

Recensione di Paola Italia e Monica Zanardo (a cura di),
Il testo violato e l'inchiostro bianco.
Varianti d'autore e potere,
Roma, Viella, 2023
Livia Piragine

Il volume raccoglie una serie di contributi nei quali, attraverso un lasso temporale molto ampio che va dal Cinquecento al secolo scorso, si analizzano, principalmente tramite lo studio delle varianti d'autore, diversi casi esemplificativi del fenomeno per cui il rapporto tra letteratura e potere lascia segni tangibili lungo tutto il corso della genesi del testo, fino alla fase editoriale e post-editoriale. Come spiegano le due curatrici nel saggio introduttivo, il titolo della raccolta allude all'opera dell'artista concettuale Emilio Isgrò, il quale nel 2016 ha esposto nella casa di Manzoni una serie di copie anastatiche della seconda edizione dei *Promessi Sposi* (1840-41), copie che presentano due tipologie opposte ma complementari di cassature, alcune con inchiostro nero e altre con tempera bianca: le parole non cassate vengono così a formare un testo nuovo, ricco di significati prima rimasti occulti. Le studiosse osservano come queste due tipi di cancellature operate da Isgrò ri-

chiamino le due modalità censorie, spesso interagenti tra loro, che intervengono quando l'attività scrittoria deve adeguarsi a forme di coartazione più o meno vigorose: «il *testo violato*, ovvero la censura per cancellazione, dovuta a meccanismi di cassatura preventiva, tipografica, manoscritta o a stampa, e *l'inchiostro bianco*, ovvero la censura per riscrittura, intervenuta spesso in assenza di una vera e propria coercizione esterna, ma posta in essere pregiudizialmente, anticipatamente, da parte dell'autore [...]» (p. 10).

Il primo saggio, scritto da Dario Brancato, si occupa dell'ampia gamma di violazioni subite da tre storie fiorentine commissionate nella metà del Cinquecento da Cosimo I dei Medici duca di Firenze rispettivamente a Benedetto Varchi, Giambattista Adriani e Scipione Ammirato. Trattandosi di opere prodotte su commissione, già in fase di ideazione si ebbero condizionamenti da parte di Cosimo, perché le tre storie nel loro complesso «dovevano rendere testimonianza della sua affermazione personale, riassumendo le difficili tappe di un percorso che comprende la costruzione dello stato [...] e che culmina con l'ottenimento della corona granducale nel 1569» (p. 22). Gli interventi del granduca continuarono anche in corso d'opera: a Varchi, per esempio, Cosimo aveva inizialmente chiesto di narrare degli anni dell'ultima Repubblica fiorentina (1527-1530), ma successivamente ritenne che dovesse essere trattato anche il periodo successivo, in cui egli era riuscito a ricostituire la pace in città operando una serie di importanti riforme istituzionali. Il quadro si complicò poi per gli scritti di tutti e tre gli autori durante la fase editoriale, in cui i testi, a causa della contemporanea ingerenza dei rappresentanti dell'Inquisizione e dei censori laici, subirono una censura sia in via preventiva, sia, nel caso di Ammirato e Adriani, rispettivamente durante e dopo la stampa. Infine, ancora per le storie di Adriani e Ammirato, dopo la morte degli autori non solo «gli eredi esercitarono la potestà di alterare il testo come se fossero loro stessi gli autori» (p. 33), ma le opere furono ulteriormente modificate dalle autorità legate al Sant'Uffizio, tramite la cassatura di molti passaggi considerati disdicevoli per l'istituzione ecclesiastica. Il saggio si conclude con l'osservazione da parte dello studioso della necessità, per queste tre opere, di nuove edizioni critiche, che mettano in luce le complesse vicende testuali che le hanno riguardate.

