

*Il gioco di permutazioni con ripetizioni nel 'Doppio Sempione'
di Elio Vittorini*

The game of permutations with repetitions in 'Doppio Sempione' by Elio Vittorini

Natalia Librizzi

RICEVUTO: 12/09/2022

PUBBLICATO: 31/01/2023

Abstract ITA – Un'attenta ricerca ed esplorazione del Fondo Vittorini (*Centro Apice, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale* – Milano) ha portato alla luce il rifacimento, in vista di una nuova pubblicazione, di un brano del romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* di Elio Vittorini (Bompiani 1947). Il contributo indaga il processo scrittoria di Vittorini che, dopo un'indagine sulle varianti presenti nei manoscritti, può definirsi un 'gioco di permutazioni con ripetizioni'.

Keywords ITA – Elio Vittorini, Manoscritti, Filologia d'autore, Critica delle varianti

Abstract ENG – A careful research and exploration of Vittorini Collection (*Centro Apice, Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale* – Milano) has brought to light the remaking, for a new publication, of a passage from the novel *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* by Elio Vittorini (Bompiani 1947). The contribution analyses Vittorini's writing process which, after a research on all the versions of the manuscripts, can be defined as a 'game of permutations with repetitions'.

Keywords ENG – Elio Vittorini, Manuscripts, Authorial Philology, Criticism of versions

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

natalia.librizzi@unipa.it

Natalia Librizzi, dottore di ricerca presso l'Università di Palermo e docente di Lettere presso gli Istituti secondari di primo e secondo grado, ha lavorato alle edizioni digitali del *Sempione strizza l'occhio al Frejus* e *Il barbiere di Carlo Marx* di Elio Vittorini. Collabora col Portale Online sul Romanzo Italiano Contemporaneo Lo Specchio di carta e il Centro di studi filologici e linguistici siciliani; infine lavora come editor con G.B. Palumbo, Zanichelli e Rizzoli nel settore Italianistica, Latino e Greco. Ha organizzato diversi convegni nazionali e internazionali e vi ha partecipato presentando relazioni su Vittorini, Rosso di San Secondo e affondi digitali.

Copyright © 2023 NATALIA LIBRIZZI

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

*Il gioco di permutazioni con ripetizioni nel
'Doppio Sempione' di Elio Vittorini*
Natalia Librizzi

Il presente lavoro è nato dall'intento di studiare il romanzo di Elio Vittorini *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (prima edizione: Bompiani 1947) per indagarne la storia compositiva e redazionale, al fine di tracciare i percorsi genetici ed evolutivi che hanno condotto l'autore a pubblicarlo senza indugi e a concepirne immediatamente un suo prosieguo, *Il barbiere di Carlo Marx*. Tale spirito di ricerca è stato anche dettato dal fatto che questo romanzo è, oltre a *Conversazione in Sicilia* (Parenti 1941; Bompiani 1941), l'ultimo prodotto editoriale dal cammino lineare di Vittorini il quale, in quegli anni, si stava sottoponendo a una mole di lavoro badiale.

Tuttavia, la ricerca d'archivio svoltasi presso Fondo Elio Vittorini del Centro APICE (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano, sull'Unità Archivistica (U. A.) 4, Busta 12, «Il Sempione strizza l'occhio al Frejus», non ha fornito alcun risultato utile alla ricostruzione di un *dossier génétique* dell'opera. Infatti, l'U. A. 4 non contiene alcun tipo di materiale – né autografo né dattiloscritto – di Elio Vittorini, ma raccoglie una lunga serie di ritagli e

pagine di periodici datati 1947-1950, che attestano recensioni italiane, francesi e anglo-americane del romanzo. Pertanto, la ricerca d'archivio si è spostata sull'Unità Archivistica (U. A.) 5, Busta 12, «Il barbiere di Carlo Marx», contenente due sottofascicoli, il primo attestante i materiali preparatori e la stesura manoscritta del romanzo “n. prov 1” «Il barbiere di Carlo Marx, stesura manoscritta [1949]», risigliato *sf1*; il secondo quella dattiloscritta “n. prov. 2” «Il barbiere di Carlo Marx, trascrizione dattiloscritta parziale [1949]», risigliato *sf2*. Esso contiene 21 carte dattiloscritte de *Il barbiere di Carlo Marx*. Durante questa fase di esplorazione e ricognizione dei testimoni, tra le note compositive del *Barbiere di Carlo Marx*, si sono ritrovati alcuni appunti che lasciano trasparire la volontà di Vittorini di intervenire sul testo del *Sempione*. In un foglietto numerato con l'arabico 19 e contenuto all'interno del primo sottofascicolo, Vittorini scrive:¹

nel Sempione rifare:

1 scena del

banchetto <con> *nella parte*

di Muso che vuole imparare tutto di

come si mangia. p. 74

Più avanti, in un altro foglietto, questa volta non numerato ma sempre contenuto all'interno del primo sottofascicolo, si legge:

(rifare nel <s>°Sempione

e completa: 1 scena del banchetto;

2 scena della madre che vuol fare da puttana

Così la ricerca ha puntato all'esplorazione del Fondo Vittorini al fine di scoprire e portare alla luce simili rifacimenti. Tuttavia se non è stata rinvenuta alcuna attestazione del rifacimento della «scena del banchetto», puntualmente riscritta è, invece, l'altra scena cui allude Vittorini che, nell'edizione 1947, occupava un'esigua porzione del XXIX capitolo e che, nell'ottica di una nuova redazione, doveva essere più ampia fino a diluirsi in tre capitoli. La stesura di questo episodio inedito, da ora in poi chiamato 'Doppio

¹ Segni diacritici utilizzati: < parola cassata >; * parola / frase scritta nell'interlinea superiore del rigo *, (→ cambio carta); | parola / frase scritta nell'interlinea superiore del rigo |; ° lettera / parola rivergata su di un'altra °; † crux desperationis.

Sempione è trådita dalle cc. 3-15 e 22-23, conservate all'interno dell'U. A. 5, Busta 12: «Il barbiere di Carlo Marx», sottofascicolo “n. prov. 1”.²

Nello specifico, tutti i documenti di *sf1* sono contenuti in una cartetta verde di cm 32,7x24,4. Essa reca sul fronte la titolazione di mano dell'autore «fasc. 4/a» in biro nera; della stessa mano e dello stesso colore è l'indicazione sul retro:

Enea e Anchise
l'ansia per un'occupazione
nella madre, in tutti.

Sf1 contiene 63 carte autografe in fogli sciolti di varia forma, dimensione, consistenza e contenuto. Esse sono vergate con inchiostrazione eterogenea, a biro blu o nera, a matita rossa o blu. Di queste 63 carte, 14 appartengono a un rifacimento di una scena del romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*; 43, invece, tra materiale preparatorio e avatesto, appartengono al suo prosieguo, *Il barbiere di Carlo Marx*; mentre le restanti 6 costituiscono il nucleo ideativo di un racconto ambientato durante il periodo della Resistenza. All'interno di *sf2*, invece, sono state ritrovate e sono, tutt'oggi, conservate le carte dattiloscritte del *Barbiere di Carlo Marx*.

