Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Gianna Manzini tra teoria e prassi della narrazione

Relatrice
Ch. Prof. Ssa Ilaria Crotti

Correlatrici
Prof.ssa Monica Giachino
Dott.ssa Arianna Ceschin

Laureanda
Chiara Tonetto
Matricola 850804

Anno Accademico
2014 / 2015

Gianna Manzini tra teoria e prassi della narrazione

Introduzione……1

I. Gli anni degli esordi letterari in un clima di forte fervore culturale….....5

I.1 *Io l'argomento e la novella*, l'origine di un pensiero…....……...8

I.2 Ancora sulla novella: *L'occhio celeste, Gente nel paese dell'estate* e *Il latte*……20

I.3 *Tempo innamorato* e la forma romanzo…….……..32

I.4 Uno sguardo d'insieme sugli anni venti……..…....38

II. La ricerca della forma romanzo negli anni trenta e quaranta……....43

II.1 *Casa di riposo*: una raccolta di appunti per un romanzo…….....46

II.2 *Lettera all'Editore*: narrare la vita di un romanzo……..55

II.3 *Forte come un leone:* confidenze sulla vita e sulla scrittura……..73

II.4 La rivista «Prosa» e la partecipazione al dibattito letterario europeo……..83

III. Scrittori e scrittura nelle opere degli anni cinquanta e sessanta…….89

III.1 La vita di uno scrittore narrata in *Un'altra cosa*……93

III.2 Ritratti di scrittori……....100

III.3 Alla ricerca del proprio ritratto……..117

Uno sguardo d'insieme e alcune precisazioni……...133

Bibliografia……..143

Introduzione

Negli ultimi decenni dell'Ottocento, segnati dalla spinta all'emancipazionismo femminile, le donne ebbero l'occasione di ripensare se stesse e i propri ruoli nella società; in particolare nel nuovo stato la cui cultura non prevedeva la partecipazione femminile, la scrittura rappresentò per le donne dell'epoca un mezzo attraverso il quale definire il proprio status sociale e professionale. Si può individuare una generazione di letterate (Marchesa Colombi, Emma e altre) che sfruttarono la loro attività di scrittrici per sostenere la riflessione sulla donna e sui suoi tentativi di trovare spazio nella società; la scrittura era dunque il modo per far sentire la propria voce e prendere una posizione, raccontando la condizione femminile, in un serrato confronto tra moduli tradizionali e nuove prospettive e rivendicazioni. La scrittura delle donne in questo momento storico si nutre di tematiche sociali ma rappresenta altresì un vero e proprio strumento di cambiamento sociale.

Le autrici infatti cercano un posto nella comunità di intellettuali, divenendo anche oggetto di attenzione da parte dei critici letterari. La generazione di scrittrici successiva, appartenente dunque ai primi decenni del Novecento, si allontana da questi tratti ancora fortemente legati alle politiche femministe e può spingersi oltre i modelli, anche letterari, imposti dalla tradizione o anche dallo stesso movimento a sostegno delle donne. La scrittura diventa dunque vera e propria arte liberamente padroneggiata anche dalle donne. Importante in questi anni è il contatto con la modernità e le spinte letterarie europee che stimolano al progresso e alla sperimentazione e mettono a tacere la presunta 'ingenuità' della

scrittura delle donne. Le protagoniste di questi anni sono Fausta Cialente, Alba de Cèspedes e la stessa Gianna Manzini. Queste donne e letterate stabiliscono un punto di raccordo con la generazione successiva (Anna Banti, Elsa Morante, Natalia Ginzburg) che sarà sempre più parte integrante del panorama intellettuale italiano. A partire dagli anni venti del Novecento questa maggiore libertà nel ruolo di scrittrici e letterate si traduce in molti casi in una presa di coscienza più compiuta del proprio mestiere e un desiderio di confronto in relazione alla scrittura e alla letteratura. Molte scrittrici iniziano, dunque, a esprimere le proprie idee di poetica e prendere posizione nei dibattiti letterari; in particolare si assiste a una forte presenza nelle loro opere di tematiche legate alla scrittura: molti sono i personaggi che scrivono, vorrebbero scrivere o ai quali è proibito di scrivere (per citare solo un esempio si veda l'importanza della redazione del diario in *Quaderno proibito* di Alba de Cèspedes).

Accanto a questa che potremmo definire rappresentazione della scrittura inizia a svilupparsi anche una riflessione sulla scrittura: spesso le scrittrici si inseriscono in ambienti in cui è possibile il confronto con altri letterati (per esempio collaborano con riviste e quotidiani) e trovano l'occasione per guardare alla scrittura, e sempre più frequentemente alla propria scrittura, anche da un punto di vista critico. Questo percorso porterà, soprattutto a partire dagli anni quaranta a un nutrito dibattito sul tema del rapporto tra identità e scrittura e soprattutto anche sull'intromissione della storia nelle narrazioni, giungendo fino ad affrontare le problematiche relative al romanzo storico (si vedano le diverse realizzazioni di Bellonci, Banti , Morante, De Cèspedes e Lagorio). In particolare - citando Marina Zancan - «alla ricerca letteraria degli scrittori che, in rapporto alla storia,

ridefinisce i canoni del realismo, si intreccia infatti una ricerca letteraria delle scrittrici che si interroga, attraversando i canoni, nel merito della scrittura stessa».[1] Nel crescente impegno letterario si profila una sperimentazione di novità tecniche e artistiche che giunge agli inaspettati esiti di romanzi metanarrativi o antiromanzi, una maggiore attenzione alla figura del narratore e alla sua ingerenza nella storia narrata e la tendenza a spingere ai loro estremi le possibilità offerte dal romanzo.

In questo contesto di cui ho dato, in modo certamente non esaustivo, le coordinate, molteplici sono le realizzazioni del percorso di grande attenzione dedicata alla scrittura e alla ricerca letteraria. Una di queste è riconducibile alla figura di Gianna Manzini, scrittrice che ha assunto su di sé tutti gli stimoli di questi anni particolarmente significativi per il passaggio dalla letteratura dell'Ottocento a quella del pieno Novecento. La sua produzione si inserisce pienamente nel processo di ricerca e riflessione sulla scrittura che ho cercato di delineare prima, con esiti singolari e sorprendenti; in molti casi infatti le sue opere si allineano con quelle che più hanno scosso il panorama italiano ed europeo (Proust, Pirandello..) contribuendo a porre le basi per i successivi altissimi livelli cui si è spinta la letteratura del Novecento.

Il presente studio si propone dunque di seguire, attraverso la produzione di Gianna Manzini, le tracce di quella riflessione sulla scrittura, sulle sue forme e potenzialità, che risulta essere la reale cifra interpretativa di molte delle opere di narrativa o saggistica della scrittrice.

[1] MARINA ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. XXVII.

PRIMO CAPITOLO

Gli anni degli esordi letterari, in un clima di forte fervore culturale

L'esordio di Gianna Manzini risale agli anni venti del Novecento quando, dopo una breve esperienza di insegnamento subito abbandonata, pubblica una serie di racconti sul quotidiano «Nazione» diretto da Aldo Borelli;[2] il primo titolo è *Trasfigurazione* del 7 ottobre 1920 ma la collaborazione con il giornale continuerà fino al 1928 e molti dei racconti pubblicati confluiranno poi nella raccolta *Incontro col falco* (1929). Per Gianna Manzini sono anni vivissimi; per prima cosa l'incontro con la realtà di Firenze, dove si è trasferita dopo l'infanzia trascorsa e Pistoia. La città subito le aprì gli occhi su un mondo ricco di opportunità e occasioni, anche e prima di tutto di crescita personale e letteraria, così infatti annoterà molti anni dopo nel suo diario:

> Natale 1968
>
> […]La scoperta della biblioteca naz.[ionale] (ricordo che dovetti dire una bugia su gli anni: me ne aumentai 2) fu come avere a disposizione tutti i continenti. Gli studi cosiddetti superiori che autonomia, che esultanza, che formidabile promozione a una vera età maggiore. Di

[2] Tali racconti sono spesso firmati con il doppio cognome Fallaci Manzini (il matrimonio con il letterato-giornalista Bruno Fallaci risale al dicembre 1920) oppure con vari pseudonimi. Sul tema si veda GIAMILA YEHYA *Gianna Manzini. Una biografia,* in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci editore, 2006.

> quel periodo: finestre, glorie delle finestre: quelle della scuola, quelle della mia casa, tutte le finestre dalle quali potevo contemplare sia Firenze che il cielo. E l'Arno. Amicizie. Letture. Incontri con autori moderni. Roba extra-scolastica. Papini e La libreria della Voce vicino a piazza San Marco. "I pesci rossi" di Cecchi nella vetrina di Beltrami e, finalmente, miei. [3]

Non solo la Biblioteca Nazionale e le librerie, ma anche i musei, i teatri e i concerti sono tra le «inebrianti scoperte» che affascinano Gianna; è poi, si è detto, la stagione delle prime produzioni letterarie, fino alla pubblicazione del primo romanzo, nel 1928, *Tempo innamorato*. L'attività di avida lettrice e scrittrice risente e si nutre del clima di fervore letterario e culturale nel quale vive la scrittrice che in particolare trova posto per la propria figura di intellettuale all'interno del gruppo di «Solaria». Così, dal 1929 al 1932 appaiono sulla rivista fiorentina alcuni testi di Gianna Manzini, ripubblicati poi in modo vario all'interno di alcune raccolte sucessive.[4]Manzini incontra Cecchi, De Robertis, Montale e Papini e l'interno gruppo di «Solaria» al caffè delle "Giubbe Rosse" e si intravede una notevole «ricchezza delle condizioni e dei motivi operanti in quei nuovi scrittori, il cui tipo d'espressione era il racconto»[5] - condivisione che risulta essere particolarmente feconda per l'attività di Gianna Manzini. Nonostante infatti

[3] *Ivi*, p.11.

[4] In particolare in *Boscovivo* (1932), inaugurando così una consuetudine che continuerà per tutta la carriera letteraria di Gianna Manzini, quella cioè di pubblicare anticipatamente i propri racconti in rivista per poi inserirli con diverse combinazioni e in diversi tempi all'interno di raccolte successive.

[5] GIANSIRO FERRATA, *Introduzione* in GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato,* Milano, Mondadori, 1973.

la sua «minore intrinsecità» con l'ambiente solariano e una «maggiore autonomia nello svolgere la sua carriera di scrittrice»,[6]in questo ambiente si forma la sua figura di intellettuale e letterata, lasciando chiare tracce in tutta la sua produzione. In particolare, tornando all' oggetto del nostro studio, è anche grazie a questo ambiente palpitante e stimolante e al confronto con questi intellettuali che Gianna apre i propri orizzonti alla letteratura europea e a un gusto per la riflessione sulla narrativa e sul romanzo che, come vedremo, rimangono punti di riferimento importanti per tutta la sua produzione letteraria.

[6] GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre 1919-1943,* Roma, Editori riuniti, 1980, p.202.

I.1 *Io, l'argomento e la novella*, l'origine di un pensiero

Il racconto *Io, l'argomento e la novella*[7] fu pubblicato nel 1924 sul quotidiano «Nazione» e risulta dunque una delle prime prove letterarie di Gianna Manzini; tuttavia, tanto nel contenuto quanto nella struttura, esso si presenta singolare ed innovativo ed è particolarmente importante alla luce della produzione successiva; a questo racconto infatti si può attribuire una funzione programmatica o per lo meno chiarificatrice delle posizioni di poetica assunte nell'affrontare il proprio mestiere di scrittrice.

Già il titolo evidenzia quelli che saranno i veri protagonisti del racconto: 'io' cioè una prima persona, un io narrante declinato nei diversi ruoli che rivestirà; 'l'argomento' quindi il tema, il contenuto narrativo o storia; ed infine 'la novella' che, come vedremo, è il racconto in sé, il prodotto dell'attività di scrittura dell'autrice. Per entrare in questo particolare artificio letterario vale dunque la pena di cominciare dall'inizio del racconto.

> Non manca questa volta il «fatto»: una donna brutta è stata abbandonata dal marito il quale vive con una vedova che ha due figlioli. Ora è proprio sola: ché non vuole rivolgersi a' suoi per non suscitare liti – non abbia l'uomo che ella ama tuttavia a scontare o rimproverarsi il momento in cui scelse in moglie lei, una donna brutta;

[7] GIANNA FALLACI MANZINI, *Io, l'argomento, la novella,* in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.