Segue il contributo di Margherita de Blasi, che ha studiato la vicenda relativa all'opera di Pietro Verri dal titolo *Osservazioni sulla tortura*, databile al 1776-77, in cui viene espresso un punto di vista estremamente critico

verso l'utilizzo della tortura come strumento giuridico, e si biasima espressamente il Senato per avervi fatto ricorso durante il processo della cosiddetta *Colonna infame*, avvenuto un secolo prima. Come emerge dal carteggio col fratello Alessandro, Verri attuò una forma specifica di autocensura, preferendo non pubblicare il testo onde evitare un conflitto col Senato, del cui supporto economico aveva estremo bisogno, visti i forti dissidi avuti col padre. L'aver concepito il proprio testo come destinato a una divulgazione solo postuma implica per Verri una totale libertà nell'esprimere le sue posizioni in maniera netta, senza preoccuparsi di eventuali ritorsioni da parte dell'autorità. In questo caso, dunque, il processo di revisione del testo non è finalizzato a mitigare le riprensioni nei confronti del Senato, anzi, nota esattamente la De Blasi che «nel corso della scrittura, Verri diventa più incisivo contro il Senato, mettendo in luce le responsabilità dei giudici con le varianti inserite» (p. 41). Le varianti autografe, in particolare, permettono di cogliere bene la differenza tra la prima stesura, in cui «lo scrittore preferisce sottolineare i comportamenti dei giudici che hanno causato i processi agli untori» (p. 44), e la seconda, in cui «dà spazio alla sua reazione davanti a quanto scoperto» (*ibidem*).

All'incirca nello stesso periodo, vi è un altro autore che sceglie per molte sue opere una pubblicazione postuma, ovvero Vittorio Alfieri, di cui si occupa nel suo saggio Monica Zanardo. Alfieri, che fu ostile a qualsiasi forma di mecenatismo e di asservimento dell'intellettuale al potere, ricorse a vari espedienti per non assoggettarsi alla censura «in un secolo in cui la produzione e la circolazione letteraria erano ampiamente soggette a vincoli e controlli» (p. 54). Innanzitutto, egli scelse di stampare le sue opere più politicamente impegnate presso la tipografia di Beaumarchais a Kehl, una piazzaforte vicino a Strasburgo dove vigeva la libertà di stampa. A ciò bisogna aggiungere «l'estrema attenzione con cui Alfieri predispose l'edizione postuma delle sue opere, in particolare nell'imminenza dell'invasione di Firenze da parte dei francesi» (p. 56), periodo in cui egli, oltre a stilare un catalogo ufficiale dei propri scritti, rifinì le *Rime* e le *Satire*, e distribuì dieci copie del *Misogallo* in luoghi sicuri, dai quali il testo sarebbe potuto riemergere in un momento più opportuno. Interessante è anche l'utilizzo che l'Alfieri fece del proprio archivio, ove lasciò vari manoscritti autografi di opere non pubblicate, nelle quali si trovano numerose postille apposte da Alfieri stesso per evitare future mistificazioni e fraintendimenti di quan-

to aveva scritto. Dopo la morte dell'autore però, nonostante l'impegno profuso dalla duchessa d'Albany per «salvaguardare quanto più possibile le volontà alfieriane» (p. 60), la diffusione dei testi dell'Alfieri incontrò numerosi ostacoli di natura censoria nei primi due decenni dell'Ottocento, quando le sue opere subirono varie revisioni e divieti di pubblicazione. La veste originaria degli scritti alfieriani fu restituita solo con l'edizione *Le Monnier* del 1847: nell'allestirla gli editori ebbero accesso all'archivio dell'autore, le cui cautele rispetto alla conservazione dei testi e del loro senso originale si sono rivelate, benché non nell'immediato, di vitale importanza per la ricezione della sua produzione letteraria.

Quasi opposta alla disposizione di Alfieri nei confronti del potere fu, come è noto, quella di Vincenzo Monti, il cui trasformismo politico si riflesse sul piano letterario secondo molteplici modalità, illustrate nelle pagine che seguono da Claudia Bonsi. Monti, per tutelarsi in un contesto politicamente molto turbolento, in certi casi decise lasciare i propri lavori incompiuti, mentre in altri, come quello della *Musogonia*, pubblicò varie edizioni della stessa opera, inserendo in ognuna varianti e modifiche da cui emergesse la posizione politica di volta in volta più opportuna e meno scomoda. Un'altra forma di autotutela attuata da Monti fu la «palinodia extra testuale» (p. 71), come avvenne per la *Bassivillana*, poema dal tenore antirivoluzionario che col tempo finì per mal conciliarsi con la «progressiva quanto irresistibile approssimazione del poeta alla causa giacobina» (p. 70): Monti aggirò il problema inviando al patriota Francesco Salfi una lettera in cui dichiarò «in maniera strumentale i motivi che lo avrebbero indotto alla composizione dell'opera» (*ibid.*). Tutto ciò non fu però sufficiente ad evitare che l'opera montiana subisse anche rivisitazioni di natura extra-autoriale: alla morte del padre, infatti, la figlia Costanza operò una revisione profonda delle *Lezioni* e delle *Prolusioni* prima che fossero pubblicate, al fine di «depurare il magistero civile del professore delle punte più libertarie e anticattoliche che lo contraddistinguevano originariamente» (p. 75).