Costituito da 14 fogli manoscritti, l'autografo del 'Doppio *Sempione*' è un manoscritto cartaceo non fascicolato, con fogli protocollo bianchi senza righe, le cui dimensioni sono di cm 31x20,5. In nessuno di questi testimoni vi è un'attestazione diretta della data di composizione. Generalmente, i manoscritti sono in discreto stato di conservazione, sebbene alcune carte (cc. 1, 3, 15) presentino lembi danneggiati e tracce di umidità che, però, non pregiudicano l'intelligibilità del testo.

² Di tale nuova redazione ci informa, in letteratura, soltanto Raffaella Rodondi nella *Nota al testo* del *Sempione strizza l'occhio al Frejus*. Tuttavia, la filologa non ha tenuto in considerazione tutte le carte conservate oggi presso il Fondo Vittorini tanto da affermare erroneamente che la nuova redazione del *Sempione* è «testimoniataci dal manoscritto del *Barbiere* alle cc. 4-15 e 23». La Rodondi, infatti, esclude dalla sua ricognizione le carte 3 e 22. Cfr. Raffaella Rodondi, *Nota al romanzo Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori 1974, 2 voll., vol. I, p. 1229. Tuttavia, occorre tenere conto del fatto che all'epoca in cui ci lavorò Raffaella Rodondi, le carte – oltre a non essere conservate ad Apice – non avevano probabilmente l'attuale riordino archivistico, da qui anche una possibile impossibilità di comprendere a quali carte rimandi esattamente nella sua *Nota*.

La ricerca condotta su queste carte corregge la foliazione originale che segue un ordine crescente che va da 3 a 15 per riprendere, invece, nelle ultime 2 carte, la numerazione 22-23. Un simile salto nell'indicazione numerica è dovuto al cattivo assetto dei testimoni; le cc. 16-21, infatti, non sono materiali utili alla ricostruzione del parziale rifacimento del romanzo *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, ma costituiscono i materiali preparatori dell'altra opera contenuta in *sf1*, ovvero *Il barbiere di Carlo Marx*.

L'incongruenza rilevata tra la sequenza numerica e la linea narrativa è caratteristica di tutto *sf1*; per simili ragioni, si è scelto di ri-numerare le carte nel seguente modo:³

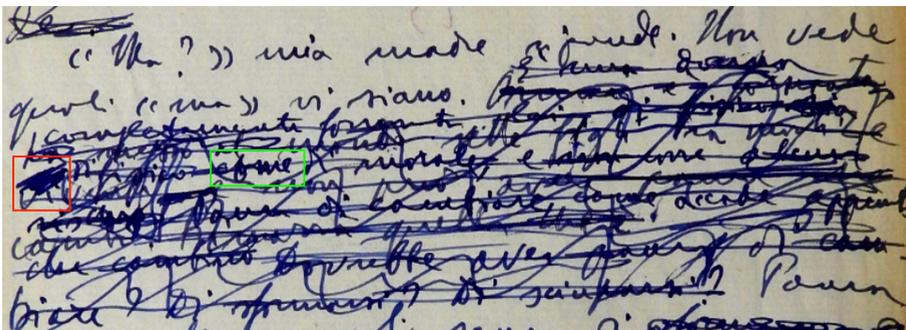
<i>sf1</i>	'Doppio Sempione'	Attacco
c. 15	c. 1	<i>Si alza in piedi anche Elvira. <Siamo> che</i>
c. 14	c. 2	<i>«Ma che cosa?» chiede mia sorella. Ormai</i>
c. 13	c. 3	<i><Invece anzi nella stanza>, e mia sorella può</i>
c. 12	c. 4	<i>Invano l'Anna e l'Elvira dicono di non</i>
c. 11	c. 5	<i><si stupiscono> All'Anna si unisce l'Elvira.</i>
c. 10	c. 6	<i><tutto lavora e guadagna e non la lasce-></i>
c. 9	c. 7	<i>tempo, e che ha lasciato dire, lasciato dire <e></i>
c. 8	c. 8	<i>per la prima.»</i>
c. 7	c. 9	<i><del mestiere? Hanno una possibilità></i>
c. 23	c. 10	<i><spalancata verso il parco, col nostro vecchio></i>
c. 6	c. 11	<i>«Ma?» mia madre risponde. Non vede</i>
c. 5	c. 12	<i><l'Elvira a tentare ancora di fermarla. «Ma></i>
c. 4	c. 13	<i><«Alla mia età?» mia madre esclama.></i>
c. 22	c. 14	<i>XXXI –</i>

Tav. 1

Ogni foglio protocollo contiene dalle 10 alle 41 righe di scrittura. L'autografo è anopistografo a piena pagina ed è redatto con due differenti

³ A questa nuova numerazione ci si atterrà sempre all'interno del presente saggio.

colori di inchiostro, nero e blu; l'inchiostro blu sostituisce il nero a partire dalla carta 8 della presente rinumerazione. La stesura di base è un corsivo veloce, inclinato verso destra e con alcune sbavature di inchiostro che ne possono rendere difficoltosa la lettura. Il *ductus* varia per intensità, ampiezza e altezza, soprattutto in corrispondenza degli spazi interlineari utilizzati per le lezioni aggiuntive o sostitutive, sovrascritte o inserite, più raramente, nell'interlinea inferiore – testimonianza di un processo che Isella definirebbe «dirozzamento dell'espressione». ⁴ Esso, infatti, si presenta fortemente irregolare in presenza di ampie campagne correttorie. In questo specifico caso, gli strati testuali cassati sono difficilmente ricostruibili e, laddove le correzioni si sovrappongono creando fasci unici di inchiostrazione, è risultato molto difficile ripristinarne il testo. Si prenda l'esempio tratto da c. 10:



Img.1: particolare di c.10

c. 10: FASE INIZIALE	PROCESSO CORRETTORIO 1	PR. CORR. 2	PR. CORR. 3	ESITO
«Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano. Oramai è formata, ha messo al mondo sette figli tra morti e viventi e non può avere paura che cambi. Rimarrà quella che è.	«Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano. «Oramai è formata, ha messo al mondo sette figli tra morti e viventi e non può avere paura che cambi. Rimarrà quella che è.» * È una donna completamente formata lei di fisico sia *	«Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano. È una donna completamente formata lei <di fisico sia> * <sia> di fisico c<he>ome° di morale, e non corre alcun rischio. Paura di cambiare come accade appunto * che cambino. Dovrebbe aver paura di cambiare? Di sciuparsi?	«Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano. «È una donna completamente formata lei di fisico come di morale, e non corre alcun rischio. Paura di cambiare come accade appunto che cambino. Dovrebbe aver paura di cambiare? Di sforsarsi? Di sciuparsi?>	«Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano.