> e senza nessuna risorsa per vivere, ché il marito, sebbene sia logorato dalla fatica, non ha mai abbastanza dacché è davvero capofamiglia: i bambini costano, si sa. Alla donna abbandonata è rimasta soltanto una bella casa in una strada di suburbio: l'offre ai due amanti. Ma le acconsentano d'accostarsi alla loro vita! S'occuperà dei bambini lei; sarà la loro maestra: non per nulla è ingobbita a studiare. I due amanti invece la sfuggono: ne hanno paura. Un giorno ella è andata in casa loro per portare qualche libro ai piccini che sa trascurati. È venuto ad aprire il più grande e si è messo a gridare come spaventato. Allora qualcuno, con uno spintone, l'ha buttata per le scale. Non mi ha detto che è stato suo marito. Ancora non le si è rimarginata una ferita sulla testa.[8]

«Non manca questa volta il "fatto"» - nota la scrittrice: è un *incipit* fortemente marcato; a parlare, lo si deduce, è la scrittrice medesima, che con una presa di posizione critica nei confronti del testo (e della sua precedente produzione) rassicura il lettore sull'effettiva esistenza di una trama. Una caratteristica tipica della scrittura di Gianna Manzini, evidente anche nelle sue prime prove letterarie, è infatti la forte spinta centrifuga che la fa allontanare da un nucleo narrativo centrale; in questo caso invece la scrittrice sembra voler dare chiarezza e, per così dire 'mettere le mani avanti': subito, in apertura del racconto, presenta al lettore quello che è il contenuto della novella, o meglio la storia la cui narrazione è occasione di nascita della novella. Come dirà l'autrice stessa poco oltre nel testo, l'argomento c'è e viene esposto «in ventotto righe precise»: ci sono i personaggi,

[8] *Idem.*

c'è una protagonista e una vicenda precisa. Tuttavia la novella muove in un'altra direzione, o meglio, è un'altra cosa e ce lo dice la stessa voce narrante: «L'argomento per una novella c'è, dunque, e ricco; ma un argomento non è una novella». Gianna Manzini ci presenta dunque un racconto in cui il «fatto» perde la sua centralità e non è la storia narrata a tenere l'opera in piedi e costituirne l'ossatura interna; l'intera prima parte del racconto infatti, come è evidente dalle citazioni riportate, ha come oggetto non tanto una storia da raccontare, ma il racconto in sé, la sua struttura, la sua peculiare essenza. La scrittrice, cioè, innesta nel testo una riflessione metanarrativa sulla costruzione del testo e il suo monito - «un argomento non è una novella» - lascia nel lettore altri interrogativi o spunti di riflessione: che cosa sia quindi una novella, in che cosa consista un'opera letteraria, cosa la renda letteraria. È evidente che Gianna Manzini non intende raccontare una storia, vuole scrivere come si racconta una storia: l'oggetto del suo scrivere è dunque il processo di scrittura stesso e il suo prodotto, cioè l'opera letteraria. Tuttavia ella sceglie di affrontare questo tema in un modo particolare ed innovativo, cioè inserendolo all'interno di un testo narrativo dalla forma più semplice, cioè il racconto. Oltre al contesto inusuale all'interno del quale si situano gli spunti di riflessione dell'autrice, è singolare anche il modo con cui ne parla; nelle prime righe le sue idee sono espresse esplicitamente, le sue sono affermazioni, quasi sentenze, che possono servire a interpretare lo svolgimento successivo del racconto. Nella seconda parte invece, da quella che potrebbe essere una presa di posizione o ammonimento teorico o di poetica, si passa ad una concretizzazione pratica esplicitata, davanti agli occhi del lettore. Continua infatti la voce narrante a confessarsi: ci dice da dove farebbe cominciare la sua novella,

cioè dalla cicatrice sulla testa della protagonista, piccolo particolare attraverso il quale addentrarsi nella vicenda. Il lettore dunque assiste alla nascita della novella, il cui punto di partenza è un piccolo, trascurabile particolare, cioè la cicatrice. La scrittrice anche in questo caso si ripropone di fornire un'indicazione su come secondo lei avviene o debba avvenire l'attività scrittoria: ci suggerisce che il movente è l'ultimo e più insignificante dato del «fatto». Margherita Ghilardi, pur riconoscendo la diversità dei due testi, porta a commento di questa scelta il pensiero espresso da Auerbach in riferimento a *Gita al faro* di Virginia Woolf:

> Molti scrittori presentano i piccoli fatti insignificanti per amore dei fatti stessi o piuttosto quale fonte di motivi, di penetrazione prospettica in un ambiente, in una coscienza o nello sfondo del tempo; essi hanno rinunciato a rappresentare la storia dei loro personaggi con la pretesa di una compiutezza esteriore, conservando la successione cronologica e concentrando tutta l'attenzione sulle importanti svolte del destino. […] Questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle svolte esteriori e ai colpi del destino, come se da essi non possa scaturire nulla di decisivo per l'oggetto; si ha fiducia invece che qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini; si ha fiducia maggiore nelle sintesi, ottenute con l'esaurire un fatto quotidiano, piuttosto che nella trattazione completa in ordine cronologico. [9]

[9] ENRICH AUERBACH *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale,* trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956, p.579-580; si veda anche MARGHERITA GHILARDI *‹‹Io, l'argomento e la novella››* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del*

Nel nostro caso, questa scelta di cogliere il particolare come avvio di una narrazione è particolarmente significativa, nei termini evidenziati anche da Auerbach, proprio perché esplicitata e contestualmente messa in atto all'interno di uno stesso racconto. La riflessione che la scrittrice vuole stimolare nel lettore non si limita tuttavia a questo; il testo prosegue, infatti, con una breve ricapitolazione delle narrazioni possibili: «Suppongo che sia in mezzo alla nuca […]; ma subito, nel ricciolo che sfugge da una parte, riconosco un mezzuccio per nascondere il segno che immagino rosso sulla pelle che si tira dietro l'orecchio […]; e un momento dopo io sono sicura che invece quella figura le s'allunga in mezzo alla fronte».[10]

La scrittrice dunque si priva della facoltà di onniscienza nei confronti dell'oggetto del suo racconto e riconosce la scrittura non più come rappresentazione del reale ma mezzo di interpretazione di una realtà che può essere colta solamente nelle sue realizzazioni possibili. Questi sono dunque i presupposti con cui Gianna Manzini inizia il racconto e, al termine di questa prima parte di riflessione, fornisce un' ulteriore chiave di lettura alla propria opera e alla propria attività: si scusa per aver già esposto tutta la vicenda e confessa «questa è per me un'avventura: è la mia novella».[11] Non potrebbe essere più chiaro: l'attenzione – ribadisce - è sulla sua avventura, quella cioè di scrittrice in relazione al suo prodotto, cioè l'opera letteraria. A sostenere questa idea che le

Convegno Pistoia-Firenze 27-28-29 maggio 1983, a cura di Marco Forti, Milano, Mondadori, 1985.

[10] GIANNA FALLACI MANZINI, *Io, l'argomento, la novella,* in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.

[11] *Idem.*

parole dell'autrice siano da interpretare come prese di coscienza e manifesti della sua attività letteraria, sembra opportuno segnalare anche l'ammonimento che lei stessa si rivolge: «Bisogna però evitare questa novella che consiglierebbe indugi e civetterie formali». Sembra quasi che, in risposta alla tentazione di soffermarsi troppo sul particolare della cicatrice, ella si ricordi di prendere le distanze dal "calligrafismo" di maniera e del gusto per il frammento.

In questa prima parte del racconto emergono in particolare alcuni elementi che aiutano a delineare quale sia secondo Gianna Manzini la figura e il ruolo del narratore. Da un lato questi segnali si colgono relativamente al rapporto tra realtà e finzione; infatti, come già in alcuni passi precedentemente citati, più volte l'autrice presenta al lettore una realtà non oggettiva ma possibile. Ho già citato l'elencazione compiuta dall'autrice delle varie possibilità di narrazione a partire dal motivo della cicatrice; in tal caso non solo viene coinvolto il lettore nel processo di nascita di un racconto, ma anche, in modo implicito, gli si fa presente quanto il materiale letterario abbia una natura legata alla finzione o perlomeno alla soggettiva interpretazione di fatti. Inoltre un altro punto merita attenzione: per Gianna Manzini lo spunto della cicatrice "da scovare" risulta interessante dal punto di vista narrativo, oserei dire narrabile, quando ancora non definito e padroneggiato dalla scrittrice; nel momento in cui invece questo "argomento" si svela, esso non è più così centrale per la narrazione («all'argomento della cicatrice nascosta ci ho rinunciato, ho saputo perfino dov'è questo segno: al di sopra dell'orecchio, a destra»).[12]

[12] *Idem.*

La scrittura dunque non si configura come mera rappresentazione di fatti o vicende, ma aumenta il proprio valore narrativo se vista come indagine e percorso alla scoperta di potenzialità letterarie di un oggetto preso in considerazione. La scrittura risulta essere un percorso di interpretazione, di lettura della realtà, in primis per la stessa scrittrice che allo stesso tempo guida e segue questo processo di penetrazione nella realtà. D'altra parte Gianna Manzini stessa ha confessato: «Quando mi metto a scrivere il particolare mi assale; mi sento come aggredita da miriadi di cose, dettagli non precedentemente predisposti. La realtà esige una mia lettura».[13]

La stessa cosa succede quando la scrittrice descrive un personaggio, cioè il marito di Clementina, la protagonista.

> E c'è, tentante, la figura di questo marito che non ho mai incontrato, eppure lo conosco: lo vedo quando lei, parlandomene, alza su di me i suoi grossi occhi di miope. Son certa che egli ha bisogno di aiutare la parola coi gesti e se lo proibisce: gli vedo muovere nelle tasche della giacchetta le mani […] Ma è Clementina invece che quando mi riferisce qualche frase del marito, muove così le mani nascoste.[14]

Il marito viene presentato al lettore secondo un'interpretazione, quella di Clementina, la protagonista. In questo caso è meno evidente quella che potremmo definire "narrazione del possibile", tuttavia è da tenere in considerazione in

[13] *Intervista a Gianna Manzini* in LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p.1.
[14] GIANNA FALLACI MANZINI, *Io, l'argomento, la novella,* in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.

relazione ai suoi futuri sviluppi nel romanzo *Tempo innamorato.* Questo stesso passo appena riportato permette di suggerire altre considerazioni relative al racconto; si vede, nelle parole della scrittrice, la presenza di un filtro, tra il suo racconto e la realtà: in questo caso il filtro sono gli occhi di Clementina: è attraverso il suo sguardo che noi lettori possiamo "intravedere" il personaggio del marito. Questo particolare modalità di narrazione, qui visibile ancora nelle sue forme embrionali, diventerà una cifra significativa della produzione manziniana, ma anche del panorama letterario novecentesco. In particolare la rappresentazione di una realtà "filtrata" permette di osservare il posto che si riserva l'autrice rispetto alla storia; sembra infatti che essa rinunci alle redini dell'azione narrativa per lasciare spazio a un intermediario attraverso il quale si svelano tratti, non oggettivamente reali ma immaginabili, della storia. L'io narrante non gode di una piena e privilegiata conoscenza dello svolgimento e dei suoi personaggi, ma attraverso la scrittura può addentrarsi in esso. Addirittura, è un personaggio a coprire le lacune dell'autrice e completare la narrazione, in quello che sembra un personale utilizzo della tecnica del *point of view*; d'altra parte questa costruzione caleidoscopica della realtà è uno dei tratti che più segneranno molte opere novecentesche ed in particolare quelle di Virginia Woolf, la cui personalità e scrittura non saranno ininfluenti sull'attività di Gianna Manzini.[15]

La parte di racconto che segue questa prima parentesi fortemente autoriflessiva ospita il vero e proprio intreccio narrativo, all'interno del quale, pur in modo più velato, non mancano altri riferimenti al tema della scrittura. Come altri passi che ho già citato, molti sono gli indizi con cui Gianna Manzini svela in particolare

[15] Ci viene confermato dalla stessa Manzini in *La lezione della Woolf;* il racconto è stato pubblicato per la prima volta nella raccolta *Forte come un leone* (Milano, 1947).

quale sia la sua idea di narratore. Nella prima parte del racconto il narratore entra nella storia, con un ruolo di vera e propria coscienza critica; la sua voce è proprio quella della scrittrice che si esprime sulla propria idea di novella e riflette sulla propria opera. La prima persona è dunque assoluta e si intromette nel contesto diegetico, esprimendo le proprie opinioni di poetica, ma anche i propri punti di vista sulla storia narrata: «Ma le acconsentano di accostarsi alla loro vita! […] non per nulla è ingobbita a studiare» [16] dice la voce narrante a sostegno della protagonista del racconto. L'io narrante è infatti, come si è detto, in una certa misura spettatore della storia e in quanto tale ha delle riserve, delle speranze, delle opinioni relative al suo svolgimento: vorrebbe intervenire e modificarlo ma esso è indipendente dallo scrittore, come se avesse una propria intrinseca autonomia. Il narratore è dunque coscienza critica ma anche spettatore di fronte alla propria opera; ma non è tutto qui. Procedendo con la lettura si comprende che il narratore veste anche un altro ruolo: quello di personaggio. L'io narrante si fa, per così dire io agente che vive nella storia ed agisce in essa (seppur non ancora nella misura che si raggiungerà in altre opere della stessa autrice). In alcuni dei passi già citati si possono notare tracce di questa esistenza dell'io narrante come personaggio: «Allora qualcuno, con uno spintone, l'ha buttata per le scale. Non mi ha detto che è stato suo marito», poi ancora «E c'è, tentante, la figura di questo marito che non ho mai incontrato, eppure lo conosco: lo vedo quando lei, parlandomene, alza su di me i suoi grossi occhi di miope»;[17] in entrambi i casi chi parla viene presentato come direttamente partecipe alla vicenda, allo stesso piano dei personaggi.

