Italica 72, (1995): 155-173.
- Mizzau, Marina, Nina Lorenzini, Grazia Livi, and Toni Maraini. Il timbro a fuoco della parola. Voci in dialogo con Dolores Prato. Treia: Città di Treia, 2000.
- Monella, Paolo. Procne e Filomela: dal mito al simbolo letterario. Bologna: Pàtron, 2005.
- Montale, Eugenio. 'Lessico familiare' crudele con dolcezza. Corriere della Sera, 7 Lug. 1963.
- Moretti, Franco. Il romanzo di formazione. Torino: Einaudi, 1999.
- Morrone Mozzi, Matilde. "Il volto delle parole in Dolores Prato." Interpretazione e Autobiografia. Ed. G. Galli. Genova: Marietti, 1990. 153-164.
- Paccagnini, Ermanno. "Dolores in versione integrale." Il Sole 24 Ore 11 Gen. 1998.
- Pagliano, Graziella., ed. Le presenze dimenticate. L'infanzia nell'Italia moderna fra storia, letteratura e filosofia. Roma: Aracne, 1998.
- Paparella, Angela. "Parole che mangiano la vita: Dolores Prato." Lo spazio della scrittura. Letterature comparate al femminile. Ed. Tiziana Agostini Nordio. Padova: Il Poligrafo, 2004. 305-313.
- Pasolini, Pier Paolo. Empirismo eretico. Milano: Garzanti, 1977.
- . Passione e ideologia. Milano: Garzanti, 1994.
- Pavese, Cesare. Lettere 1945-1950. Torino: Einaudi, 1966.
- Pflug, Maja. Natalia Ginzburg. Arditamente timida. Una biografia. Milano: La Tartaruga, 1997.
- Platone. Cratilo. Milano: Rizzoli, 1989.
- Prato, Dolores. Giù la piazza non c'è nessuno. Torino: Einaudi, 1980.
- . Giù la piazza non c'è nessuno. Milano: Mondadori, 1997.

- . Interno esterno interno. Pollenza: Città di Treja, 1996.
- . Le mura di Treja ed altri frammenti. Pollenza: Città di Treja, 1992.
- . Sangiocondo. Roma: Campane, 1963.
- . Scottature. Macerata: Quodlibet, 1996.
- Ragni, Eugenio. "L'universo nel cuore e nelle parole." Incontro annuale di 'Gli amici di Dolores'. Treia. 28 Ott. 2006.
- Rago, Michele. "L'eccezione e la regola." Paese Sera 19 Ago. 1980.
- Roboni, Giovanni. "Una vita sopravvalutata ma isolata nel ricordo." Tuttolibri 9 Ago. 1980.
- Roccella, Eugenia, and Lucetta Scaraffia., ed. Italiane, dizionario biografico. Vol. 3. Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri – Dipartimento per le pari opportunità, 2004.
- Romano, Lalla. Intervento tenuto in occasione della celebrazione del centenario della nascita di Dolores Prato. Treia. 29 Nov. 1992.
- . "Dolores, allucinazioni di un'infanzia." Corriere della Sera 7 Gen. 1998.
- . "Musica per parole soltanto." Corriere della Sera 5 Apr. 1995.
- . "Parole e amore." Specchio della Stampa 8 Mar. 1997.
- Ruggiero, Corrado. "Quelle confessioni giovanili e dolenti di un'ottuagenaria." Messaggero Veneto 27 Gen. 1998.
- Segre, Cesare. Avviamento all'analisi del testo letterario. Torino: Einaudi, 1999.
- Serini, Marialivia. "Ci salveranno le vecchie zie?" L'Espresso 21 Set. 1980.
- . "La scrittrice che nacque sotto un tavolo." L'Espresso 16 Mar. 1980.
- Serusi, Piera. "Dolores Prato, diario di una reietta che riuscì anche a vivere." L'Unione Sarda 25 Set. 1997.
- Severi, Stefania. L'essenza della solitudine. Vita di Dolores Prato. Roma: Sovera, 2002.
- Sobrero, Alberto. ed. Introduzione all'italiano contemporaneo. Roma: Laterza, 1993.
- Sonino, Leone. "Alla ricerca del capolavoro perduto." Io Donna 31 Gen. 1998.