Tav. 2

⁴ Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987, p. 8.

Come si evince dalla foto-riproduzione, l'esemplare autografo non è in pulito e presenta numerose correzioni, aggiunte, varianti interlineari, che attestano un processo elaborativo tormentato e ricco di ripensamenti. Lo sforzo operato su tutte le carte manoscritte è stato notevole, giungendo alla quasi totale decifrazione delle parole vergate. Tale risultato è stato possibile grazie alla lettura retroattiva e a quella proattiva: nel primo caso, per l'editore è stato sufficiente riportarsi allo stato anteriore del testo dove quella determinata parola era leggibile e/o comprensibile poiché lo scrittore non vi aveva ancora rinunciato; nel secondo, invece, è stato necessario riferirsi allo stato successivo in cui, nella maggioranza dei casi, quella parola era stata integrata con chiarezza. Nel passo in questione, si sono riscontrate delle difficoltà nella decodifica della parola ingabbiata all'interno della casella di testo di colore rosso e facente parte del *processo correttorio* 2. Tuttavia, grazie alla lettura retroattiva, ci si è spostati nella porzione di testo immediatamente precedente (*pr. corr.* 1) e si è riusciti a decifrare nella congiunzione disgiuntiva correlativa «sia» quella che, diversamente, sarebbe stata una *crux desperationis*. A conferma della correttezza dell'atto interpretativo sta quel «come», ingabbiato all'interno della casella di testo di colore verde, che funge da secondo elemento della correlazione. Se si analizza con attenzione questo lemma, è facile notare che la stratigrafia originaria era un'altra: un «che» presto modificato in un «come». Si tratta di una cancellatura sostitutiva non espressa dal momento che la parola è stata iscritta sopra ad un'altra che, pertanto, può essere considerata la lezione originaria.⁵

Il tema al centro di queste tormentate carte è la prostituzione, vista attraverso la descrizione dei viaggi coscienziali riguardo all'idea di peccato e di errore, di necessità e ineluttabilità, dei quattro personaggi femminili del romanzo assillati, ciascuno a suo modo, dall'inedia e dalla povertà. Nel passo sopra riportato, la madre affermava, «beffarda», che non vi sono «ma» da sottoporle poiché le condizioni di miseria in cui versa la sua famiglia sono tali da essere arrivati «a un punto in cui farlo [la puttana, *si leggerà più avanti, n.d.r.*]», è l'unico rimedio per «vivere meglio». In questo conte-

⁵ Cfr. Pierre-Marc de Biasi, *La genetica testuale*, Roma, Aracne, 2014, p. 116. Si tratta di una sorta di esitazione, in cui la sostituzione diventa dilatoria o semplicemente potenziale: l'assenza del depennamento porta a riconoscerci un caso particolare di cancellatura 'sospensiva'.

sto, l'io narrante, *alter ego* di Vittorini, che finora si era limitato a osservare le complesse dinamiche tra le diverse identità etiche sulla scena, descrive la madre, pronta a sacrificarsi («È per la famiglia, dopotutto»):

Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli, e non può certo aver paura di rovinarsi la salute. Se non si è sformata con tante gravidanze, e con tanto partorire, con tanto allattare, vuol dire che ha un fisico, come suo padre, a prova di bomba. Che cosa possono essere anche file di uomini per lei? Acqua fresca... Quella che è oramai lo rimarrà. (Trascrizione da cc. 10-11)

Si faccia attenzione alla tipica insistenza vittoriniana su determinate immagini e parole. Nel giro di 5 righe, lo scrittore informa, per ben due volte, il lettore che la madre ha messo al mondo «sette figli, tra morti e viventi» e non è «mica una ragazzina che volta registro», ripetendo anche la clausola con cui aveva chiuso la carta precedente (c. 10), «“Ma?” mia madre risponde. Non vede quali “ma” vi siano».

Il permanere e il ripetersi di uno o più vocaboli possono spiegarsi attraverso le tensioni insite nel *modus scribendi* di Vittorini. Infatti, nel tentativo di imprimere sulla pagina una forte dinamicità soggettiva, lo scrittore crea una serie di volute concentriche, i cui incisi e subordinate, però, nel processo di dirozzamento, tendono a una estrema ripetitività e asciuttezza, a testimoniare una sorta di 'memoria lessicale' tutta personale dell'autore. Infatti, è facile notare come Vittorini opponga, alla cifra cumulativa e accrescitiva della sua scrittura, un movimento di ritrazione e permutazione tanto che l'editore si trova, costantemente, dinnanzi alle cosiddette «cancellature di spostamento o trasferimento».⁶ In questa direzione, si analizzi ancor più nello specifico la sequenza narrativa sopra riportata in pulito. Essa subisce, prima di arrivare al suo esito finale, 13 processi correttori, di cui si tracciano i percorsi evolutivi nelle tabelle che seguono (*Tavv. 3-6*).

⁶ Ivi, p. 115.

FASE INIZIALE	PR. CORR. 1	PR. CORR. 2	PR. CORR. 3	PR. CORR. 4
[...] Paura di cambiare nel senso di <sformarsi.> sciuparsi, non può averne. <Lei una don> Questo accade alle ragazze che voltano pagina da bianco a nero. È una donna completamente formata, lei, mica una ragazzina <se non si è f> che volta registro, e se non si è sciupata con sette figli che ha fatti, tra morti e viventi,	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. <Questo accade alle ragazze che voltano pagina da bianco a nero.> È una donna <completamente formata, lei.> * che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, * mica una ragazzina che volta registro, <e se non si è sciupata con sette figli che ha fatti, tra morti e viventi,>	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, (→ <i>E&A</i> , c. 11) «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di cambiare, nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna completamente formata, mica una ragazzina che volta registro.	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di <cambiare, nel senso di sciuparsi.> *rovinarsi il fisico * non può averne. È una donna <completamente formata, mica una ragazzina che volta registro.> *che ha avuto cinque figli e due aborti <cui>.*	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se <sette> *cinque* figli che ha avuti, tra morti e viventi non l'hanno sformata,

Tav. 3

In questi primi 4 processi correttori, Vittorini opera in maniera ibrida tra la «cancellatura di soppressione» e quella di «sostituzione».7 Egli, infatti, trasferisce parte del contenuto cassato nella prima sequenza narrativa («È una donna completamente formata lei di fisico come di morale, e non corre alcun rischio. Paura di cambiare come accade appunto che cambio. Dovrebbe aver paura di cambiare? Di sformarsi? Di sciuparsi?») alla sequenza successiva, aggiungendovi elementi nuovi come, ad esempio, il numero delle gravidanze portate a termine dalla madre. Questo particolare viene associato alla paura, sentimento dal quale, però, la donna pare non essere scalfita. A partire da *pr. corr. 2*, infatti, Vittorini palesa la fierezza di