[16] GIANNA FALLACI MANZINI, *Io, l'argomento, la novella,* in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.
[17] *Idem.*

> Ben poco dunque mi resta da raccontare. Dirò come entrando in casa di lei abbia avuto l'impressione che il dramma si spostasse, si rifugiasse nelle cose, fosse come sopraffatto dallo scenario.[18]

Sono queste le parole con cui l'autrice passa dalla prima parte in cui la sua voce è quella di una coscienza critica alla parte di vera e propria narrazione (uno stacco segnato anche graficamente con uno spazio bianco). In queste parole ora citate convivono la riflessione della scrittrice e il suo ruolo di personaggio; sta infatti per iniziare la narrazione e l'autrice vi prende parte, non solo quale spettatrice ma anche assumendo un ruolo attivo e di interazione con i personaggi. Il meccanismo narrativo si mette in moto infatti nel momento in cui l'io narrante si reca dalla protagonista del racconto e, dopo aver bussato, aspetta sull'uscio il suo arrivo: «Ho ancora in mano il picchiotto fradicio quando lei apre». La porta di casa di Clementina si schiude e l'autrice può offrire al lettore un punto di vista interno e coinvolto nella vicenda di quella che chiama «una *sua* ottima amica».[19]

Il narratore ha dunque compiuto un cambio di piano, passando dal suo ruolo extradiegetico ad un contesto pienamente diegetico; ancora è presto perché il narratore/personaggio dialoghi con gli altri personaggi, tuttavia è evidente quanto egli sia partecipe dell'azione narrativa: è alla narratrice che Clementina, la protagonista, rivela i propri pensieri ma affida soprattutto a lui il compito di portare dei doni ai figli dell'ex marito e della sua amante. Il vero e proprio fatto

[18] *Idem.*
[19] *Idem.*

centrale della vicenda vede dunque come personaggio principale l'io narrante; esso interagisce concretamente con gli altri personaggi e su di esso si verifica un' interessante inversione di ruoli: se, sul piano della scrittura del racconto, Clementina è il personaggio attraverso cui la scrittrice filtra alcuni aspetti della realtà narrata, sul piano diegetico invece è l'autrice, diventata come si è detto personaggio, che è il filtro attraverso il quale Clementina conosce e entra in contatto con la nuova famiglia dell'ex-marito. Quindi, l'autrice nel ruolo di scrittrice dimostra di padroneggiare solo in parte il materiale narrativo (così avviene, per esempio, nell'ipotetica descrizione della cicatrice di Clementina o del marito) invece, quando oltrepassa la soglia diegetica (che potremmo dire oggettivata nella soglia di casa di Clementina), diviene personaggio pienamente coinvolto nella vicenda, agente in essa e, rispetto alla protagonista, con una maggiore conoscenza della realtà dei fatti. Dunque questa figura di autore-personaggio è il filo che lega e mette in moto la vicenda ma anche il personaggio che può conoscerne in modo più significativo tutti i particolari, e allo stesso tempo mantiene la coscienza del proprio ruolo di affabulatore: è la sua voce che interpreta e filtra l'intero intreccio e soprattutto chiude il racconto con personali considerazioni su cosa sia opportuno che Clementina sappia della storia e cosa invece debba rimanerle sconosciuto («Queste cose non le può immaginare Clementina […] non mi sarà difficile mentire»).

Certo, queste sono ancora labili prove di sperimentazione narrativa, tuttavia ciò che rinsalda l'intreccio è un non comune schema di 'novella nella novella' che troverà le sue massime applicazioni in opere successive. Mi pare significativo concludere questo tentativo di analisi di *Io, l'argomento, la novella* con un'ultima

osservazione, o meglio un'ultima immagine, che forse sintetizza il tentativo fatto dalla Manzini in questo racconto. Si è già detto che l'istanza puramente narrativa si innesca quando l'io narrante, in procinto di diventare io agente, aspetta la protagonista sulla soglia di casa. L'immagine utile alla nostra riflessione è proprio quella della soglia: sembra infatti che Gianna Manzini cerchi, in questo racconto, di affacciarsi alla soglia della narrazione per oltrepassarla; però lascia traccia di questa soglia e non cancella le distanze tra i vari piani che sceglie di collegare nel racconto. In ultima analisi si potrà dunque notare che molteplici sono i protagonisti del racconto ed uno di questi certamente è la scrittrice stessa nella storia del suo rapporto con il materiale narrativo; d'altra parte è lei stessa che confessa «Questa è per me un'avventura: è la mia novella».[20]

[20] *Idem.*

I.2 Ancora sulla novella: *L'occhio celeste, Gente nel paese dell'estate* e *Il latte*

La misura narrativa adottata da Gianna Manzini in questi primi anni della sua produzione letteraria è in primo luogo il racconto. *L'occhio celeste* e *Gente nel paese dell'estate* ne sono due esempi, pubblicati su rivista rispettivamente nel 1925 e 1926 e poi apparsi nella raccolta *Incontro col falco.*[21] I due racconti appartengono allo stesso periodo dunque e manifestano caratteristiche comuni, specialmente in merito allo stile. Per esempio, in entrambi si riscontra la presenza di tracce di quella riflessione sulla scrittura e sulla novella che abbiamo visto già iniziata in *Io, l'argomento e la novella.*

L'occhio celeste è un racconto che muove tutto da un'immagine ricorrente e fissa, quella cioè di un occhio azzurro e limpidissimo («occhi d'un celeste tanto ingenuo che sarebbe ridicolo se non commovesse»);[22] esso è il punto di partenza per raccontare suggestioni, ricordi, sensazioni. In un primo momento l'immagine dà l'occasione di ritornare indietro con la mente ad un episodio al mare in un tempo passato indefinito; gli occhi sono quelli immaginati dall'io narrante per una bambina che avrebbe dovuto incontrare in villeggiatura ma che di fatto non ebbe modo di vedere. Lo spunto narrativo si esaurisce in poche righe e il pensiero passa ad un vecchio professore, ricordato per i suoi due occhi differenti («come pei gatti») e per la sua inspiegabile capacità di «sbalordire ed abbuiare» i propri allievi. Questi sono dunque i primi passi compiuti dalla novella, quasi tentativi di

[21] GIANNA MANZINI, *Incontro col falco,* Milano, Corbaccio, 1929.
[22] EAD., *L'occhio celeste* in *Incontro col falco,* Milano, Corbaccio, 1929, p.33.

racconto, associazioni mentali di cui si tenta di seguire il filo conduttore. Si intromette poi, con decisione, un ampio racconto, più dettagliato e svincolato dalla pura evocazione memorialistica; lo spunto è dato sempre dall'immagine dell'occhio azzurro, che però questa volta si configura non in un vero e proprio occhio ma in una piccola sfera di vetro trovata sul ripiano di lavoro in una bottega di un ottico: l'autrice lo definisce «un occhio pensato», una «pupilla di vetro». I protagonisti sono l'autrice, che parla in prima persona, e l'occhio; il racconto parla di come sia rimasta catturata da quell'occhio celeste, o meglio in quell'occhio celeste, e lo abbia portato con sé; l'immagine dell'occhio è poi il filtro attraverso il quale viene reinterpretato tutto l'episodio raccontato, cioè di come la protagonista prima riesca a rubare e poi ad essere derubata di tale oggetto. L'occhio è anche l'implicito termine di paragone del cielo che aprendosi e chiudendosi (proprio come le ciglia sugli occhi) crea una surreale condizione atmosferica seguita da un improvviso scroscio di pioggia che porta confusione tra le persone e una situazione di provvisorietà e vicinanza tra di esse nella quale la protagonista, distratta ed affascinata, perde il suo preziosissimo occhio di vetro. Questo è dunque l'andamento della novella, cui si aggiunge, alla fine, un lucidissimo e emblematico epilogo nel quale la scrittrice esce dal piano strettamente diegetico e riveste i panni di scrittrice per potersi esprimere sul proprio narrare. Prima di andare a vedere nello specifico questa parte in cui Gianna Manzini mette a nudo il suo rapporto con la scrittura, mi sembra opportuno fare riferimento ad altre tracce di una simile riflessione. Infatti c'è un punto all'interno della narrazione in cui la voce che sta raccontando si svela come autore e nel bel mezzo della narrazione si ferma e dà al lettore spiegazioni sul

modo in cui sta raccontando. Infatti, dopo una prima parte essenzialmente allusiva ed immaginifica, l'autrice sembra chiedere al lettore di pazientare e sopportare quel protratto vagare nelle suggestioni della memoria; solo in tal modo infatti sarà possibile all'autore e di conseguenza al lettore giungere al nucleo centrale del racconto. Sembra che la voce narrante abbia perso il filo del racconto quindi, prontamente, nella sua realissima veste di scrittrice, prende parola e rassicura il lettore: le redini del racconto le ha ancora in mano, solo si sta facendo condurre dal suo naturale processo di svolgimento.

> Ma l'occhio che c'entra? C'entra poiché quando s'è perduto qualcosa, mi hanno insegnato, bisogna rifare tutta la strada, passo passo. E, a forza di ricordare, la cosa perduta si ritrova: ché perdere vuol sempre dire dimenticare.[23]

Sono parole che lasciano il lettore un po' smarrito, così inserite all'interno di una narrazione che, seppur disorganica, mantiene una sua inconoscibile tensione; e si percepisce, al di là di queste parole un probabile desiderio di alludere ad altro, di dire di più. Nel mio personale punto di vista di lettrice, queste parole hanno rimandato alla ripetuta e costante attenzione di Gianna Manzini per la scrittura; esse mi sembrano infatti un fulmineo ma significativo tentativo di rappresentare cosa sia, per lei, la scrittura. Ed allora, sull'onda di questa apparente confessione della scrittrice, scrivere non fa altro che ricordare, ripercorrere una strada già nota

[23] *Ivi,* p. 39.

ma dimenticata, lasciata in disparte. Questo è importante soprattutto se lo si confronta con i meccanismi poi esplicitati in *Lettera all'Editore*. Inoltre permetterebbe di mettere in relazione l'idea della Manzini e il ruolo svolto dalla memoria in questo periodo letterario: in questo testo si fa riferimento non ad una memoria storica ma intima e personale, addirittura il ricordo di quelli che potremmo definire attimi di insignificante nullità.

Nell'ultima parte del racconto la voce che parla e che ha condotto il lettore durante tutto il racconto conclude la narrazione con alcune considerazioni compiute proprio in quanto autrice. Per prima cosa ella accenna all'importanza di alcune sensazioni ricordate nella narrazioni confrontandole con la vita reale, indi sposta l'attenzione ad osservare, e registrare con la scrittura, le conseguenze del suo narrare, in lei stessa e nel suo ascoltatore.

> E il mio racconto, soltanto per l'attenzione con cui il mio compagno di tutte le ore l'ascoltava, m'è parso bello; e godevo di sentirmi sincera, ma appena ho finito egli m'ha detto soltanto: - Se t'avessero vista!
> Ho sentito che dicendomi questa cosa aveva freddo, freddo alla schiena, e che era pallido si capiva dalla voce.[24]

Nei paragrafi finali sui quali sto ora concentrando la mia analisi il lettore viene introdotto, senza alcuna indicazione chiarificatrice, in un contesto sovraordinato rispetto alla narrazione precedente: l'autrice infatti sembra fare riferimento ad

[24] *Ivi,* p. 41.

un'occasione in cui tale narrazione sia stata svolta oralmente e sceglie di immortalare gli istanti che seguono l'atto di raccontare.

Ci si allontana dunque dal contesto diegetico mentre emerge la figura della narratrice che riconosce come elemento determinante per la propria narrazione la figura di un ascoltatore, o potremmo dire di un destinatario; è su di lui che si sofferma l'attenzione in queste prime righe di commento e in particolare sulle sue reazioni. La presenza di un destinatario conforta la narratrice e la rassicura sulla bellezza della sua opera; tuttavia la sua impressione dinanzi al commento fatto dall'ascoltatore è un senso di lontananza da esso. Infatti, certamente il racconto ha avuto presa sull'ascoltatore (lo dimostrano i segni anche fisici che lei stessa riporta- freddo, pallore), ma la percezione è diversa: la narratrice è come di ritorno da un vero e proprio viaggio compiuto attraverso il racconto, mentre l'ascoltatore ne è stato solamente spettatore, mantenendo un certo contatto con la realtà («Se t'avessero vista!»); agli occhi dell'ascoltatore (e, per estensione, del lettore) il personaggio della narratrice ha mantenuto, anche se con reciproche contaminazioni, entrambe le fisionomie di quello reale e di quello della finzione, interno alla narrazione. La narratrice, a sua volta, si rende conto di questa doppia prospettiva, propria e dell'ascoltatore, e di fronte ai suoi occhi, che hanno avuto modo di scrutare nella sua intimità sente «uno sgomento languido come quando ci siamo confessati» e uno smarrimento «come dopo un sospiro»:[25] questi dunque i sentimenti di un autore di fronte al proprio ascoltatore o lettore. Ma fondamentali, per poter interpretare in tal modo questi ultimi paragrafi della novella, sono le parole con cui l'autrice conclude la propria opera. Dopo aver abbandonato il piano

[25] *Idem.*

della narrazione per focalizzare l'atto del narrare e le sensazioni che esso porta in chi ascolta e in chi narra, conclude con queste parole: «La novella comincia qui. Quando avrò sessant'anni la scriverò e sarà bella».[26] Parla dunque di una novella ancora da scrivere, o meglio scrivibile, che prende le mosse dalle ultime considerazioni fatte: dalle influenze della novella stessa sulla realtà, dalle sue interrelazioni, specialmente a livello emotivo, con chi è protagonista e attore dell'atto di raccontare, cioè il narratore e il suo destinatario.

Queste considerazioni possono sembrare mere supposizioni o affascinanti suggestioni, e lo sono; tuttavia, nell'intera produzione di Gianna Manzini, sussiste una fittissima trama di rimandi e interconnessioni che innalzano il tema della scrittura o dell'arte di raccontare a vero e proprio protagonista delle opere. Questo processo di continuo riferimento alla scrittura e alla narrazione è tanto costante che risulta arduo demandare a motivi di casualità ogni anche minimo e probabile riferimento ad esso. Non può dunque essere insignificante la chiusa di *Gente nel paese dell'estate* - racconto di poco posteriore a quello appena analizzato.[27] Mai titolo è stato più conforme al reale contenuto di un'opera: il racconto infatti è costituito di tre ampie descrizioni di persone incontrate dal personaggio della narratrice in un paesino di mare; si susseguono visi, impressioni, parole, colori, che nutrono la prosa di Gianna Manzini, così ricca e immaginifica, in uno stile tanto particolare da rifuggire le classificazioni. Osserva Piccioni:

> La sua poesia è tutta fatta di immaginazione, di vibrazione, di partecipazione sentimentale e sensoriale alle cose del mondo, con una

[26] *Idem.*
[27] GIANNA MANZINI, *Gente nel paese dell'estate,* in *Incontro col falco,* Milano, Corbaccio, 1929.