Spotti, Luigi. Vocabolario anconetano-italiano. Voci, locuzioni e proverbi più comunemente in uso nella provincia di Ancona, con a confronto i corrispondenti in italiano. Genève: L. S. Olschki, 1929.

Springhetti, Paola. "Dolores Prato, tutta una vita scritta in duemila lettere." Avvenire 4 Ott. 2002.
---. La riscoperta di Dolores Prato, Segno del mondo 7 1-2 4/11 Gen. 1998.

---. "Tutta l'infanzia di Dolores." Avvenire 12 Dic. 1997.

Tomasi, Silvia. "Dolores Prato e le mura." Il bello della bestia. Saggi sulle esitazioni del fantastico. Ancona: Transeuropa, 1998. 117-126.

Turi, Gabriele. Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo. Bologna: Il Mulino, 1990.
Gabiella Veschi. "Il caso di Dolores Prato, ottuagenaria "esordiente"." Forum Italicum 33(2) (1999): 485-506.

Zambonini, Franca. "Il boccone di Dolores." Famiglia Cristiana 1 Dic. 1996.

---. "Per lei la fama arriva a 87 anni." Famiglia Cristiana 25 Mag. 1980.

Zampa, Giorgio. "Che lingua quella Dolores!" L'Espresso 21 Set. 1980.

---. "Come scotti Dolores!." Panorama 7 Mar. 1996.

---. "Cronaca della vita apparente." Le Ore. Milano: Adelphi, 1994. 343-355.

---. "Da Treja con amore." Il Giornale 9 Nov. 1980.

---. "Dolcissima e irriducibile reclusa." Il Giornale 19 Lug. 1983.

---. "Nota." Interno esterno interno. By Dolores Prato. Città di Treia: Pollenza, 1996. 65-69.

---. Introduzione. Giù la piazza non c'è nessuno. By Dolores Prato. Milano: Mondadori, 1997.

---. "La battaglia di Dolores." Il Giornale 3 Mar. 1985.

---. "Nota." Le mura di Treia ed altri frammenti By Dolores Prato. Città di Treia: Polenza, 1992. 133-134.

---. "Tutte le ore dell'educanda." Il Giornale 4 Ott. 1987.

Zancan, Marina. "Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura." Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo. Ed. Alberto Asor Rosa. Torino: Einaudi, 2000. 87-135.

CURRICULUM VITAE

NEVIN PECORELLI

EDUCATION	
1997	Laurea – Scienze politiche – Università degli Studi di Perugia, Italy
2000	Laurea – Lingua e Cultura italiana – Università per Stranieri di Perugia, Italy.
2008	Ph.D. – Italian – Rutgers University.
EMPLOYMENT	
2005-2007	St.Edward’s University, Department of Romance Languages, Adjunct Professor.
2006-2007	Web developer and linguistic exercise development in the project “Radio Arlecchino”, University of Texas at Austin, Department of French and Italian.
2005	University of Texas, Department of French and Italian, Part-time Lecturer.
2003-2004	Rutgers University, Department of Italian, Part-time Lecturer.
2003-2004	Web developer and linguistic exercise development, “Digiclass” project, Language Institute, Rutgers University.
PUBLICATIONS	
2008	<i>Le preposizioni in contesto</i> , Perugia: Guerra, 2008 Welland: Soleil Publishing Inc., 2008 (in press).
2008	“ <i>Ciascuno a suo modo e The Truman Show</i> : due diverse scelte artistiche per raffigurare lo stesso mondo,” Perugia, Rivista del Dipartimento di Culture Comparete dell’Università per Stranieri di Perugia 1 (2008): 73-83.
2004	“L’insegnamento dell’italiano in Australia,” In.IT, Anno 4, 12 (2004): 18-20.
2000	Glossary and biographic appendix in Barbara Curli, <i>Il progetto nucleare italiano</i> (1952 - 1964), Catanzaro: Rubettino, 2000.