PR. CORR. 5	PR. CORR. 6	PR. CORR. 7	PR. CORR. 8	PR. CORR. 9
[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se <cinque figli che ha avuti, tra morti e viventi non l'hanno sformata.> * <sette gravidanze ha sopportato senza guasti> * sette gravidanze ha sopportato senza guasti	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se <sette gravidanze ha sopportato senza guasti> <non ha av> non ha ricevuto alcun guasto dalle gravidanze e dai parti non <sarà> gliene verr-anno>?a°	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se non ha ricevuto alcun guasto dalle gravidanze e dai parti <non gliene verrà> vuol dir ch'è a prova di bomba	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se <non ha ricevuto alcun guasto dalle gravidanze e dai parti vuol dir ch'è a prova di bomba> * colle gravidanze ha finito di formarsi, se coi parti si è irrobustita invece di indebolirsi, vuol dire *	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. <Paura di rovinarsi il fisico non può averne. È una donna che ha avuto cinque figli e due aborti. E se colle gravidanze ha finito di formarsi, se coi parti si è irrobustita invece di indebolirsi, vuol dire *> Mica è una ragazzina che volta registro, <lei> è una donna formatasi a furia di gravidanze

Tav. 4

7 Ivi, pp. 113-115.

questa madre nell'immagine del suo corpo che, soltanto dopo una serie di interventi emendatorî (→ *pr. corr.* 12), verrà definito con grande efficacia rappresentativa: «a prova di bomba, come quello del padre».

Tuttavia, come si evince dalle tabelle che seguono, lo scrittore arriva a una simile immediatezza icastica soltanto dopo aver abbandonato la ricorsività del lemma «paura», marcato dall'identica posizione incipitaria della sua prima occorrenza, e aver puntato sulla ripetizione simmetrica della frase scissa («È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, [...] Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli [...])»).

Come si evince in *pr. corr.* 9, Vittorini modifica la costruzione del periodo per insistere, nuovamente, sull'immagine della madre come donna adulta «formatasi a furia di gravidanze» e non come «una ragazzina che volta registro», mutuando in chiasmo per *variatio* le copulative del capoverso precedente (*pr. corr.* 5: «È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, [...]» → *pr. corr.* 12: «Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli, [...])»):

PR. CORR. 10	PR. CORR. 11	PR. CORR. 12
[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna <formatasi a furia di gravidanze> c<he>ompletamente formata	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna <completamente formata> <che i parti hanno> che i parti hanno irrobustita e	[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna <che i parti hanno irrobustita e> che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli, e non può certo <temere> aver paura di rovinarsi <il fisico> ° la salute°. Se non si è <sciupata con le gravidanze e coi parti> sformata con tante gravidanze, e con tanto partorire, con tanto allattare, vuol dire che ha un fisico, <a prova di bomba,> come suo padre, a prova di bomba. Anche tutti gli uomini di questo mondo sarebbero acqua fresca per lei.

Tav. 5

La Tav. 5 conferma che il *modus scribendi* di Vittorini non sia altro che un gioco di 'permutazioni con ripetizioni', in cui ciò che viene eliminato trova il proprio spazio subito dopo, per essere ri-modulato. Pertanto, si può affer-

mare che il sistema compositivo dell'autore si basa sulla cancellatura di trasferimento ma con una particolare accezione. Dal momento che essa viene sempre affiancata da una aggiunta che in parte recupera quanto è stato dissimulato in precedenza, può essere associata a una cancellatura di sostituzione.

Valga come esempio parte della chiusa di *pr. corr.* 13: «Se non si è sformata con tante gravidanze, e con tanto partorire, con tanto allattare, vuol dire che ha un fisico, come suo padre, a prova di bomba». Il sintagma nominale complesso che ha nel suo centro l'invulnerabile corpo della madre recupera due elementi già presenti nelle stratigrafie precedenti. Già in *pr. corr.* 7, infatti, Vittorini aveva associato la locuzione preposizionale con funzione predicativa, «a prova di bomba», alla figura della donna ma l'aveva cancellata immediatamente. In altre parole, nelle intenzioni dello scrittore vi era quella di costruire l'immagine di una madre il cui statuto ontologico si fosse reso inattaccabile proprio grazie al «tanto partorire». Non a caso, a partire da *pr. corr.* 8, tutti gli interventi emendatorî che ruotano attorno al campo semantico del mettere al *mondo*, *generare* vengono abbinati ai verbi *irrobustirsi* e *formarsi*. Tuttavia, nell'*inventio* vittoriniana, questi accostamenti non sono sufficienti a restituire la granitica immagine di una donna che «ruggisce dentro il suo cappotto militare alleato». Così, lo scrittore recupera la locuzione di *pr. corr.* 7 accostandovi, però, un'interessante specifica: il «fisico» della donna sarà sì «a prova di bomba» ma sarà «come quello del padre», di quel Nonno Elefante indefettibile vestigio della grande operosità umana. Infatti, se «tutto è venuto dalla sua fatica,

PR. CORR. 13	ESITO
<p>[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli, e non può certo aver paura di rovinarsi la salute. Se non si è sformata con tante gravidanze, e con tanto partorire, con tanto allattare, vuol dire che ha un fisico, come suo padre, a prova di bomba. <Anche tutti gli uomini di questo mondo sarebbero acqua fresca per lei.> Che cosa possono essere anche file di uomini per lei? Acqua fresca... Quella che è oramai lo rimarrà. </p>	<p>[...] Paura di cambiare nel senso di sciuparsi, non può averne. È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina che volta registro, «Ma?» mia madre risponde. Non vede quali «ma» vi siano. Mica è una ragazzina che volta registro, è una donna che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli, e non può certo aver paura di rovinarsi la salute. Se non si è sformata con tante gravidanze, e con tanto partorire, con tanto allattare, vuol dire che ha un fisico, come suo padre, a prova di bomba. Che cosa possono essere anche file di uomini per lei? Acqua fresca... Quella che è oramai lo rimarrà.</p>

Tav.6

e da tutto *egli* è fuori per la sua dolcezza»,⁸ la figlia non poteva che essere una donna audace e impavida, disposta a tutto pur di cavare la sua famiglia fuori dalla miseria. Del resto, come si legge nell'*esito finale*, per una donna «che ha messo al mondo, tra morti e viventi, sette figli», cosa potranno mai essere file di uomini se non acqua fresca?

Come si evince dalla *Tav. 6*, Vittorini fa ricorso anche alla cosiddetta «sostituzione per ellissi»⁹ per modificare parte del costrutto originario. Lo scrittore, infatti, ha scelto di conservare una duplice traccia del segmento eliminato (*pr. corr.* 13: «Anche tutti gli uomini di questo mondo sarebbe acqua fresca per lei.») trasformandolo, da una parte, in una domanda retorica e, dall'altra, in una formula sospensiva finale che chiarisce subito il pensiero dell'io narrante: → *esito*: «Che cosa possono essere anche file di uomini per lei? Acqua fresca...».