> profonda e continua dichiarazione d'amore diffusa, ma anche una vigilanza continua sulla fragilità delle cose umane, sulla sorte del disfacimento e di morte degli uomini, della natura, degli animali, dei colori dei cieli, delle stagioni, dei sentimenti, del progredire di ogni età.[28]

Gente nel paese dell'estate, pur collocandosi all'inizio della produzione, appare un chiarissimo esempio di questo stile levigatissimo mentre accoglie molti dei tratti che diventeranno tipici delle opere successive; tra questi, come si è detto, l'abitudine di mantenere uno spazio dedicato all'istanza della scrittrice ad esprimersi in prima persona e commentare il proprio lavoro di scrittura. In questo caso, come in *L'occhio celeste* questa riflessione occupa i paragrafi finali del racconto, nei quali tira le fila delle narrazioni cominciate e le commenta, sfruttando il suo ormai noto, sguardo di critica.

> La donna la cui vita somiglia a certi orologi antichi, fatti come un rocchetto, dalla strozzatura del quale passa la rena, e si rivoltano, e la stessa rena passa dallo stesso punto, come se metà della giornata fosse ricordo; il frate che fu annunziato dai colori d'un'ora, e il santo alla mano in incognito: tre novelle in una per chi dice che nelle mie novelle la novella non c'è; e, poiché fra la gente del paese dell'estate

[28] LEONE PICCIONI, *L'arte della Manzini e Lettera all'Editore* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit. p.107.

> ci sono anch'io, non me n'avrò a male se si dirà che la più bella novella dev'essere quella che non ho scritto.[29]

La coscienza critica, sempre all'erta in Gianna Manzini, si difende dalla possibile accusa di costruire testi dalla trama fortemente soggetta ad una forza centrifuga, caratteristica realmente presente nei primi racconti e anche nelle opere successive. La sua presa di coscienza di questo fatto non è però una semplice difesa e rivendicazione di autonomia decisionale nel campo della propria produzione, ma assume anche le note di una dichiarazione di stile; l'autrice infatti riconosce che tale obiezione possa essere avanzata ma risponde con un forte dissenso: ciò che per altri può essere frammento o divagazione per Gianna Manzini ha pienamente il ruolo di racconto. Addirittura si dice assemblare in un unico insieme diversi racconti, che, effettivamente, vengono iniziati, svelati agli occhi del lettore, anche se talvolta lasciati in sospeso. Un punto di vista espresso dalla scrittrice è dunque relativo anche in questo caso al rapporto tra trama e intreccio, scrittura e contenuto; come era già stato per *Io l'argomento e la novella* l'attenzione è volta a cogliere le relazioni tra un contenuto e la sua forma e le proporzioni tra esse. Queste confessioni di Gianna Manzini ci suggeriscono quanto sia vivo in lei l'interesse per un dibattito letterario, una ricerca di quali siano le forme della scrittura e le sue caratteristiche, nel desidero di prendere una posizione autonoma ed esplicita nel panorama letterario e culturale; in fondo, le parole della Manzini non fanno altro che ricordarci quanto ogni particolare della sua attività di scrittrice sia rilevante: ogni parola è misurata, ogni forma studiata,

[29] GIANNA MANZINI, *Gente nel paese dell'estate,* cit. p. 292.

ogni scelta pensata, e il grande privilegio è che, sporadicamente ma con costanza, ella voglia renderne partecipe il lettore.

Un altro spunto che si può trarre da queste parole finali di *Gente nel paese dell'estate* è relativo al rapporto tra l'autrice e la sua opera, stabilendo un nesso, in questo caso, con il precedente *L'occhio celeste.* I due racconti terminano infatti con parole quasi uguali, - in entrambi i casi alludendo a una novella ancora da scrivere. In questo racconto il riferimento è più esplicito e si può presupporre che il vero protagonista diventi la scrittrice stessa, in quanto, come dice chiaramente, anche lei parte della gente che frequentava quel paese di mare. La riflessione può far pensare al desiderio di scrivere di sé, aspirando ad una svolta nettamente autobiografica che effettivamente avverrà negli ultimi anni di vita della scrittrice. Tuttavia questo desiderio si potrebbe completare, o meglio precisare, in quanto manifesta la volontà di parlare di sé, come protagonista di questo paesaggio di mare, ma anche come interprete e filtro attraverso cui esso giunge al lettore. La prosa della Manzini ancora una volta mostra la tendenza a ripiegarsi su di sé e svelare i rapporti che ella ha instaurato con la scrittura, il tutto ancora legato e legittimato da una realtà che ritorna nella memoria e permette questo incrocio di piani. Ecco dunque il riferimento alla realtà così forte e prepotente da imporre all'autrice di coglierne ogni sfumatura e così impellente da impedirle di limitarsi alla sola finzione; forse per questo, sente il bisogno di ricondurre non di rado il racconto alla sua realtà di parola detta o scritta in quanto tale frutto di invenzione e pertanto parziale e mancante di qualcosa che l'autrice può solo evocare.

Un altro racconto, apparso su rivista nel 1927, manifesta queste stesse tensioni narrative evidenziate per i racconti già citati. Il titolo è *Il latte*[30] e la narrazione ruota attorno ad un tragico evento: il suicidio di una giovane mamma con la figlia neonata; questo spunto narrativo è interessante in quanto diventerà il tragico epilogo narrato in *Lettera all'Editore*, opera che sarà affrontata nel prossimo capitolo. Il vero oggetto del racconto non è però questa vicenda, quanto piuttosto la descrizione delle sensazioni che si accavallano nel vecchio Fiore, di cui la donna era nipote. La tragedia viene infatti svelata all'autore in poche righe, all'inizio del racconto: «La prim'ora del mattino. Un vecchio. Si chiama Fiore. […] Una disgrazia che peggio non poteva accadere: la nipote di Fiore s'era buttata nel fiume, con una creaturina di tre mesi fra le braccia».[31] La parola passa poco dopo allo stesso Fiore e segue il lungo flusso di pensieri che gli affollano la mente, dalla disperazione ad un triste conforto, il tutto nell'arco temporale brevissimo del tempo di versarsi e bere un bicchiere di latte. Anche in questo caso, dunque, Gianna Manzini ha voluto esplorare il confine tra il contenuto e la forma, scegliendo di non concentrarsi sul momento dell'azione ma su quello immediatamente successivo, in modo che il lettore riesca a delineare i contorni del fatto attraverso cose minime, pensieri e sensazioni legati ad esso. Allo stesso modo, si è già visto che la sua attenzione per la scrittura è relativa a quei momenti critici che sono caratteristici dell'atto di scrivere e ne stanno, per così dire ai limiti, cioè l'intuizione iniziale o la conclusione di un racconto; in questo caso si focalizza sul momento che innesca l'atto creativo, la narrazione. Infatti, prima

[30] GIANNA MANZINI, *Il latte*, in ‹‹La Nazione››, LXIX, n. 199, 21-22 agosto 1927.
[31] GIANNA MANZINI, *Il latte*, in ‹‹La Nazione››, LXIX, n. 199, 21-22 agosto 1927.

dell'inizio del racconto vero e proprio l'autrice rende il lettore partecipe dell'attimo in cui la storia è apparsa alla mente dell'autrice. La cornice è un paese di montagna all'alba, secondo una scelta narrativa tipica di Gianna Manzini: spesso nei suoi racconti gli eventi importanti si verificano all'alba o al tramonto, momenti di passaggio che richiamano la simbologia della soglia, di un confine da valicare. In tale contesto, la scrittrice descrive, prima nella sua percezione sonora e poi in quella visiva, l'arrivo di un ragazzo che porta una bottiglia di latte.

> Quella bottiglia di latte fu come il puntino in mezzo al circolo: diventò l'ora che si indugiava, il silenzio tenero di un paese vicino a svegliarsi, il sonno degli alberi che, fasciati d'aria madreperlata, godevano sé medesimi, un senso materno, lontano, da sorgente, della terra che forse è davvero tondeggiante come una mammella, e una storia che ora racconto.[32]

È l'immagine del latte che conduce la scrittrice alla narrazione, fin da questi primi istanti in cui letteralmente essa visualizza la storia che si accinge poi a raccontare. Il latte, il colore bianco, il senso di candore saranno poi i continui termini di paragone con cui si misurerà la narrazione, saranno come l'unità di misura, il filtro del racconto: si ritrovano infatti nel bicchiere di latte, nel vestito bianco della donna, nella calvizie del vecchio, nella medaglietta dell'Immacolata, nella descrizione dell'alba, nel profumo della neonata, nel seno colmo della madre, nel cielo lattiginoso. Al di là della grande armonia con cui Gianna Manzini

[32] *Idem.*

riesce ad accordare fatti e parole, colori e sensazioni, resta da rilevare, al fine del mio studio, l'intromissione (che si può collocare entro le categorie della metalessi) che l'autrice compie nel racconto, anche in questo caso vinta dal desiderio di ritrarre come in un'istantanea ciò che c'è oltre le soglie della mera narrazione.

Detta tensione a narrare anche il piano sottostante a quello del racconto risulta ancora più evidente se si considerano le parole successive a quelle ora riportate.

> Però voglio prima dire che, come s'aprì un portone e sbucarono due ruote con uno sforzo cattivo, piegando da una parte, e fra quelle apparve una specie di testa da coleottero gigantesco, ci si accorse con stupore che nel mondo ci sono bestie veramente bestiali. Era invece l'autobus. Uscì con rumore ronzante, greve e grasso; e offese l'aria lattiginosa, la piazza, il cane ed io. Nonostante vi salii; ma mi rimase a conforto e compagnia la novella che mi provo a raccontare.[33]

La narrazione della novella "visualizzata" grazie al ragazzo del latte non comincia, perché più forte nella scrittrice è il desiderio di continuare a raccontare la genesi di tale novella; così l'autrice decide di soffermarsi ancora un poco sulla realtà, che interrompe con prepotenza l'immersione in un piano fantastico. Da questa violenza della realtà la novella ne risulta offesa, i due piani di finzione e realtà si accostano scontrandosi e l'autrice dimostra di percepire questo sdoppiamento di prospettive nel quale la novella da narrare è di «conforto e

[33] *Idem.*

compagnia». Ancora una volta il racconto esita e si perde ricercando le tracce del rapporto tra la finzione e la realtà, di un autore e la sua opera.

I.3 *Tempo innamorato* e la forma romanzo

Tempo innamorato, edito prima nel 1928 (ed. Corbaccio) poi nel 1943 (Mondadori), è il romanzo d'esordio di Gianna Manzini cui essa approda dopo le prime esperienze narrative dei racconti. L'opera è un punto di convergenza del contesto letterario nel quale nasce (la tradizione vociana e rondesca e l'influenza solariana) ma giungerà anche a porre le basi per le linee che caratterizzeranno la produzione della letterata a partire dagli anni quaranta, portando in sé le tracce di un lungo lavorio. Il tema del romanzo si inserisce in un gusto che può essere di stampo crepuscolare; si narrano infatti degli amori impossibili e irrealizzabili che terminano in situazioni di morte o di solitudine, mentre ad essi viene contrapposto qualche personaggio invece di una sguaiata ilarità e gaiezza, quasi uno scoppio violento di vita. Il titolo rappresenta proprio questi elementi che, contrapposti a tutti gli altri personaggi che invece soccombono inermi alla vita che scorre e tuttavia non li rende vivi, resistono alla forza trascinante che la vita imporrebbe loro.

> Di quei crisantemi che non vogliono cedere alla stagione, avrebbe detto che il tempo se n'è innamorato. Ci sono delle apparenze e delle

> creature, ammetteva, che trattengono il tempo, lo ingannano, lo stregano, lo innamorano; e non possono appartenere a nessuno; per cui a poco a poco sono respinte dalla vita: tutte salve, senza ferite, senza segni, quasi fatte d'una sola stagione, finiscono col somigliare i frutti finti o gli uccelli imbalsamati.[34]

Questo nucleo tematico, sottolineato anche dalle connotazioni spazio-temporali (tramonto, autunno, pomeriggi umidi, alberi solitari, cielo grigio…), si aggiunge a un modo di scrittura che va consolidandosi nella pratica manziniana, quello cioè di comporre ritratti. Ciò che però dà coesione alla trama è un continuo senso di immobilità, fissità cui i personaggi sono condannati, essendo impossibile vivificarli pienamente: essi sono sopraffatti da una realtà pesante e statica, in un tempo assente, incantato. Tutto sta davanti alla narratrice in un piano distaccato mentre si percepisce una sorta di barriera che solo la scrittura può provare a superare; in questo senso il romanzo è stato definito un antiromanzo,[35]in quanto lascia i personaggi assorti in un tempo lontano ed imprecisato che non si colloca né nel passato, né nel futuro. Il romanzo, che la critica ha subito riconosciuto come opera ricca di elementi innovativi, prende parte a quel dibattito teorico sulle idee di poetica che Gianna Manzini ha in più luoghi dimostrato di voler intraprendere. Una prima considerazione da condurre è che l'opera prende le mosse dallo stesso materiale narrativo che era stato oggetto del racconto *Io, l'argomento e la novella;* la vicenda di Clementina tradita dal marito e allontanata

[34] GIANNA MANZINI T*empo innamorato,* Verona, Mondadori, 1943, p.101.
[35] FRANCESCA SANVITALE, Tempo innamorato*: l'esordio,* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita,* cit. pp. 85-92.

dalla nuova famiglia da lui costruita è infatti l'ossatura su cui si regge il primo capitolo di *Tempo innamorato*; l'autrice, dunque, ha portato con sé l'argomento già noto per provare a dargli una nuova forma, costruire dunque una nuova novella, in questo caso nella forma ben più ampia del romanzo. Si può cogliere anche in quest'opera, come del resto si annunciava esplicitamente nel racconto del 1924 («un argomento non è una novella») che la trama non basta e la scrittrice si mette alla ricerca della giusta architettura da dare all'opera; il romanzo è infatti difficile da raccontare proprio a causa di una costruzione non consequenziale ma che si articola in visioni d'insieme giustapposte o sovrapposte che vanno a delineare, in modo implicito e frammentato il disegno entro cui si svolge la storia. In particolare il romanzo descrive la narratrice che va a fare visita a due dei suoi personaggi i quali iniziano a raccontarle vicende presenti o del loro passato; contemporaneamente a questo racconto, continua la storia dei vari personaggi, tra i quali c'è anche la narratrice – talvolta con ruolo attivo e non di semplice spettatore.