Apparentemente simile all'atteggiamento opportunistico di Monti, è quello di Ugo Foscolo, studiato da Christian del Vento, il quale si occupa nello specifico della rivisitazione da parte del poeta di alcuni passi dell'*Aja-ce*, allorché nel 1813 li fece confluire nella sezione delle *Grazie* nota come *Versi del rito*. Della tragedia foscoliana era stata vietata la rappresentazione, perché il viceré Vincenzo di Beauharnais aveva ritenuto che ci fosse

«il rischio che essa venisse interpretata come un'allusione a una possibile ribellione dei satelliti di Napoleone contro l'imperatore alla vigilia dell'imminente campagna di Russia» (p. 89). Dal momento che la campagna si era conclusa, nel dicembre del 1812, con una completa disfatta, il poeta iniziò a sperare nella fine dell'impero napoleonico e nell'indipendenza dell'Italia, come si evince dai *Versi del rito*, che costituiscono «una decisa ricerca di contatto da parte di Foscolo con il governo e la corte italiana» (p. 93). L'autore collocò nel *Versi del rito* un passaggio dell'*Ajace* che al tempo della sua rappresentazione aveva suscitato i timori del viceré, e proprio a quest'ultimo lo inviò, dopo aver però inserito una serie di varianti al testo tratto dalla tragedia, in modo da trasformare il carne, almeno in apparenza, «nell'elogio encomiastico di quello stesso potere che nella tragedia aveva denunciato e da cui aveva preso le distanze» (p. 101). Il del Vento, analizzando il passo dell'*Ajace* nel suo nuovo contesto, osserva tuttavia che, nonostante i cambiamenti apportati, i versi del dramma, soprattutto perché «collocati subito dopo la rievocazione delle preghiere di Amalia per il ritorno del marito della campagna di Russia» (p. 101), non perdono il loro significato originario di esortazione nei confronti di Beauharnais ad affrancarsi definitivamente da Napoleone.

I contributi finora analizzati mostrano chiaramente come la censura possa assumere varie fisionomie, configurandosi spesso non solo come una diretta imposizione proveniente dall'autorità, ma anche come un tentativo dell'autore di proteggere se stesso e la propria opera in via precauzionale. Chiara Ferrara, nel suo saggio dedicato a Luigi Pirandello, mette in luce come questo duplice meccanismo censorio si conservi «anche in un contesto politico di tipo dittatoriale come quello fascista, dotato di organi di censura ben strutturati» (p. 105). Dovute a un intervento diretto delle autorità, ad esempio, furono le modifiche apportate alla novella *Berecche e la guerra* poco prima della sua pubblicazione in volume, nel giugno del 1934. La novella, esito dell'accorpamento di due racconti pirandelliani pubblicati e ambientati durante il periodo della Grande Guerra, presentava la delusione maturata dal protagonista nei confronti della Germania e «il ritratto impietoso di una guerra priva di qualunque ragione ideale» (p. 109). Questi aspetti del testo, però, risultavano particolarmente problematici negli anni immediatamente precedenti al secondo conflitto mondiale, motivo per cui l'autore dovette attuare una serie di banalizzazioni e cas-

sature «volte a un'attenuazione delle conseguenze disastrose e delle note maggiormente tragiche nella descrizione del conflitto» (p. 110). Diverso è il caso della novella *C'è qualcuno che ride*: qui l'autore, per poter manifestare in modo subliminale la propria insofferenza verso il regime, si mosse preventivamente e in autonomia tramite un meccanismo di dissimulazione riconducibile al concetto di spazio bianco. La strategia adottata dallo scrittore, infatti consistette nella scelta di una specifica tipologia testuale, quella del racconto "esopico", tramite il ricorso «a un'impostazione allegorica per trasmettere al lettore un messaggio più o meno nascosto» (p. 114).