In altre parole, tutti gli uomini del mondo sarebbero incapaci di scalfire la granitica furezza della donna poiché «quella che è oramai lo rimarrà». Se ci si sofferma su quest'ultima espressione, posta a conclusione del tormentato passaggio, si può notare come, ancora una volta, Vittorini ripeschi, tra i meandri della sua 'memoria', quegli scatti inventivi che, durante una prima stesura aveva, invece, repentinamente cassato. Se in c. 10 (*Tav. 2, fase iniziale*), infatti, si leggeva «Rimarrà quella che è»; in c. 11 (*Tav. 6, esito*), la conclusione è pressoché identica: «Quella che è oramai lo rimarrà».

Tuttavia, da un punto di vista pragmatico, lo spostamento del dimostrativo a *incipit* di frase e l'aggiunta del pronome atono «lo» producono una frase marcata, la cui funzione è riprendere anaforicamente l'insieme di caratteristiche della donna prima citate per farne il *focus* definitivo del costrutto. Tale strategia comunicativa è confermata dall'avverbio di tempo «ormai» volto a indicare come quei connotati di forza e vigore acquisiti negli anni dalla protagonista siano giunti a un grado di maturazione irreversibile.

Analizzando il processo correttivo di queste carte, infatti, si è nota la tendenza vittoriniana alla formazione di costrutti marcati. Si faccia un esempio tratto dalla *Tav. 3*. Tra la *fase iniziale* («È una donna

⁸ Vittorini, *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, in Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 931. Il corsivo è del testo.

⁹ Cfr. de Biasi, *La genetica testuale*, cit., pp. 113-114.

completamente formata, lei, mica una ragazzina [...]») e *pr. corr.* 1 («È una donna che ha avuto sette figli, tra morti e viventi, lei, mica una ragazzina»), Vittorini propone, in entrambe le stratigrafie, il pronome soggetto di terza persona singolare, «lei», posto tra due virgole. Da un lato, la preferenza accordata alla forma meno caldeggiata dalla tradizione grammaticale ha la funzione di compiere una mimesi il più fedele possibile dell'atto comunicativo reale; dall'altro, invece, ha un valore marcatamente deittico¹⁰ evidenziato dal suo inserimento tra virgole. In questo caso, infatti, i segni interpuntivi assegnano al soggetto, dislocato al centro della frase, il ruolo di tema-dato.

In questa direzione, lo studio dei diversi strati di elaborazione, presenti nel testimone unico, ha chiarito il modo di concepire la punteggiatura da parte di Vittorini. Si veda la tabella che segue.

FASE INIZIALE	PR. CORR. 1	PR. CORR. 2	ESITO
[...] «Ma mamma!» esclama mia sorella. Essa <vorrebbe fermarla> è così che cerca di fermarla<, chiamandola. Si dimena>]. La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; come per dirle che non può parlare in un modo simile dinanzi alle altre due. Le quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. Chiamandola anche loro: «Ma mamma!» con voce che è sempre più sommessa. «Ma mamma!» chiamandola. «Ma mamma!». E subito indicandole mia sorella, la stanza, la casa, la porta, il nostro vecchio seduto la porta <spalancata> spalancata il focolare, la porta spalancata verso il parco<, col> *e i bambini e, il* nostro vecchio <seduto là, o> *che siede sulla soglia, vecchio, o* innanzi semplicemente<, il muro>, il soffitto, il pavimento, <la> terra e cielo. «Ma?» mia madre riprende. Non vede che vi siano dei «ma». Mia madre non dà retta. «Ma?» ripensa lei. «Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano.	[...] «Ma mamma!» esclama mia sorella. Essa è così che cerca di fermarla. La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; <come appunto per dirle che non può parlare in un modo simile dinanzi alle altre due.> <L>?e quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. Chiamandola anche loro<: «Ma mamma!»>, con voce che è sempre più sommessa. «Ma mamma!» chiamandola. «Ma mamma!». E subito indicandole mia sorella, la stanza, <la casa, la porta, il nostro vecchio seduto la porta spalancata il focolare, la> *il focolare, là i bambini, la* porta spalancata verso il parco <e i bambini> e, il nostro vecchio che siede sulla soglia, vecchio, o innanzi semplicemente il soffitto, il pavimento, terra e cielo. «Ma?» mia madre riprende. Non vede che vi siano dei «ma». Mia madre non dà retta. «Ma?» ripensa lei. «Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano.	[...] «Ma mamma!» esclama mia sorella. Essa è così che cerca di fermarla. La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; le quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. Chiamandola anche loro, con voce che è sempre più sommessa. «Ma mamma!» chiamandola. «Ma mamma!». <E subito indicandole mia sorella, la stanza, il focolare, là i bambini, la porta spalancata verso il parco e, il nostro vecchio che siede sulla soglia, vecchio, o innanzi semplicemente il soffitto, il pavimento, terra e cielo. «Ma?» mia madre riprende. Non vede che vi siano dei «ma». Mia madre non dà retta. «Ma?» ripensa lei.> «Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano.	[...] «Ma mamma!» esclama mia sorella. Essa è così che cerca di fermarla. La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; le quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. Chiamandola anche loro, con voce che è sempre più sommessa. «Ma mamma!» chiamandola. «Ma mamma!» chiamandola. «Ma mamma!» «Ma?» mia madre riprende. Non vede quali «ma» vi siano.

Tav. 7

In questo passaggio narrativo, Anna ed Elvira tentano di convincere la cognata, «grassa pur nella miseria», a trovare un marito che possa aiutare la famiglia a «vivere meglio»; tuttavia, la madre crede che un simile de-

¹⁰ In quanto «non surroga soltanto il nome, ma richiama, allude concretamente alla persona», in Marcello Durante, *I pronomi personali in italiano contemporaneo*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», vol. XI, 1970, pp. 180-202, la citazione a p. 187.

stino non debba toccare alla figlia, ma a lei per prima,¹¹ scatenando non poche obiezioni.

Vittorini rende tale disappunto tramite la reiterazione dell'esclamazione «Ma mamma!», la cui specifica marca d'intonazione enfatica non trova, però, un'esatta corrispondenza con l'effettiva reazione di tutte le donne sulla scena. Se la figlia *esclama* «Ma mamma!» prima «dimenandosi» e poi «facendole dei segni» (*fase iniziale* → *pr. corr.* 1), le due nuore, invece, ne invocheranno il nome con un tono di voce appena percettibile, «sempre più sommesso» (*pr. corr.* 1: «Chiamandola anche loro: “Ma mamma!” con voce che è sempre più sommessa. “Ma mamma!” chiamandola. “Ma mamma!”). Non a caso, infatti, l'incongruenza mimetica tra l'unità espressiva del parlato e la sua resa in prosa porterà lo scrittore all'eliminazione di una delle quattro ripetizioni (*pr. corr.* 1). Inoltre, sempre facendo riferimento alle stratigrafie presenti alla *Tav. 7*, è possibile notare come Vittorini tenda all'espansione del punto, segmentando e «triturando»¹² la sintassi anche in luoghi in cui la norma interpuntiva, generalmente basata sulla regolarità logico-sintattica, prevederebbe segni dal valore pausale-demarcativo meno forte.¹³ Si focalizzi l'attenzione sul macro-passaggio dalla *fase iniziale* all'*esito finale*:

Fase iniziale:

La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; come per dirle che non può parlare in un modo simile dinanzi alle altre due. **Le** quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. **Chiamandola** anche

¹¹ «“Tu di che ti preoccupi?” dice mia madre. È tuttora beffarda nel dir questo a mia sorella. Ma poi è soltanto spavalda. “Se qui qualcuno dovrà farlo,” soggiunge. E s'interrompe. “M'intendete?” Con i suoi scrupoli di chiarezza vuol essere precisa. Mia sorella è l'ultima cui possa toccare, quasi fuori conto; l'Elvira penultima; e l'Anna terzultima. “Fino a che,” conclude, “ci son io.” / L'Anna e l'Elvira la guardano da una parte e mia sorella la guarda da un'altra. Non si è spiegata? Ma le parole non mancano quando si ha una cosa da dire. “È a me che tocca per la prima.” Un gemito di mia sorella attraversa la stanza. “Oh mamma!” Ma mia madre non vuole storie» (trascrizione da cc. 7-8).

¹² Cfr. Bice Mortara Garavelli, *L'interpunzione nella costruzione del testo*, in *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Atti del seminario internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995), a cura di Maria de la Nieves Muñiz, Francisco Amella, Firenze, Cesati, 1996, pp. 93-111.

¹³ Per la diversità delle funzioni svolte dalla scansione pausativa e dall'interpunzione, si vedano Emanuela Cresti, *La scansione del parlato e l'interpunzione*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno Internazionale di studi di Firenze (19-21 maggio 1988),

loro: «Ma mamma!» con voce che è sempre più sommessa. «Ma mamma!» chiamandola. «**Ma mamma!**»

Esito:

La chiama e le fa dei segni di dietro alle spalle delle altre due; **le** quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. **Chiamandola** anche loro, con voce che è sempre più sommessa. «**Ma mamma!**» chiamandola. «Ma mamma!»¹⁴

Si noti immediatamente la giustapposizione di periodi brevi, alleggeriti e semplificati poi nell'*esito finale*, in cui il punto fermo e l'insistita ripetitività lessicale vittoriniana fanno da padroni. Grande assente, invece, è la virgola: lo scrittore ne inserirà solamente una in *pr. corr.* 2 colmando, così, il vuoto lasciato dalla soppressione di una delle quattro esclamazioni rivolte alla madre.

Per quanto riguarda il punto fermo, esso gode di una grande libertà normativa. A partire dalla *fase iniziale*, infatti, Vittorini utilizza tre di questi segni interpuntivi in maniera innovativa (se non addirittura irregolare) nel tentativo di conferire al passo un ritmo martellante. Nel primo caso, «[...] non può parlare in un modo simile dinanzi alle altre due. Le quali cercano di [...]», la proposizione relativa esplicita è scissa dalla frase principale da un punto fermo, laddove, invece, avrebbe dovuto esserci una virgola. Nel secondo, «Le quali cercano di fermarla quasi nello stesso modo. Chiamandola anche loro [...]», il gerundio modale avrebbe dovuto essere limitato, alla sua sinistra, non da un punto ma da una 'piccola verga'. Infine, nel terzo caso, «chiamandola. "Ma mamma!"», il discorso diretto avrebbe dovuto essere preceduto dall'enunciato introduttore e i due punti.

Pertanto, il tempo della parola viene dilatato attraverso una ridondanza semantica estremizzata dall'utilizzo del punto fermo che subisce, così, una vera e propria inversione ritmica: all'originario valore di pausa lunga, Vittorini vi sostituisce una sorta di pulsazione accelerata utile a creare la giusta atmosfera.¹⁵ In questa direzione, si comprendono le ragioni della

a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 443-499.

¹⁴ Il grassetto di entrambe le citazioni è nostro, al fine di evidenziare i segni interpuntivi e gli elementi della frase cui essi sono immediatamente collegati.

¹⁵ Del resto, a partire dagli anni Quaranta la narrativa italiana propone un tipo di prosa che, in qualche modo, «riattualizza i modelli sintattici e interpuntivi improntati alla casta

cancellatura degli informanti spazio-temporali presenti in *pr. corr.* 2 ed eliminati nell'*esito finale*:

E subito indicandole mia sorella, la stanza, il focolare, là i bambini, la porta spalancata verso il parco e, il nostro vecchio che siede sulla soglia, vecchio, o innanzi semplicemente il soffitto, il pavimento, terra e cielo. [...]

Tale enumerazione, raggiunta soltanto dopo due lunghi e tormentati processi scrittorî (*Tav.* 7), vede l'alternarsi, per tre volte, di una figura umana a una coppia di spazi interni ed esterni (sorella / stanza-focolare; bambini / porta-parco; vecchio / soglia-soffitto) per chiudersi con l'assolutizzante binomio finale «terra e cielo». Tuttavia, un simile descrittivismo, «esatto e quasi matematico»,¹⁶ poiché giocato su un numero di variabili ricorrenti, e che potrebbe risultare – utilizzando le parole di Contini adoperate per Sinisgalli – finanche «trascendentale»,¹⁷ viene cassato. Se, infatti, l'obiettivo di Vittorini è generalmente quello di «comunicare al lettore la propria carica affettiva, di metterlo di fronte non a una descrizione, ma di farlo partecipe del proprio modo di sentire la realtà»,¹⁸ una simile didascalia avrebbe, di certo, rallentato il ritmo incalzante del racconto che, non a caso, dopo la cancellatura, riparte dalla oramai nota risposta della madre alla figlia: «“Ma?” Mia madre riprende. Non vede quali “ma” vi siano». In questa direzione, appare lecito analizzare l'operazione di *labor limae* condotta sulla rappresentazione delle donne sulla scena e dei loro attributi: la sfera dell'*essere* e quella del *fare* emergono, dopo le diverse campagne correttorie, attraverso pennellate più rapide,

sobrietà, agile snellezza, elementarità, offerti dal neorealismo da un lato, e dai narratori di *Americana*, in particolare Hemingway e Steinbeck, dall'altro». Non a caso: «Vittorini e Pavese traducono e s'ispirano nelle consuetudini stilistiche ai grandi modelli della narrativa americana (in particolare all'Hemingway delle *short stories*)», in Elisa Tonani, *Lessico, punteggiatura, testi. Ricerche di storia della lingua italiana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, p. 42 e p. 27.