L'io narrante è dunque anche in questo caso interno alle vicende e la sua azione sembra più che una rappresentazione di ciò che vede, il tentativo di afferrare brandelli di storia e al fine di completarne l'intreccio attraverso confessioni, sensazioni e parole dei personaggi; ci sono gli occhi della narratrice e dei personaggi che filtrano la storia e rimangono, come era stato nel racconto del 1924, quelle tracce di una narrazione probabile più che oggettiva, data da supposizioni ed interpretazioni. Si veda, per esempio, lo stesso passo in cui viene descritto Ugo, il marito della protagonista: in esso in un primo momento grazie al principio della metalessi la scrittrice si intromette nel piano diegetico (con il

risultato di evidenziare ancora di più i meccanismi di finzione ed invenzione che ne sono alla base), in un secondo momento si dimostra interna alla storia e interprete di una realtà da lei non pienamente conosciuta e indagabile talvolta solo per supposizioni.

> L'immagine di quest'uomo visitava da tempo i miei silenzi più distratti e mi chiedeva un nome. Dianzi ne ho visto bene il volto. Corrugava la fronte, ripetutamente, come per una parte di minaccia. A un tratto quelle sopracciglia massicce gli sono cadute; e gli è rimasto un viso da consolare, timido e sospettoso: allora l'ho riconosciuto: era il marito di Clementina, l'amante di Rita. […] supposi che gli tremasse sul labbro lustro d'intingolo una briciola di pane […] la sua mano premuta sulla tovaglia la immaginai macchiata d'inchiostro (non tornava da una fattoria dov'era stato a chiudere i saldi? E a casa non passava tutto il tempo a metter numeri su paginoni a quadrellini?) […] suo padre doveva fare uno di quei lavori che sporcano la faccia e le mani.[36]

Seguono una serie di supposizioni sui familiari di Ugo e sulla sua infanzia.

Ho brevemente accennato ad una serie di scelte letterarie che dimostrano una particolare attenzione nei confronti dell'opera che l'autrice intendeva portare a termine; questa ricerca di forma e contenuto risponde certo ad un impegno di costruzione che ci concretizza in un procedimento di elaborazione svoltosi a lungo nel tempo. Infatti il romanzo, come già rilevato, ha avuto una seconda edizione

[36] GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato,* cit. p.43.

nel 1943 a ben quindici anni dalla *princeps*; in questa seconda edizione si trova traccia del continuo lavorio della scrittrice in relazione al proprio mestiere e dell'evoluzione in corso nel panorama della letteratura italiana ed europea. In particolare la seconda edizione risulta essere l'esito di un'azione correttiva sul testo a vari livelli: quello della selezione e purificazione del linguaggio e quello della semplificazione del tessuto narrativo. Si verificano per esempio il passaggio da strutture ipotattiche e complesse ad un'articolazione narrativa più lineare, un'attenuazione della ridondanza aggettivale, il passaggio a strutture nominali e all'uso del discorso indiretto libero come tecnica più semplice per esprimere il fluire dei pensieri dei personaggi.[37] Ciò che emerge, e risulta essere significativo nello studio che mi sono proposta di fare, è evidenziare l'importanza di quest'opera nel contesto della ricerca e del dibattito relativi alla forma romanzo. Per questo tipo di riflessione è necessario tornare alla formazione solariana di Gianna Manzini; la rivista infatti e i suoi collaboratori si situavano in un contesto nel quale era viva la ricerca di una nuova forma di romanzo per la letteratura italiana in modo tale da mantenere alcune influenze della cosiddetta tradizione *calligrafica* (sfociata nella «Ronda») ma superare la *brevitas* del frammento o del capitolo per approdare a forme letterarie di più ampio respiro.

> Una polemica ora latente, ora lanciata nel campo professorale geme e si dibatte ormai da anni nel campo delle lettere tra i cosiddetti contenutisti ed i cosiddetti calligrafi […] Eppure basterebbe un po' di

[37] Per una analisi più esaustiva delle differenze tra le due edizioni rimando a ANNA NOZZOLI *Le redazioni di tempo innamorato* in *La parete di carta. Scrittura al femminile nel Novecento italiano*, Verona, Gutemberg, 1989.

> attenzione per accorgersi di come una donna, una scrittrice, abbia risolto in pieno con ardore e persuasione d'arte la polemica uggiosa […] Nessuno è più calligrafo, in senso buono, ossia più artista di Gianna Manzini; nessuno più di lei è capace di trascendere il gusto estremo della parola, l'assurdità felice dell'immagine, la completa astrazione di un periodo in concretezza di umanità e commozione […] Studiare quanta sostanza di romanzo possa ottenere ogni pagina di Gianna Manzini sarebbe, in linea divagatoria, una cosa da tentare.[38]

Gianna Manzini è dunque inserita in questo processo di riflessione sulla letteratura e lo dimostra con le sue opere da una parte attraverso la tensione tra cura del particolare e architettura formale e dall'altra attraverso una esplicita o meno espressione di poetica. Ecco dunque che nella seconda edizione di *Tempo innamorato* le modifiche introdotte non sono volte tanto a mettere in rilievo gli episodi della vicenda, quanto invece esaltano i principi ideologici che spingono l'autrice a una elaborazione continua della forma romanzo. Come risulta infatti dall'analisi di Anna Nozzoli, nell'opera è possibile identificare, specialmente alla luce delle variazioni dell'edizione del '43, «la ricerca di una originale soluzione lirico-narrativa, in cui un'assoluta intensità istantanea sia caratterizzata da un rapporto unitario con lo svolgimento precedente e successivo del romanzo».[39] La nuova edizione di *Tempo innamorato* sembra dunque la concretizzazione del percorso che porta l'autrice dalle prime prove narrative alla produzione degli anni

[38] RAFFAELLO FRANCHI, *Boscovivo di Gianna Manzini,* in «Solaria», 788, 1932, pp.50-51.
[39] ANNA NOZZOLI *Le redazioni di tempo innamorato* in *La parete di carta. Scrittura al femminile nel novecento italiano*, Verona, Gutemberg, 1989, p.196.

’40, orientata al disfacimento di alcuni moduli di narrazione tradizionali, in primo luogo in nome di una riflessione sul rapporto tra fantasia e realtà. Pochi anni prima, nel 1941, le tracce e le intuizione che furono la base per questi esiti letterari, furono espresse da Gianna Manzini in una introduzione alla raccolta *Venti racconti,* come verrà evidenziato nel prossimo capitolo.

I.4 Uno sguardo d’insieme sugli anni venti

Lo sguardo sulle opere di esordio di Gianna Manzini permette di evidenziare alcuni nuclei tematici che ricorrono; in particolare inizia a manifestarsi il desiderio della scrittrice di prendere posizione a proposito della propria arte e delle proprie opere. Questo tipo si riflessione inizia unitamente al porsi di fronte a problemi compositivi effettivamente incontrati nella sua attività di scrittrice. Nei primi racconti si manifesta infatti il problema di che cosa sia una novella o meglio che cosa la renda tale; la scrittrice si espone confessando la propria idea per cui non è il fatto, la vicenda che determina la letterarietà di un’opera ma la possibilità di costruire sopra ad essa una trama. Queste riflessioni risultano di valore programmatico nei confronti di tutta la produzione manziniana dagli anni venti in avanti; è infatti questo preciso orientamento che determinerà le scelte narrative compiute nell’arco della sua attività di scrittrice iniziando, come si è visto, nella lunga elaborazione del materiale narrativo che poi apparirà nelle due edizioni di *Tempo innamorato.* Nel primo romanzo si concretizzano le impostazioni teoriche

maturate dalla scrittrice negli anni; in particolare è possibile seguire, grazie anche alle sporadiche indicazioni lasciate nei testi, il processo di ricerca della novella (o del romanzo) a partire da una 'storia' che è solo argomento e necessita dunque di un autore e della sua scrittura per poter giungere a compimento. La ricerca della forma è però non mero esercizio di stile ma gioco di tensioni tra contenuto ed intreccio, nel tentativo di portare alla piena letterarietà il materiale narrativo. Queste esplorazioni delle tecniche letterarie giungeranno, nei momenti di apice della produzione manziniana, a livelli di vero e proprio sperimentalismo e trovano le basi nella partecipazione ad un clima di forte confronto e fervore culturale. Si è già visto come Gianna Manzini si avvalga delle influenze di grandi intellettuali e letterati appartenenti ai suoi stessi ambienti o legati all'esperienza di «Solaria»; l'aspetto più interessante di questa condivisione e confronto di intenti è l'apertura al panorama europeo, su questo piano che va inserito il processo di ricerca letteraria iniziato da Gianna Manzini. La sua posizione infatti si affianca a quella di scrittori come Virginia Woolf e André Gide, in nome di un'operazione di rinnovamento delle tecniche letterarie destinata a continuare lungo tutto il Novecento ma che sembra muovere i primi passi proprio grazie a questi prosatori. A tal proposito è illuminante un giudizio espresso da Giorgio Petrocchi in occasione del convegno in onore di Gianna Manzini del 1985.

> Per la nostra generazione Gianna Manzini costituì un costante e significativo punto di riferimento; la scrittura di lei rispecchiava le tensioni e le esigenze del momento, in una vasta panoramica europea che vide più volte, forse troppe volte, invocato il nome della Woolf,

> stante la differenza sostanziale tra il mondo rappresentato dalle due scrittrici, ma il riferimento voleva pur significare una presenza attiva nel mondo delle lettere, un costante termine di paragone per chi intendesse disegnare la curva del linguaggio narrativo contemporaneo, mai messo in crisi dalla Manzini ma capillarmente investigato in tutte le sue risorse, i moduli espressivi, le scansioni ritmiche, l'interno vibrare d'una coscienza inquieta e umbratile, mossa e complessa senza mai essere o apparire velleitariamente complicata, per un voluto ghirigoro della penna.[40]

Un ulteriore aspetto che accomuna la scrittrice ad altri contemporanei europei è il confronto con la realtà; tra le riflessioni che Gianna Manzini sceglie di condividere con il lettore, rendendole intelligibili nelle sue opere, c'è anche qualche riferimento ad una realtà che, scontrandosi con l'attività di scrittura, pone interrogativi, o perlomeno scelte da compiere. Faccio riferimento alle diverse occasioni in cui la narrazione muove da un' interpretazione della realtà o da un ricordo che prima spunto memorialistico è destinato a diventare poi racconto, oggetto di finzione letteraria. Si percepisce, seppur ancora a uno stadio embrionale, il desiderio di esplorare la soglia tra realtà e finzione; l'azione della scrittrice è quella di uno scavo nel reale da cui emerge, come attraverso uno specchio rifrangente, una molteplicità di visioni. In questo modo realtà e finzione si avvicinano fino quasi a coincidere e così anche il ricordo e il racconto: la realtà stupisce per ciò che in lei c'è di inventabile (si veda per esempio *L'occhio*

[40] GIORGIO PETROCCHI *Il dialogo della Manzini* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita,* cit. p. 47.

celeste) e la finzione colpisce per ciò che in lei c'è di vivo e preesistente al progetto letterario (si veda per esempio *Io, l'argomento e la novella* e *Tempo innamorato*). La realtà inizia a manifestarsi nella sua frammentarietà o meglio nella sua polimorfia, come vista in un caleidoscopio; protagonisti di questa immersione nel reale sono i personaggi attraverso i quali di volta in volta filtra solo una delle ipotetiche rappresentazioni dei fatti e delle cose. Molto spesso in questi racconti la vera protagonista è la figura della narratrice, perduta nel rapimento della realtà; ecco quindi un ulteriore elemento destinato a diventare cifra espressiva fondamentale nelle opere successive: la forte presenza dell'io narrante. Si è già evidenziata in più luoghi l'intromissione dell'autrice nella veste di voce critica ma anche di personaggio effettivo; la narrazione di Gianna Manzini è dunque estremamente legata all'utilizzo della prima persona, non solo nei termini di un narratore intradiegetico ma soprattutto nella veste assoluta e reale di scrittrice che, creatrice e attrice delle sue stesse opere, inaugura un percorso di profonda riflessione su cosa sia la scrittura e che cosa questa attività comporti in un autore e nella sua opera.

SECONDO CAPITOLO

La ricerca della forma romanzo negli anni trenta e quaranta

La grande vitalità e attività creativa degli anni venti subirono una forte battuta d'arresto a partire dal 1931, anno in cui morì la madre di Manzini; la perdita fu lacerante per l'autrice che vide morire, insieme alla madre, la storia della propria famiglia. Per la scrittrice i primi anni trenta furono dunque anni di profonda sofferenza e ridefinizione della propria vita: il matrimonio con Fallaci giunse al termine e una crisi esistenziale portò a un netto rallentamento nell'attività letteraria. A questi anni risale *Boscovivo*[1] raccolta dei pochi racconti scritti per la maggior parte durante i soggiorni in luoghi di mare imposti alla scrittrice da una malattia ai bronchi. Si tratta di testi che rispecchiano il suo vissuto: in essi ella ritrae la vita silenziosa di animali, piante, oggetti, quasi a comporre delle nature morte che esprimono lo smarrimento di quella fase esistenziale.