Più oppositivo rispetto alla censura fascista fu l'atteggiamento di Cesare Pavese, di cui si occupa il contributo di Liborio Pietro Barbarino. Pavese nel 1935 fu arrestato per aver preso parte ad alcune attività legate ai movimenti antifascisti piemontesi; poco prima del suo arresto sarebbe dovuta uscire la raccolta *Lavorare stanca*, se non fosse incappata nella censura di regime, la quale segnalò a Mondadori sette componimenti che avrebbero dovuto subire dei tagli per poter essere pubblicati. A ciò Pavese reagì dichiarando che piuttosto che modificare, e quindi snaturare, i componimenti cui teneva di più, su tutti il *Dio-caprone*, preferiva che fossero eliminati definitivamente dalla raccolta. Dal carteggio con Carocci emerge che in un secondo momento Pavese aveva proposto all'editore qualche variante del *Dio-caprone* che ne attenuasse i tratti più scabrosi, per poi ripensarci solo tre giorni dopo, e quindi la lirica, insieme ad altre tre, non comparve nell'edizione del 1936. Le poesie censurate, tranne *Pensieri di Dina*, furono pubblicate nella nuova edizione della raccolta del 1943, con una serie di varianti che nel complesso non sembrano autocensorie, a eccezione di quelle di *Paternità*, «dove la lunga insistenza su un certo nucleo di senso [...] apparirà confutata [...] da un'inattesa virata, su cui aleggia ancora un sospetto d'improvvisazione se non di autocensura» (p. 133).

Notevole fu poi la pressione esercitata dalla censura di regime nei confronti dei cronisti di guerra, come Curzio Malaparte, autore di una serie di *reportages* dal fronte russo-finlandese scritti tra il 1941 e il 1942 per il *Corriere della sera*. In questi articoli Malaparte, come osserva nelle pagine che seguono Michelangelo Fagotti, descrisse la resistenza compatta delle masse popolari di fronte all'invasione nemica, riportando una versione dei fatti inaccettabile per la propaganda bellica dell'Asse, perché «la disciplina della popolazione nelle zone occupate non rappresentava altro che

una prova della legittimazione dal basso del regime sovietico», mentre tale propaganda «si fondava sull'argomento, opposto, dell'illegittimità di quel potere» (p. 139). Questi resoconti furono poi rielaborati da Malaparte per essere pubblicati in un volume dal titolo *Il Volga nasce in Europa*, che uscì nell'autunno del 1943: le varianti autografe che vi compaiono mostrano da un lato la necessità per l'autore di allineare quanto aveva scritto ai nuovi sviluppi del conflitto, che stava vedendo il vantaggio degli Alleati, dall'altro testimoniano la maggiore libertà d'espressione di cui Malaparte godette nella confezione del volume rispetto alla prima redazione degli articoli per la stampa. Egli cioè, anche se fu costretto, per esempio, a rendere meno espliciti quei passaggi in cui aveva posto l'accento sul ruolo delle masse nella difesa dei paesi occupati, nondimeno si servì di una serie di strategie retoriche e letterarie (l'uso del dialogo, la reticenza) atti a creare una «segreta intelligenza col lettore» (p. 141), il quale veniva così messo nelle condizioni di cogliere quegli elementi più sovversivi che la censura fascista non avrebbe tollerato se espressi esplicitamente.