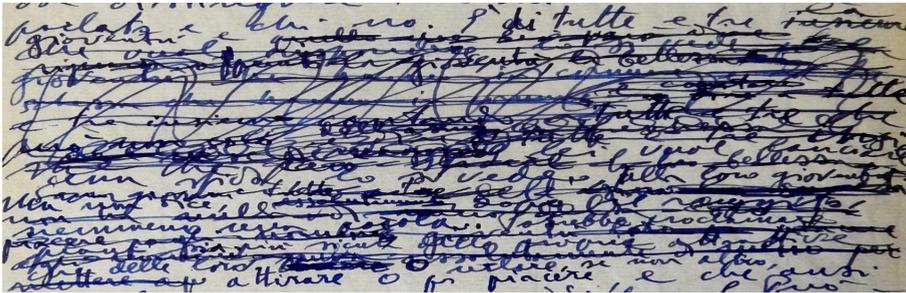
¹⁶ Romano Luperini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, 2 voll., vol. II, p. 598.

¹⁷ Gianfranco Contini, *Avvertenza al lettore di Sinisgalli*, in Leonardo Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943, p. 6. Ora in Gianfranco Contini, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, 1972, pp. 159-167.

¹⁸ Cfr. Edoardo Esposito, *Vittorini e no*, «Belfagor», vol. 42, n. 3, 1987, pp. 269-283, p. 274 disponibile su: [jstor.org/stable/26146265](https://www.jstor.org/stable/26146265). Ora, rivisto, in *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.

incisive, affidate spesso a un verbo dalla forte tensione espressionistica. Siamo nella scena finale del ‘Doppio Sempione’ quando, all’ennesima obiezione da parte della figlia e delle nuore («“Ma alla tua età!” Le dicono infine. “Alla tua età!” le dicono infine»), la madre *ruggirà* «rossa di collera». Tuttavia, il suo grido iracundo si spegnerà, «pallido», in una «corsa fuori dalla stanza». Pertanto, si vedano, in ordine, la foto-riproduzione di un particolare di c. 13 (nello specifico, *pr. corr. 2* → *pr. corr. 4*) e le *Tavv. 8-9*:

Come emerge dai primi processi correttori, l’alterazione del genere femminile compiuta da Vittorini presuppone un processo di zoomorfizzazione, in cui l’autore stabilisce una doppia relazione: la prima fra la madre e la



Img. 2: particolare c. 13. Nello specifico, *pr. corr. 2* → *pr. corr. 4*

FASE INIZIALE	PR. CORR. 1	PR. CORR. 2	PR. CORR. 3
Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? <Ha un modo di piantare > <Non dice tuttavia quanto sarebbe> <È rossa di collera> Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È <a> d' tutte e tre <insieme che vuol rispondere, lo si vede, per la gioventù che hanno in comune e la freschezza che hanno in comune e dire a tutte e tre insieme che può sfidare la loro bellezza.> *la gioventù e <quello che lei può dire o riguarda appunto la gioventù, la bellezza dell'asino, la freschezza che nasce a maggio,> lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. *	Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È <a> d' tutte e tre <insieme che vuol rispondere, lo si vede, per la gioventù che hanno in comune e la freschezza che hanno in comune e dire a tutte e tre insieme che può sfidare la loro bellezza.> *la gioventù e <quello che lei può dire o riguarda appunto la gioventù, la bellezza dell'asino, la freschezza che nasce a maggio,> lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. *	Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. <Sono giovani tutte e tre dell'asino> la sua età * assolutamente, * non ha nulla di meno † † piacere agli uomini	Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. la sua età * assolutamente, * non ha nulla di meno della <† piacere agli uomini.> gioventù loro per piacere agli uomini, nulla assolutamente di meno per mettere ap

Tav. 8

leonessa, per le qualità di forza e fierezza; la seconda tra le altre donne presenti sulla scena e l’asino, per la bellezza e la freschezza proprie della loro gioventù. Tuttavia, se l’accostamento alla regina della foresta verrà mantenuto fino all’*esito finale* del brano, quello all’equide, invece, verrà soppresso a partire da *pr. corr. 5*. Di seguito, si analizzano i percorsi variantistici che

PR. CORR. 4	PR. CORR. 5	PR. CORR. 6	ESITO
Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. <la sua età assolutamente, non ha nulla di meno della gioventù loro per piacere agli uomini, nulla assolutamente di meno per mettere ap> * Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola. Potrebbe proclamare quanto sia più sicura delle proprie attrattive che delle loro, o urlare, se non altro, attirare o per piacere, e che anzi ha qualcosa di più per soddisfare. <Lei può sfidare quanto in loro è la freschezza che viene chiamata dell'asino> * Può dir loro che le sfida *.	Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola. Potrebbe proclamare quanto sia più sicura delle proprie attrattive che delle loro, o urlare, se non altro, attirare o per piacere, e che anzi ha qualcosa di più per soddisfare. <Lei può sfidare quanto in loro è la freschezza che viene chiamata dell'asino> * Può dir loro che le sfida *.	Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola. Potrebbe proclamare quanto sia più sicura delle proprie attrattive che delle loro, o urlare, se non altro, attirare o per piacere, e che anzi ha qualcosa di più per soddisfare. Può dir loro che le sfida. Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola, <e> * Invece * da rossa che era di collera, è diventata pallida, e si liscia <i fianchi, si liscia i capelli, la faccia, si tocca le mammelle, si liscia la faccia, e da pallida ridiventa rossa> * i fianchi, si liscia i capelli, * guardando sempre tutte e tre insieme, fino a che si afferra attraverso la stoffa le mammelle e corre fuori dalla stanza.	Mia madre ruggisce. Che cosa s'intende insinuare con questo? Viene più vicino, dinanzi all'Anna, all'Elvira, e anche dinanzi alla figlia, guardandole tutte e tre insieme come se non ci fosse da distinguere tra chi di loro ha parlato e chi no. È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola. Potrebbe proclamare quanto sia più sicura delle proprie attrattive che delle loro, o urlare, se non altro, attirare o per piacere, e che anzi ha qualcosa di più per soddisfare. Può dir loro che le sfida. Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola, <e> * Invece * da rossa che era di collera, è diventata pallida, e si liscia i fianchi, si liscia i capelli, guardando sempre tutte e tre insieme, fino a che si afferra attraverso la stoffa le mammelle e corre fuori dalla stanza.

Tav. 9

hanno portato l'autore a compiere una simile scelta.

Stanca di ascoltare le «litanie» della figlia e delle nuore, la madre interrompe ogni discorso con un ruggito e, come il più grande dei predatori, avanza verso di loro per guardarle da vicino e capire come e dove attaccare. «Può sfidare la loro bellezza», pensa ma non è questo che la preoccupa. Invero, offesa dalla stizzita puntualizzazione sulla sua età, la donna vorrebbe sfidarne la gioventù ma non vi riuscirà tanto che, in *pr. corr.* 4, si leggerà: «Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola». Così, è lecito pensare che l'iniziale furezza della madre, protettrice del suo branco, scaturisca da un senso di inferiorità, celato dietro a un'ipocrita noncuranza, verso la bellezza e la freschezza di quelle giovani donne. Del resto, dall'analisi dei processi scrittorî, si nota come il senso di inadeguatezza e l'ira che da esso trascende rimangano taciuti, inespressi in quelle cancellature che confermano la matrice permutativo-ripetitiva del sistema compositivo vittoriniano.