> C'è stato un periodo della mia vita in cui ho accantonato la narrativa: niente più racconti, niente più romanzi. Scrivevo di «cose», o di vita silenziosa, magari di nature morte. Nacque così il mio *Boscovivo*. Si parlò in proposito di ricerche di stile, di eletti diversivi. Macché. C'era ben altro. Attraversavo una grande crisi, come dire? Spirituale,

[1] GIANNA MANZINI, *Boscovivo,* Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

> psicologica. Ero sotto le macerie. I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva. Era irresistibile. E io, con personaggi privi di sentimenti, dissanguati, non ho commercio. Ripiegai dunque sulle «cose» (la moda non c'entrava per nulla). Fu, devo confessare, un ripiego carico di sorprese, entusiasmante. E, ritengo, proficuo: ritemprata, placata, ritornai alla narrativa con un'esperienza maggiore.[2]

Ben presto però la scrittrice ritornò alla narrativa, complice il trasferimento nelle campagne senesi e il successivo spostamento a Roma con il nuovo compagno Enrico Falqui. Il passaggio a questa nuova stagione di recuperata vitalità è segnato dalla pubblicazione di *Un filo di brezza* nel 1936: si tratta di una racconta di testi composti nei primi anni trenta e caratterizzati da una particolarissima compresenza di attenzione alle cose e ritorno al racconto; l'intera raccolta segna un importante passo nella ricerca letteraria dell'autrice.

A Roma Gianna Manzini non si sentiva a proprio agio, come del resto ha testimoniato lei stessa in alcune opere,[3] tuttavia la città le offriva la possibilità di cominciare una nuova vita e riprendere pienamente l'attività di scrittrice; inizia la collaborazione con molte riviste sia come scrittrice di racconti che come autrice di articoli di moda, pubblicati con diversi pseudonimi. Pubblicò poi alcune raccolte, *Rive remote* nel 1940 consolidando il rapporto con Arnoldo Mondadori che da quel momento sarebbe diventato il 'suo' editore, seguito un anno dopo

[2] *Intervista a Gianna Manzini* in LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p.1.
[3] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore*, Palermo, Sellerio, 1993, p.218.

dall'antologia *Venti racconti* che costituisce un ulteriore punto di riferimento importante soprattutto grazie alla *Licenza* scritta dall'autrice e posta all'inizio dell'opera - si tratta di un significativo momento di riflessione sulla propria produzione. D'altra parte sono anni, questi, in cui ella approfondisce la propria presenza nel panorama culturale; luogo privilegiato per esprimere le proprie posizioni in campo letterario diventa la rivista «Prosa», occasione anche per confermare lo scambio e il confronto con autori e critici della scena non solo italiana ma anche europea. Sono la pubblicazione di *Lettera all'Editore* (1945) e *Forte come un leone* (1947) a segnare la fine di questa fase di profonda ricerca e sperimentazione letteraria e aprire ai nuovi sviluppi degli anni successivi; non va dimenticato che oltre alla scena letteraria cambiava anche la scena storica, con le profonde e incancellabili ferite lasciate dalle guerre.

II.1 *Casa di riposo*: una raccolta di appunti per un romanzo

La raccolta *Un filo di brezza* pubblicata nel 1936 fece da raccordo tra la stagione fiorentina e quella romana e riunì i pochi testi composti in questo periodo di passaggio. L'opera si presenta con caratteristiche particolari dovute all'eterogeneità dei contenuti e delle forme; i testi, infatti, non possono definirsi pienamente dei racconti, né tantomeno dei romanzi e soprattutto si distanziano dal modulo del ritratto presente in *Boscovivo.* Il testo che più rende evidente questa tensione tra forme di descrizione e forme di narrazione è *Casa di riposo*, che è il testo centrale e più ampio della raccolta. Comparso già sulla rivista «Nuova Antologia» il 16 maggio 1934, sarà poi inserito, oltre che in *Un filo di brezza,* anche nelle raccolte *Venti racconti* (Milano, Mondadori, 1941) e *Cara prigione* (Milano, Mondadori, 1958). Il titolo dà l'idea di quale sia l'ambientazione scelta dall'autrice: quella di una casa di riposo, luogo spesso frequentato da Gianna Manzini a causa della malattia della madre; ciò che però realmente esprime che cosa sia questo testo è il sottotitolo: *romanzo da fare.* Si tratta infatti non di una narrazione completa bensì di una raccolta di materiali pronti a diventare romanzo: si può dire un 'potenziale romanzo' ancora nella veste di appunti dello scrittore.

> S'immagini una parete su cui un pittore abbia disposto buon numero di studi per una grande composizione; in ogni formato, a solo disegno, o a tutto colore; tralasciati dopo pochi colpi di pennello o portati ad alta rifinitura. Queste diverse parti, materialmente ed idealmente si ricollegano, sulla parete, in un insieme che a tratti rimane vago, nebbioso e problematico, a tratti ha la più florida evidenza.[4]

Il testo è costruito in sezioni che accompagnano alla lettura di una storia, non ancora narrata, ma che può iniziare a delinearsi nella sua mente. Il primo capitolo è una sorta di presentazione del contesto entro il quale sceglie di muoversi la scrittrice: inizia con una descrizione paesaggistica che permette di prefigurarsi l'immagine della casa di riposo, segue qualche accenno a come si svolgerà il romanzo.

> Per lo più vecchie o vecchissime le pensionanti saranno presentate come sull'angolo patetico dell'ultima cantonata (bisogna ripercorrere all'indietro la loro vita, cogliendo l'occasione dei ricordi) tremanti nel ritmo di arrivederci così increduli e convenzionali che il bianco innocente dei capelli (esso, più del sorriso e della mano, conta oramai nel saluto) sembra compromesso, e avviate lentamente negli interni (squallida cortesia delle sale, odori, modi particolari della luce) nel

[4] EMILIO CECCHI, *Un filo di brezza, di Gianna Manzini*, [1937], in *Letteratura del Novecento*, vol. II, Milano, Mondadori, 1972, p.920.

> bosco, nell'orto e per certe straducole dove il muro è più affabile d'una ringhiera.[5]

A queste brevi indicazioni iniziali segue un capitolo, *Importano i mobili*, che fornisce ulteriori informazioni sull'ambiente interno alla casa di riposo e successivamente una serie di capitoletti riuniti nella sezione *Alcune pensionanti*. Come si può ben dedurre dal titolo si susseguono delle brevi descrizioni di quelli che dovrebbero essere i personaggi dell'ipotetico romanzo: «la signorina litigiosa», «la madre abbandonata», «la russa e la napoletana», «la giovine signora». I quadretti sono come delle istantanee di vita dei soggetti rappresentati, a partire dalle quali, attraverso minimi particolari sottolineati dalla scrittrice è possibile risalire alla storia personale di ciascuno di essi; talvolta avviene tramite supposizioni, altre volte semplicemente grazie alla voce del personaggio che, in un vero e proprio flusso di pensieri e ricordi, costruisce la propria immagine e il proprio vissuto. Sono però tutte tessere di un mosaico, separate le une dalle altre e sta al lettore immaginare di incastrarle una ad una all'interno della cornice del romanzo ipotizzato dalla scrittrice. Questo aspetto risulta ancor più evidente quando al posto dei suddetti ritratti si trovano solamente i rispettivi titoli (*L'ex istitutrice inglese del nobile signore*, *La vedova del grande artista*..): poche parole che racchiudono idee non portate a compimento e lasciano nelle mani del lettore, o meglio nella sua capacità di immaginazione, il compito di scoprirne la storia. Nello stesso modo, seppur soffermandosi in misura via via minore, vengono

[5] GIANNA MANZINI, *Casa di riposo. Romanzo da fare,* in *Venti racconti*, Milano, Mondadori, 1941, p.196

presentate le suore, altri personaggi fondamentali della casa di riposo, poi le ragazze di servizio ed infine gli animali. L'unico episodio che viene effettivamente narrato nella sua interezza è quello della visita di un cardinale e porta il titolo *Una parte del primo capitolo*. Si tratta dell'unica sezione del testo che possa realmente dirsi narrazione, racconto di vicende; essa tuttavia è decisamente marginale e poco significativa nell'impianto generale del testo e sembra essere inserita quale *exemplum*. La sua diversità rispetto al resto dell'opera è segnalata anche tipograficamente dall'utilizzo del carattere corsivo, una pratica di differenziazione che l'autrice continuerà ad utilizzare nelle opere successive fino a renderla una delle cifre essenziali della composizione di *Lettera all'Editore.* La narrazione dell'episodio della visita di un cardinale non è dunque l'obiettivo cui tende l'autrice; si percepisce una differenza rispetto, per esempio, ai racconti del decennio precedente in cui, nonostante la riflessione che agiva come forza centrifuga rispetto ai nuclei narrativi, rimaneva sempre centrale l'episodio raccontato. In *Casa di riposo* invece la struttura è nettamente diversa: la storia narrata non è per nulla centrale: essa è supposta o ipotizzata e paradossalmente l'unico evento narrato al lettore è il meno decisivo per la costruzione dell'intreccio. L'obiettivo della scrittrice non è dunque quello di raccontare la storia. *Casa di riposo* è un romanzo volutamente incompiuto che si presenta al lettore come un progetto di lavoro ancora *in fieri*. Non si tratta però di un'incompiutezza casuale; si può infatti riconoscere l'intenzionalità della scrittrice nel pubblicare questo tipo di testo: non di rado la voce narrante rende esplicite alcune considerazioni sulla costruzione di un romanzo. Un primo esempio è il capitolo intitolato *Importano i mobili*: in esso il vero oggetto non è tanto la

descrizione del contesto, paesaggio o ambiente, quanto invece misurare l'importanza che queste cose hanno all'interno di una narrazione.

> Importano i mobili. Residui di case, testimonianze di famiglie distrutte, aumentano il senso di sconsolato sopravvivere. Anzi, siccome gioverebbero troppo a determinare l'atmosfera della pensione (fedeltà a particolari tempi, malinconia dell'esilio) sarà bene non dar loro troppo rilievo.[6]

Queste parole sembrano degli appunti che la scrittrice annota in previsione della stesura di un romanzo; ma è evidente che, spingendosi oltre questa impressione immediata, è possibile comprendere un significato più ampio, cioè la volontà di discutere il rilievo attribuibile ai dati ambientali e di contesto. Poche righe dopo la scrittrice torna su questo tema confermando quanto gli oggetti, le cose, possano essere utili alla narrazione e addirittura innescarla.

> Più delle fotografie, più di qualsiasi oggetto, le poltrone rammentano la morta alla quale appartennero. Qualche pensionante crede di vedere nella poltrona trovata in camera, la vecchia che l'ha preceduta: finisce col conoscerne le piccole manie (i braccioli sono talmente espressivi da imporsi come un racconto discreto: «Vi appoggiava la sinistra chiusa a pugno, battendola secondo la violenza della tosse, vero?» oppure: «puntellava i gomiti per sollevare il viso fra le palme,

[6] GIANNA MANZINI, *Casa di riposo,* cit. p.198.

> quest'altra, che di certo conservava tutti i denti, perché una senza denti non potrebbe essere così tesa e nemica di ogni abbandono»); ne ritrova a poco a poco la linea del corpo, e, senza che nessuno gliel'abbia detto, un giorno si accorge perfino di che malattia aveva.[7]

Grazie al potere evocativo di un oggetto un personaggio diviene narratore ed è protagonista di quello che può essere la genesi dell'atto creativo del narrare. Questa descrizione potrebbe benissimo adattarsi alla figura dello scrittore, e soprattutto di Gianna Manzini stessa, che capace di cogliere i piani che si moltiplicano al di là di oggetti e volti, ne scopre man mano le vicende subendo una spinta al raccontare. In *Casa di riposo* si presenta anche un'altra immagine con cui la scrittrice allude all'attività di uno scrittore. Si tratta di una «sartina campagnola» che deve confezionare vestiti per una pensionante russa che a suo tempo era stata ricca ed elegante; il compito è difficile, perché la donna sente di dover fare qualcosa di più che mettere insieme pezzi di stoffa: deve infatti ricostruire una storia.

> Sbigottita e disorientata rimane questa mentre le due donne si affannano a imporle l'idea di un vestito che rappresenti un tempo e un tono di vita. Andandosene, è persuasa di dover combinare un romanzo con le forbici e con l'ago. Ci riesce.[8]

[7] *Ivi,* p.199.
[8] *Ivi,* p.211.

Presentare un romanzo incompiuto in questo caso non è dunque frutto di casualità ma risponde alla volontà della scrittrice che sceglie questa forma per poter continuare quella sua anamnesi della scrittura. Ciò che differenzia questo testo da un mero accumulo di materiali preparatori utili alla stesura di un romanzo sono gli espliciti interventi dell'autrice. In un primo momento ella annota come sia da trattare la figura di un determinato personaggio: «è necessario isolarla perfino dalla famiglia, non concederle neppure la spiegazione dei genitori»;[9] successivamente in un capitolo dal titolo «Quasi un gioco» immagina di presentare la rispettiva immagine : «presentiamo al modello il suo ritratto».[10] Si innesca a questo punto un dialogo immaginario tra la scrittrice e i personaggi.

> Senza dubbio la signorina litigiosa rifiuta ciò che di più confacente l'autore ha potuto imprestarle, poiché apprezza soltanto le qualità che crede di possedere. La russa si sdegna, sebbene l'accenno ai suoi vestiti, ai fermagli che non ha ma che desidera […] Leggere alla signorina Sofia la pagina che parla di lei sarebbe un attentato contro il suo candore: vive ignorandosi.[11]

E così via, riportando le reazioni e i pensieri di ogni personaggio di fronte al proprio ritratto delineato dalla narratrice. Si conferma in queste pagine l'idea che Gianna Manzini ha lasciato intravedere fin dai primi racconti degli anni venti: lo scrittore quando si accinge a narrare una storia si accosta e si inserisce in una

[9] *Ivi,* p.210.
[10] *Ivi,* p. 217.
[11] *Idem.*

realtà preesistente a lui e al suo racconto; i personaggi, le cose, le vicende stesse sfuggono al pieno controllo dell'autore perché non sono sue creazioni ma sue scoperte e la narrazione altro non è che un processo di ricerca di ciò che esiste al di là di volti, oggetti, vicende. Il romanzo dunque perde i suoi connotati di stabile fissità e diventa dinamico, in evoluzione.