I casi di Pirandello, Pavese e Malaparte chiarificano e illustrano le modalità con cui alcuni intellettuali italiani gestirono le fortissime pressioni censorie provenienti dalle autorità durante il fascismo. Sarebbe però superficiale ritenere che una volta caduto il regime sia automaticamente sopravvenuto un clima di totale libertà di espressione, come è dimostrato dalla vicenda di Adriano Soffici, studiata da Serena Piozzi. Soffici era stato un convinto sostenitore del regime, ma riteneva che Mussolini si fosse circondato di personaggi incapaci e arrivisti, e non si era astenuto dal manifestare il suo parere nell'articolo *Etica rivoluzionaria*, rifiutato nel 1940 dalla redazione del «Popolo d'Italia». L'articolo fu poi pubblicato nel 1944 con una serie di modifiche che levigavano le accuse più vistose contro «la degenerazione del regime e l'immoralità dei suoi dirigenti» (p. 159). Durante la guerra, inoltre, Soffici aveva tenuto un diario, che fu pubblicato nel 1958-59 in rivista col titolo *Sull'orlo dell'abisso* e poi in volume nel 1961: anche in questo caso egli dovette modificare il suo testo in vista della divulgazione, perché «la necessità di rinnovamento delle classi dirigenti nazionali e l'urgenza di ristabilire un ordine nel segno della democrazia» inaugurarono un «vero e proprio programma di epurazione» (p. 169). Il ricordo del passato fascista dell'Italia era ancora troppo ingombrante e scomodo, motivo per cui Soffici dovette epurare il testo originario dalle parti

più marcatamente critiche nei confronti del regime e meno in linea con il nuovo contesto culturale post-fascista.

Ai primi anni '60 risale anche la censura dell'*Arialda* di Giovanni Testori, una commedia scritta in collaborazione con Luchino Visconti. La commedia di Testori, come spiega Flavia Erbosi nel suo contributo, fece molto scalpore, perché metteva in scena uomini e donne di periferia alle prese con gelosie, vendette e amori omosessuali: una rappresentazione così triviale delle classi inferiori era fortemente problematica sia dal punto di vista dei nascenti partiti di sinistra, sia per le frange cattoliche del parlamento, tanto che Testori e il suo editore Giangiacomo Feltrinelli subirono addirittura un processo per direttissima. Eppure, prima di essere messa in scena, l'*Arialda* era passata più volte sotto il torchio dei censori, e Testori aveva collaborato attivamente al processo di revisione del testo, soprattutto nella redazione della terza versione, in cui «autore e regista si trovarono costretti a tenere in maggior conto le proposte ufficiosamente trasmesse dagli uffici governativi, in una resa senza condizione, o quasi» (p. 180). Ed allora, destano interesse le dichiarazioni di Testori in cui afferma di aver modificato il testo dell'*Arialda* solo per esigenze di scena, forse perché voleva presentarsi come un artista «poco propenso a giungere a compromessi» (p. 176) e autonomo rispetto alle ingerenze della politica.

Anche le redazioni delle riviste non furono luogo di censura soltanto in epoca fascista, ma pure in periodi successivi, come illustrato nello studio di Alessandro Vuozzo relativo al saggio di Fortini *Lukács in Italia*, scritto per la rivista bolognese «Officina», fondata da Francesco Leonetti, Pier Paolo Pasolini e Roberto Roversi. Il caso di Fortini, spiega Vuozzo, si può comprendere solo tenendo in considerazione il radicale cambiamento occorso nel passaggio dalla prima alla seconda serie della rivista, che, essendo nata da «un sodalizio prevalentemente letterario, improntato ad una revisione critica della tradizione ermetico novecentesca», aveva visto successivamente imporsi «un'istanza maggiormente eteronoma e culturalista, di vera e propria critica militante» (p. 184). In particolare gli officineschi aspiravano, con la «nuova serie», a mettere in pratica una nuova forma di «impegno», che oltrepassasse i limiti dell'atteggiamento assunto nel decennio successivo alla guerra dagli intellettuali di sinistra. Questi ultimi, infatti, dopo l'entusiasmo iniziale legato a quella che si prospettava come una ricostruzione della società dalle macerie del conflitto, avevano ripiegato su