In questo senso, si notino, in *pr. corr.* 1, l'immediata cancellatura della locuzione «bellezza dell'asino» e l'insistenza, da questo momento in poi, su sostantivi che ruotano attorno al campo semantico dell'età:

pr. corr. 1:

«È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù»

pr. corr. 2:

«È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. Sono giovani tutte e tre [...] la sua età non ha nulla di meno [...]

pr. corr. 3:

«È di tutte e tre la gioventù e lei vuol lanciare una sfida, lo si vede, alla loro gioventù. Sono giovani tutte e tre [...] la sua età non ha nulla di meno della gioventù loro per piacere agli uomini». ¹⁹

Si può ipotizzare che, dietro a una simile insistenza, si celi l'intenzione di restituire al lettore l'immagine di una donna che, per quanto fiera, invero, ha un punto debole: l'età che avanza. Tuttavia, per intensificare lo stato di inquietudine da lei vissuto, Vittorini decide di cambiare strategia retorica. A partire da *pr. corr. 4* e in maniera definitiva da *pr. corr. 5*, l'autore smantellerà quasi tutte le occorrenze intorno al campo semantico della giovinezza per accostare nuovamente la donna alla regina della foresta ma con una differenza.

Infatti se, dapprima, l'accostamento alla leonessa doveva tratteggiarne sia la sfera del «fare» che quella dell'«apparire»; adesso, invece, Vittorini delinea antiteticamente soltanto la seconda. L'inquietudine è tale che, «dopo il ruggito», non dirà «nemmeno una parola»: la donna «potrebbe» continuare a ostentare sicurezza verso i suoi mezzi e la sua esperienza in campo amoroso ma, per la seconda volta, si ritroverà a non dire «nemmeno una parola». In questa direzione, è interessante notare l'utilizzo del verbo *potere* al modo condizionale:

pr. corr. 5 → *esito finale*:

Potrebbe proclamare quanto sia più sicura delle proprie attrattive che delle loro, o urlare, se non altro, attirare o per piacere, e che anzi ha qualcosa di più per soddisfare. [...] Ma non dice, dopo il ruggito, nemmeno una parola [...]. ²⁰

¹⁹ Il sottolineato delle citazioni è nostro, al fine di evidenziare la reiterazione di certi elementi della frase.

²⁰ Il sottolineato delle citazioni è nostro.

Quel «potrebbe» in posizione incipitaria rapporta la donna a una possibilità e non a una certezza e, come una sorta di sussulto del cuore, la rende più umana e meno «a prova di bomba» agli occhi dei lettori. Potrebbe sfidare le tre più giovani sulla scena ma una simile lotta la catapulterebbe in uno stato di realtà in cui lei stessa, forse, avrebbe difficoltà a immedesimarsi. Pertanto, nel mutismo della donna sta la tragica presa di coscienza del logorio deformante provocato dal tempo. Del resto, nella scena finale, la donna «impallidisce» guardando la giovinezza della figlia e delle nuore e l'unica cosa che le rimarrà – una volta toccata con mano la senescenza depositata sui suoi fianchi e capelli – sarà correre fuori dalla stanza. Con l'immagine di questa leonessa che, dapprima, vorrebbe proteggere il branco («È per la famiglia, dopotutto») e, in un secondo momento, si nasconde dalle giovani cucciolie come per andare a morire, si chiude il 'Doppio *Sempione*'.

Anche in questo passaggio, si comprende come la scrittura di Vittorini sia solo apparentemente spontanea: scorrevolezza e incisività sono ottenute grazie a un intenso processo correttorio, il cui fine è una fedele mimesi della realtà. Il risultato del processo correttorio di queste carte, infatti, restituisce il tormento di una difficile palestra compositiva attraverso cui emergono le tensioni stilistiche e le soluzioni retoriche alla base della sua attività creatrice.

A ogni modo, l'intenzione di riscrivere *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* venne però abbandonata ben presto da Vittorini. Lo scrittore, infatti, non si occuperà né parlerà più del romanzo, né del suo progettato prosiegua, *Il barbiere di Carlo Marx*, se non nel 1952 quando, durante un'intervista, elencando le diverse opere che si è trovato costretto a interrompere, afferma drasticamente: «anche *Il Sempione*, del resto, è solo il primo episodio di un libro rimasto interrotto».²¹ L'accenno, come lo definisce la Rodondi, è «secco e non sembra lasciar adito a ripensamenti»;²² Vittorini, a partire dal 1952, sarà completamente assorbito da un nuovo romanzo intitolato *Le città del mondo*.

natalia.librizzi@unipa.it

²¹ Intervista a cura di Carlo Vigoni, *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta (Che cosa fanno gli scrittori italiani?)*, «La Fiera letteraria», a. VII, n. 36, 7 settembre 1952.

²² Raffaella Rodondi, *Nota al testo del Barbiere di Carlo Marx*, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, cit., vol. I, p. 1234.

Riferimenti bibliografici

- Pierre-Marc de Biasi, *La genetica testuale*, Roma, Aracne, 2014.
- Gianfranco Contini, *Avvertenza al lettore di Sinisgalli*, in Leonardo Sinisgalli, *Vidi le Muse*, Milano, Mondadori, 1943. Ora in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, 1972, pp. 159-167.
- Emanuela Cresti, *La scansione del parlato e l'interpunzione*, in *Storia e teoria dell'interpunzione*, Atti del Convegno Internazionale di studi di Firenze (19-21 maggio 1988), a cura di Emanuela Cresti, Nicoletta Maraschio, Luca Toschi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 443-499.
- Marcello Durante, *I pronomi personali in italiano contemporaneo*, «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», vol. XI, 1970, pp. 180-202.
- Edoardo Esposito, *Vittorini e no*, in «Belfagor», vol. 42, n. 3, 1987, pp. 269-283. Ora, rivisto, in *Elio Vittorini, scrittura e utopia*, Roma, Donzelli, 2011.
- Bice Mortara Garavelli, *L'interpunzione nella costruzione del testo*, in *La costruzione del testo in italiano. Sistemi costruttivi e testi costruiti*, Atti del seminario internazionale di Barcellona (24-29 aprile 1995), a cura di Maria de la Nieves Muñiz, Francisco Amella, Firenze, Cesati, 1996, pp. 93-111.
- Dante Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Padova, Liviana, 1987.
- Romano Lupérini, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, 2 voll.
- Elisa Tonani, *Lessico, punteggiatura, testi. Ricerche di storia della lingua italiana*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.
- Carlo Vigoni, *Elio Vittorini cerca un pubblico che ritrasmetta (Che cosa fanno gli scrittori italiani?)*, «La Fiera letteraria», a. VII, n. 36, 7 settembre 1952.
- Elio Vittorini, *Le opere narrative*, Milano, Mondadori, 1974, 2 voll.