> La preoccupazione maggiore dell'autore è di mischiare e tagliare queste figure, appunto perché non diventino ritratto e tipo. Neppure i ricordi devono avere stabilità. Si ripresenteranno in una maniera sempre più conturbante fino a trasformarsi in domande, la cui risposta si annuncia in una bontà che avvia alla pace.[12]

In questo *Romanzo da fare* si manifesta, con più evidenza rispetto ai racconti precedenti, il nuovo rapporto che la scrittrice instaura con i propri personaggi; si tratta di una relazione fondata sulla scoperta delle storie di cui sono portatori e sulla possibilità di dare loro voce.

Nel complesso in *Casa di riposo* sono presenti le due linee di ricerca che persegue Gianna Manzini: una di stile e levigatezza nella parola, e una strutturale di architettura del materiale narrativo. La struttura del romanzo risultò fortemente innovativa e si può dire che sia uno dei primi esempi di una sperimentazione che continuerà lungo tutto il Novecento. Alcuni decenni più tardi, nel 1962, Umberto Eco in *Opera aperta* cercò di delineare l'evoluzione che stava subendo la forma romanzo cogliendone anche la dimensione teorica e filosofica; nel suo studio,

[12] *Ivi,* p. 218.

avvalendosi di modelli derivanti dall'ambito musicale, descrive ciò che egli chiama «opera in movimento»: si tratta di un testo che apre alla libertà interpretativa del lettore.

> L'autore offre al fruitore un'opera da finire: non sa esattamente in qual modo l'opera potrà essere portata a termine, ma sa che l'opera portata a termine sarà pur sempre la sua opera, non un'altra, e che alla fine del dialogo interpretativo si sarà concretata una forma che è la sua forma, anche se organizzata da un altro in un modo che egli non poteva completamente prevedere: poiché egli in sostanza aveva proposto delle possibilità già razionalmente organizzate, orientate e dotate di esigenze organiche di sviluppo.[13]

Casa di riposo, seppur in modo ancora limitato, corrisponde a questi intenti espressi da Eco; in essa trova concretezza il lungo percorso di riflessione teorica sulla scrittura e sulle forme di narrazione portato avanti dalla scrittrice.

[13] UMBERTO ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1993, p. 58.

II.2 *Lettera all'Editore*: narrare la vita di un romanzo

Alla fine degli anni trenta inizia per Gianna Manzini un periodo di intensa attività letteraria mentre continua la sua ricerca sui modi di narrazione. In particolare, a partire dal 1938, l'autrice pubblica numerosi articoli su giornali e riviste; questi testi non rimasero isolati ma furono oggetto di un lungo processo di elaborazione che portò, nel 1945, alla pubblicazione del romanzo *Lettera all'Editore*.[14] L'opera, particolarmente innovativa, rispecchia fedelmente l'attività letteraria della scrittrice in questi anni che sono per lei il culmine dello sperimentalismo e il punto di arrivo della riflessione teorica portata avanti fin dagli inizi della sua attività.

Nell'opera, definita ‹‹audace metaromanzo›› da Clelia Martignoni,[15] trova pieno compimento l'attenzione rivolta al processo scrittura e alle relazioni tra i protagonisti che ne prendono parte (scrittore, editore, personaggi stessi). La struttura di *Lettera all'Editore* si articola in quattro sezioni che si intrecciano nell'opera:

- una lettera rivolta all'editore suddivisa in cinque sezioni (all'inizio, all'interno e alla fine del romanzo) che dà il titolo all'opera ed è graficamente distaccata rispetto al resto grazie all'utilizzo di caratteri corsivi; questa cornice è lo spazio che l'autrice riserva per sé, dove, in un dialogo con se stessa ancor più che con

[14] GIANNA MANZINI *Lettera all'Editore*, Firenze, Sansoni, 1945.
[15] CLELIA MARTIGNONI *L'audace «metaromanzo» di Gianna Manzini,* in GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* Palermo, Sellerio, 1993, p. 8.

l'editore, esprime le proprie riflessioni sulla scrittura e sul romanzo e offre una rilettura critica della propria esperienza di scrittrice.

- la «vicenda romanzesca» cioè il vero e proprio materiale narrativo che, come vedremo, costituisce il nucleo del romanzo originariamente immaginato dalla scrittrice.
- la «avventura personale» cioè un fittissimo e talvolta criptico metaromanzo di cui la protagonista è l'autrice in prima persona, in una sorta di racconto di formazione di sé e del nuovo romanzo.
- infine ci sono una serie di materiali narrativi, quasi appunti, che vanno a costituire, in conclusione dell'opera, una sorta di bacino di scarti, schegge di narrazione da incastonare nelle lacune lasciate volutamente o meno dall'autrice.

Come si può capire, *Lettera all'Editore* è un testo non convenzionale, con una logica ed un'economia interna tutte sue e, forse, non del tutto indagabili. Il linguaggio è quello tipico della Manzini, colto, prezioso ed immaginifico, con espressioni estremamente comunicative, sonore ed efficaci, ma poco decifrabili perché chiuse in un loro significato criptico. Nella struttura si manifesta un ardito sperimentalismo - motivo per cui è stato definito un romanzo «a più strati»[16]: i piani, pur entro precisi confini grafici e di ordinamento testuale, si moltiplicano ed accavallano in un continuo sconfinare dall'avventura personale in quella romanzesca, dal motivo autobiografico al materiale narrativo. Il risultato è, sotto un' apparente veste ordinata (titoletti, suddivisione in paragrafi, utilizzo di differenti caratteri testuali…), un agglomerato di immagini e parole. Ciò che realmente tiene unito tutto questo materiale eterogeneo, frammentato e talvolta

[16] *Ivi*, p.19.

ridondante è un'idea di fondo: la sottile ma imprescindibile riflessione metaromanzesca verso la quale tutta l'opera converge. Suo oggetto è, infatti, la narrazione delle vite di un romanzo, di come l'idea nasca, venga abbandonata e a più riprese recuperata da un autore; tutto questo avviene non in una dissertazione teorica, ma attraverso la narrazione della reale vicenda vissuta da Gianna Manzini nell'elaborazione del romanzo. «La semplicità non è affar mio»[17], aveva confessato Gianna in una lettera ad Alberto Mondadori nel 1945, questo romanzo ne è una prova.

Come indicato dal titolo il romanzo si apre in forma epistolare con le parole «amico Editore»; è costui infatti che «cortesemente, sollecitando un romanzo»[18] ha creato l'occasione per la scrittura, o meglio per la costruzione dell'opera. In particolare l'istanza dell'editore sarebbe responsabile di aver risvegliato la «voce» di un progetto letterario avviato in anni precedenti e poi accantonato; per questo motivo l'opera è stata definita «drammatizzazione e affabulazione di un'opera in crisi».[19]

> *È cosa commovente ritrovare vivo in noi, dopo anni, un progetto di lavoro: il nostro calore lo ha nutrito adagio, senza corromperlo, mentre altri interessi ne distraevano l'impegno, le premure, l'amore. E ne avevano sopraffatto perfino il ricordo, allorché, a un tratto, esso ci meraviglia, chiedendo con la voce della fedeltà stessa, un po'*

[17] *Idem*. La lettera, conservata negli Archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori è datata 15 dicembre 1945.
[18] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* Palermo, Sellerio, 1993, p.19.
[19] *Ivi*, p. 17.

sacrificata dal silenzio e commossa dal proprio recondito suono, di diventare rappresentazione, vivo giuoco di carte.[20]

Questo stesso tema era già stato affrontato da Gianna Manzini in una breve nota inserita nella raccolta *Venti racconti*:[21]«Difficile e quasi grave avventura, rileggere pagine lontane nel tempo».[22]La nuova raccolta è per l'autrice occasione di riflettere sulla propria produzione; i vecchi racconti riflettono gli anni in cui erano stati scritti e, nel rileggerli, l'autrice percepisce i cambiamenti che la vita ha portato in lei e nella sua scrittura. Si sviluppa, dunque, la riflessione sulle influenze del vissuto personale nelle opere di un autore, nella consapevolezza che vita e scrittura si evolvono insieme; a conferma di questo pensiero Gianna Manzini confessa il legame indissolubile che la lega al suo mestiere mentre ne immagina i cambiamenti futuri.

> Io per farmi animo e proseguire quando la cosa da esprimere più mi brucia e compromette, rido di un colore, mi commuovo di un'apparizione, accolgo l'incidenza di un ricordo, lo svago di una sosta non contemplativa: tempo ritrovato non perduto; […] E se sarò abbastanza umile e coraggiosa, quest'imprevedibile cammino ripeterà fedelmente il giro del mio sangue segnato dall'arco del respiro nella frase.[23]

[20] *Ivi*, p.31(Qui come altrove, i corsivi privi di indicazione contraria sono originali).
[21]EAD., *Venti racconti*, cit.
[22]*Ivi*, p.349.
[23] *Ivi,*p.351.

In *Lettera all'Editore* questo confronto con brani del passato diventa più profondo ed è l'elemento che dà vita al romanzo.

> *Bella avventura, riraccontarmelo, rintracciarlo nella memoria, ritrovare, insieme ai vari episodi, barlumi della mia vita reale che in essi si riflettevano: e di ciò vi ringrazio: fu un biglietto di viaggio per uno spazio d'anni, risolto nel ritrovamento d'una favola*.[24]

Non solo nel passo ora citato ma a più riprese, all'interno del romanzo, l'autrice fa diretto appello all'editore come interlocutore di una narrazione che va costruendosi: rassicura sul progetto in via di realizzazione - «*Il romanzo, ripeto, esiste; e in queste pagine lo troverete compiuto*»;[25] chiede pazienza e libertà nell'articolare la narrazione - «*Un momento, vi prego, perché io possa dare di questi personaggi il ritratto che m'appassiona*»;[26] confessa i propri limiti - «*Oh vedete, caro Editore, aiuti ed intralci autobiografici*».[27] Finché, in chiusura dell'opera, è rivolgendosi all'editore che la narratrice trae le conclusioni sul romanzo appena portato a termine: «*Vedete? Sono giunta a rinunciare ad argomenti salienti*»[28] e ancora «*A voi posso confidarlo*»;[29] fino a chiedersi se

[24] EAD, *Lettera all'Editore,* cit., p.32
[25] *Ivi,* p.36.
[26] *Ivi,* p.172.
[27] *Ivi,* p.220.
[28] *Ivi,* p.319.
[29] *Ivi,* p.321.

abbia mantenuto fede alla richiesta fattale dall'editore - «*Ma voi mi chiedeste un romanzo*»[30] - o se ne abbia deluso le aspettative:

> *Spero di no. Mi rincrescerebbe; perché attraverso questo confessarmi strenuamente, si è stabilito tra me e voi un legame quasi di complicità, per cui non potrei perdonarmi d'avervi troppo deluso […] Si è creato così, col vostro accogliente ascoltare, e questo mio filo di voce, nel traffico e nel frastuono che ci circonda, un piccolo angolo di intimità. In virtù della quale vi prego di gradire quel poco che vi ho dato, dimenticando quel tanto che non vi ho dato. E di credere nella mia gratitudine.*[31]

L'editore (ma forse si potrebbe intendere il lettore, ideale destinatario dell'opera) è dunque colui che crea l'occasione per l'esperienza letteraria ma altresì è il continuo punto di riferimento per l'autrice; a lui è rivolta la narrazione, ma egli è anche l'interlocutore con cui discutere dell'opera. Infatti, nel «*piccolo angolo di intimità*»[32] creatosi tra l'autrice e il suo destinatario è possibile trovare soluzione alla necessità di condividere le scelte di poetica ma anche le proprie emozioni e sensazioni di scrittrice. Questa è infatti la funzione delle cinque parti epistolari del testo, identificate dal carattere in corsivo, che frammentano il romanzo (o i romanzi) e vanno a costituire una programmatica e densissima riflessione sull'opera stessa. In esse si spiega, per esempio, la tensione tra la

[30] *Ivi,* p.322.
[31] *Ivi,* p. 323.
[32] *Ivi,* p.323.

difficoltà a riconoscersi in un romanzo da tempo abbandonato - specchio di realtà ormai lontane - e il desiderio di ritornare ad esso; l'inevitabile risultato è il confluire di passato e presente nella medesima narrazione.

> *E dunque l'andante imperfetto che cadenza ogni narrazione, o il passato che stabilizza e circoscrive l'intreccio m'eran quasi preclusi dall'affannoso intromettersi dell'io: presente, estremamente presente, essendo ogni avvenimento resuscitato su tale scatto di rimpianto o di rivendicazione o di recupero. L'inesorabile esperienza riaffiorante in tal modo apre in multiple prospettive la possibilità di diverse risposte al provocante interrogare delle circostanze; favorisce uno spettrale futuro.*[33]

Il fecondo dialogo con l'Editore completa la narrazione e vi ritaglia delle pause; dopo una prima sezione in cui si lascia andare al racconto dell'«*avventura personale*», [34] la narratrice si ferma e riapre, in veste di autrice di fronte all'Editore, il confronto critico: le è sfuggito l'intreccio, che pure è «*essenziale nel romanzo*»[35] e si trova a dover constatare che, rispetto alle prime prove di stesura del romanzo, il ritmo della narrazione si è alterato - «*Il ritmo del 'c'era una volta', del 'cammina che cammina' non mi riguarda più [...] Dovrò raccontare senza uniformità*».[36]

[33] *Ivi,* p.36.
[34] *Ivi,* p.39.
[35] *Ivi,* p.68.
[36] *Ivi,* p.71.