posizioni provincialiste e ancora legate allo storicismo ottocentesco, prive di forza pragmatica e disancorate dalla realtà. Con «Officina», tuttavia, non si deviò realmente da questa linea tradizionalista, poiché i suoi redattori rimasero tendenzialmente legati al filone del crociogramscismo, e non arrivarono a proporre un modello di politica culturale alternativo in base al quale il lavoro dell'intellettuale potesse fare presa sul reale e modificarlo. Per queste ragioni Fortini, come scrive in una lettera inviata a Pasolini, non approvò la decisione dei suoi colleghi di dare al periodico una svolta in senso militante, poiché riteneva che la «politicità intrinseca dell'attività critica e letteraria» potesse estrinsecarsi solo se affiancata da un «impegno *reale* sul terreno della prassi» (p. 187). Nel saggio fortiniano su Lukács, in particolare nell'ultima sezione, l'autore «fa esplodere il conflitto ideologico interno ad "Officina"», nella misura in cui attribuisce alla nozione di realismo propria di Lukács una «funzione più pragmatica, per indicare una possibile alternativa critica al "nuovo impegno"» (p. 191) propugnato dai redattori di Officina. Pasolini e gli altri, ritenendo di non poter pubblicare un testo in cui si contestavano quelle che erano diventate le nuove premesse teoriche e ideologiche della rivista, richiesero a Fortini una serie di tagli e di interventi testuali nelle parti più apertamente polemiche del saggio. A seguito di vari dissidi con gli altri officineschi, Fortini accettò il compromesso, salvo rendersi conto, dopo la pubblicazione del pezzo, che vi erano state apportate numerose varianti da lui non approvate nelle discussioni con gli altri redattori: una censura a tutti gli effetti, dunque.

Chiude il volume lo studio di Milena Giuffrida, che si è occupata del saggio *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda, un *pamphlet* satirico-polemico sul periodo della dittatura fascista, caratterizzato da numerosi passaggi scabrosi e violenti. La travagliata vicenda redazionale del *pamphlet* iniziò nel 1946, quando il Capitolo I subì il primo rifiuto da parte della rivista «Prosa», e si concluse solo nel 1967, anno in cui finalmente l'intera opera fu pubblicata per Garzanti. Lo studio delle varianti d'autore e l'importante ritrovamento del manoscritto originario permettono di comprendere nel dettaglio le dinamiche del processo di revisione che lo scritto gaddiano subì. Notevoli sono in particolare le due fasi di revisione del testo in funzione dell'ultima pubblicazione: inizialmente Gadda è fermo nella volontà di mantenere la sua opera il più vicino possibile alla sua veste e ai suoi scopi originari, e in effetti gli interventi dell'autore non sono di autocen-

sura, ma servono perlopiù a chiarire e precisare certi elementi. La seconda fase, quando la pubblicazione era sempre più vicina, vide Gadda in una condizione di forte pressione, anche psicologica, tanto che decise «di non intraprendere l'ennesima battaglia contro Garzanti, ma di lasciar fare e di seguire le direttive dei suoi consulenti» (p. 210). L'autore fu dunque costretto ad autocensurarsi, operando una forte mitigazione dei tratti osceni e un'«attenuazione dell'invettiva contro Mussolini, contro la Chiesa o più in generale contro gli autori del Ventennio» (p. 209).

I contributi presenti in questo volume illustrano efficacemente le complesse e sfaccettate dinamiche con cui può prendere corpo la pressione censoria, e in virtù del fatto che coprono un periodo di tempo così ampio forniscono al lettore una chiara visione d'insieme sul fenomeno. Lo studio delle varianti d'autore si rivela qui, ancora una volta, uno strumento prezioso per verificare da un lato le varie modalità con cui il potere, nelle sue diverse espressioni, si impone sul processo di produzione letteraria, dall'altro, specularmente, le opzioni che si presentano agli autori quando si trovano di fronte a una coazione più o meno diretta. Ciò che maggiormente colpisce, sia nei casi di *testo violato*, in cui la censura si configura come un condizionamento esplicito dall'alto verso il basso, sia nei casi di *inchiostro bianco*, cioè di riscrittura preventiva, è la capacità dei testi di mantenere la propria forza comunicativa, e anzi di acquisirne ulteriormente, proprio nel momento in cui essi vengono violati, modificati per mezzo di strategie retoriche di vario tipo, ovvero risignificati *a posteriori*. Non da ultimo, gli studi qui presentati dimostrano l'importanza degli archivi letterari, che ci permettono di osservare nel suo farsi il processo che ha portato un'opera, da uno stadio di partenza, ad assumere la forma prevista e legittimata dall'autorità.