La riflessione lucida ma intensa segue il dipanarsi dei fili del romanzo mentre lascia intravedere i meccanismi che lo regolano. Ecco, allora, che l'autrice si specchia nella propria creazione, tanto che il sottile legame che tiene insieme quest'opera composita e agglomerata sta nell'espressione delle convinzioni poetiche ed esperienze autobiografiche.

> *Ma in tutto ciò non mi sono mai perduta di vista. Così che il vero romanzo per me consiste nei punti di concomitanza dell'intreccio con alcuni episodi della mia vita. Vi sono fatti suggeriti da una generica realtà d'anni e vi è una realtà d'anni e di avvenimenti dallo spirito dominata, penetrata e talvolta risolta in un individuale chiarimento. […] Un'amalgama singolare si stabilisce tra ciò che vedo e ciò che immagino, dando origine a una realtà fresca d'invenzione, come appena svelata. Quella mi attrae fino ad assorbirmi. E in essa, soltanto per un momento abitata, finisco per riconoscermi*.[37]

In questi spazi di confessione l'autrice non solo si presenta nella veste di scrittrice 'tra i ferri del mestiere', ma anche come lettrice che fa una sorta di revisione critica della propria opera; d'altra parte già nel 1944 Carlo Bo aveva riconosciuto in Gianna Manzini una natura ‹‹precisamente critica››.[38] Anna Nozzoli, in riferimento a *Lettera all'Editore* colloca l'autrice nella «schiera di quegli scrittori che fanno dei problemi teorici dell'arte materia narrativa,

[37] *Ivi,* p. 217, 219.
[38] CARLO BO, *Note sull'arte di Gianna Manzini,* in ‹‹Convivium››, gennaio-febbraio 1938, poi in *Nuovi studi,* Firenze, Vallecchi, 1944 p. 77.

trasformando l'impresa del romanzo nel racconto della propria storia di fronte alla scrittura», il cui esito è una «centralità combinatoria tra la pratica del critico e quella dello scrittore».[39]

La grande consapevolezza del proprio mestiere determina una costante centralità della figura della narratrice. Si tratta di una presenza variabile, modulata secondo i differenti piani del romanzo che vedono alternarsi l'elemento autobiografico, autocritico e metaletterario. Si assiste ad una prepotente intromissione della dimensione autobiografica all'interno del testo; l'autrice infatti, in tutto il romanzo, dimostra di non potersi sottrarre alla propria esperienza e alla memoria che riaffiora nella fase di ideazione e composizione dell'opera. La scrittrice dunque entra a far parte della propria creazione con il proprio vissuto di persona reale.

> *Io non sospettavo di trovarmi così cambiate in tavola le mie stesse carte. Il romanzo aveva resistito come un'idea che domanda impersonalmente di essere palese, senza tener conto di me, anzi addirittura a'miei danni se si faceva rivelatore di un continuo trasformarmi, e perfino, talvolta smentirmi. Così, questo semplice familiare sviluppo di vicende, diventando a poco a poco nella mia coscienza parabola trasparente di memorie obliate, o ridestando rimorsi che, in una vampa subitanea come di rossore, rischiarano il*

[39] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita.*, cit., p.131.

ricordo e lo sollevano in un folgorante acuto tempo tutto presente, mi si cangiava in un ambizioso atto di contrizione.[40]

Si stabilisce dunque una forte compenetrazione tra l'autrice e la sua opera: scrittura e vita reale partecipano l'una all'altra influenzandosi reciprocamente. Un fatto in particolare ha cambiato la vita di Gianna Manzini Manzini causando il mancato riconoscimento nel romanzo interrotto e l'inevitabile esigenza di modificarne l'evoluzione. Si tratta del trasferimento dell'autrice dalla Toscana a Roma nella seconda metà degli anni trenta. Nella *Lettera* Gianna Manzini ritorna a quegli anni e riconosce in essi una frattura profonda.

> Abbandonai la Toscana per venire a stabilirmi a Roma: questo fatto determinò un grande mutamento. Il tempo assunse una misura diversa, veloce, obbligata, che offendeva una necessità di fecondi vagabondaggi in cui l'ispirazione può affidarsi al soffio di fortuna alitante dalla quieta grazia delle cose. Le ore sgretolate nel sonoro traffico della grande città disperdevano le più intime energie in obbedienza ad una regola che era tanto più esteriormente impegnativa quanto più estranea alle mie più convinte esigenze. Ma anche la città stessa, come spettacolo, toglieva me a me medesima. […] Rispecchiato nel lavoro, questo alternarsi di equilibri, questo

[40] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit., p.35.

> rinnovarsi o infrangersi di ritmi, questo proporsi della bellezza in aspetti nuovi, meglio che in un'avventura si risolse in un dramma.[41]

L'intero romanzo affronta, seppur in modo non sempre esplicito, il tema dell'identificazione di uno scrittore nella propria opera e la necessità di riconoscersi in essa. La ricerca di identità con una materia ormai lontana è tra le dirette cause della stratificata struttura del romanzo; Gianna Manzini confessa: «è fatalmente precipitata una doppia avventura, personale ed intellettuale. Complicazione di cui bisogna accusare gli anni, questi miei anni.»[42] Il presente deve trovare posto nel romanzo ed è per questo motivo che la storia si modifica - cambia per stare al passo con la vita; non emerge l'intento di aprire una riflessione sulla dimensione autobiografica, solo una nota a quanto essa influenzi un'opera, talvolta anche all'insaputa dello scrittore. L'autrice, proprio grazie alla rilettura dei vecchi scritti, ne è consapevole: «Perché le mie emozioni, le mie sconfitte, i miei drammi, dovrebbero occultarsi nella finzione romanzesca, ripararsi nell'equivoco d'una somiglianza, e quindi rifarsi con una vita profuga da un mondo sanguinosamente reale, in una più o meno aderente allegoria?»[43]

Lettera all'Editore offre la possibilità di guardare dall'interno la vita artistica di uno scrittore e capirne i segreti; lungi dall'interpretare ogni riferimento in chiave biografica, è possibile tuttavia ricostruire quale immagine la Manzini intenda dare di sé come scrittrice. In un confuso e frammentario ripercorrere fasi di vita di un romanzo, non di rado la narrazione indugia sull'attimo che precede

[41] *Ivi,* p.218.
[42] *Ivi,* p.36.
[43] *Ivi,* p.37.

l'azione narrativa, il momento cioè dell'ideazione; nel caso di *Lettera all'Editore,* le dirette cause della stratificazione strutturale e contenutistica sono la non identità della scrittrice con il romanzo avviato e la necessità di portarlo a termine. Si assiste all' «inebriata ricognizione e riconquista»[44] di personaggi e temi lasciati in sospeso e all'imprevedibile e perturbante apparizione dei nuovi.

Un passo esprime in modo particolarmente significativo il flusso creativo: l'immagine è quella di una campagna vuota e buia, poco alla volta si popola di un leggero formicolio di voci che diventa un brulicare di visi parole e storie, un vento cui la scrittrice non può opporre resistenza.

> Un bussare, un grattare appena percettibile, un premere come col fiato che non dà requie. Apro e sono urtata al petto da un'affannata dolcezza come di labbra. S'avanzano cautamente, poi turbinano, sciamano o ristanno, con un'immobilità interrogativa, creature e cose d'un mondo in me soffocato.[45]

L'idea di una tempesta, di un flusso è resa anche sintatticamente dall'accumulazione di brevi frasi e cenni fulminei; seguono una serie di apparizioni di parole, personaggi, immagini che si susseguono, si accavallano, si incalzano.

[44] *Ivi,* p.32.
[45] *Ivi,* p.46.

> Da un cielo estraneo allo spazio, cupola sul tempo, tutto petti piumosi di uccelli, fa cenni sconsolati la testa d'una bambina con una buccola all'orecchio; cadono lembi di lettere non scritte od aspettate invano; […] e mi giungono parole: parole scritte sulla vela d'una barca, sul cartiglio d'una figura in un affresco […] e visi: visi il cui giro cominciava da una parola mia.[46]

In questa descrizione, l'ideazione di un romanzo, il suo affiorare nella mente di uno scrittore avviene in un'atmosfera quasi onirica, surreale, misteriosa. In altri episodi sono invece elementi della realtà che suscitano la narrazione (lo sguardo di un fanciullo, lo sguardo di un cavallo…) : «Camminando per le strade mi portavo a spasso come un bambino irrequieto: e tutto favoriva pretesti a ritorni di fantasie lontane […] cui rispondeva un riemergere d'emozioni e parole.»[47] L'idea che la scrittrice trasmette è che il romanzo nasca prima di tutto da una percezione di vite e storie cui non resta che dar voce attraverso la scrittura.

> Davanti alla finestra c'era un tavolino grande, e su quello, proprio nel mezzo, due o tre fogli di carta sugante, uno sull'altro, uguali, celesti, così assetati che premervi la pagina fresca diventava una tentazione. E subito cominciai a scrivere. Le ombre hanno uno strano modo di guardarci. Quasi fossimo noi parvenze, fissandoci ci attraversano, e ci cercano e ci trovano dove non credevano di essere, dove la vita non è ancora visibile disegno: per questo ci vien fatto di buttarci indietro,

[46] *Idem.*
[47] *Ivi,* p.32.

> vacillando. Ma soltanto l'averci così scrollati e sfaldati, ci riportano a una sbigottita semplicità, a un commosso principio.[48]

Le 'ombre' di cui parla sono i personaggi, che - dice Manzini - talvolta sembrano guardare «noi» (io interpreto: noi scrittori) come parvenze, cioè come 'ombre', personaggi. Questa interpretazione è avvalorata dal fatto che essa si verifica in *Lettera all'Editore:* in diversi punti dell'opera, l'autrice diventa personaggio del romanzo. Ella è narratrice che inventa i personaggi ma interagisce anche con essi.

> Ed ecco si fece viva, proprio si mosse, venendo su dall'attenzione afosa di quell'occhio come da un mare di nebbia, l'immagine di un fanciullo: il fanciullo che era stato poco più di una comparsa nel romanzo avviato […] 'si chiama Fabrizio' mormorai. Il fanciullo Fabrizio, approfittando della poca luce, si nascondeva dietro il filare di viti che orlava la strada; e mi da gran pena cercarne il viso.[49]

La scrittrice dunque è «protagonista e partecipe del mondo rappresentato come dell'esplorazione di quel mondo, del racconto e della ricerca del racconto, del giuoco e della condotta del giuoco»[50].

---

[48] *Ivi,* p.50.
[49] *Ivi,* p.43.
[50] DOMENICO DE ROBERTIS, *La voce della Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita.* cit., p.33.

Nei confronti dei personaggi la scrittrice ha il compito di vivificarli, rendere loro una storia; essi sono pronti a «fare violenza alla narrazione»[51] pur di trovare un proprio spazio, oppure domandano che venga concessa loro qualche parola per «far viva la voce esitante ed un po' lisa»;[52] la scrittrice dunque non è onnisciente e padrona delle vite di questi personaggi, può portarle a compimento interagendo con loro, con la conseguenza di dover procedere a tentativi, alla cieca, e giungere a confessare di un personaggio «è mio e già mi sorprende, sicché quasi devo domandargli chi è».[53] L'autrice stessa, insieme ai lettori, compie un percorso di scoperta nel quale gli avvenimenti futuri si chiariscono «come si rovescia una carta da giuoco»:[54]per l'autrice la scrittura diventa un processo di conoscenza. La relazione che si delinea tra autrice e personaggi è quella di una compartecipazione all'atto creativo e reciproca scoperta. Questa relazione si è modificata nel passaggio tra le due fasi di vita del romanzo: con il tempo confessa di aver stabilito una certa intimità con loro, dovuta al fatto che non riesce a limitarsi ad uno «stimolante, affettuoso ascoltare»[55] ma è coinvolta nelle loro storie. Si instaura una sorta di processo empatico con i personaggi, per il quale spesso è l'autrice stessa a ritirarsi o meglio fondersi nella figura del personaggio e lasciare piena centralità ad esso, in un processo di «identificazione oblativa».[56] In tutta l'opera, per esempio, allo scopo di rendere più efficace la narrazione, sono avvertibili fulminee intromissioni della voce dei personaggi, isolate da parentesi tonde come nel caso del vecchio Luca del quale la scrittrice immagina di poter

[51] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit., p.40.
[52] *Ivi,* p.49.
[53] *Ivi,* p.44.
[54] *Ivi,* p.61.
[55] *Ivi,* p.37.
[56] GENIO PAMPALONI, *Per Gianna Manzini* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., p 44.

esprimere i pensieri da lui taciuti - «Così egli si inoltra nella solitudine, finché si accorge che l'essersi sempre rivolto alla statua dell'uomo in cilindro ("come a te, la terra mi s'alza lontana e il cielo mi s'avvicina"), partecipando gioie e dolori in un colloquio incessante, significa aver peccato per eccesso di timidezza».[57]

L'esito di queste scelte è una rappresentazione plurivoca della realtà, tecnica già sperimentata da altri autori del tempo - un esempio ne è il romanzo *Le onde* di Virginia Woolf.[58]

Il rapporto di intimità che si è stabilito con i personaggi porta la scrittrice anche a confessare di riconoscersi in alcuni di essi. Un primo caso è quello di Elide, la cui prepotenza la porta a prendere il posto dell'autrice e vestire i panni del narratore: «Aggiunge: 'le mie mani servono più a comprendere che a prendere'; e mi trovo vincolata dal piacere di specchiarmi nelle sue parole. La meraviglia di riconoscere, sempre di riconoscere, la incoraggia a raccontare: 'Una volta…». A questo confronto con Elide è dedicato l'intero capitolo «Un personaggio mi sostituisce»; la caratteristica comune è la capacità di immedesimarsi in chi sta loro attorno, una sorta di indiscreta possibilità di comprendere le vite altrui attraverso l'arma decodificatrice dello sguardo.

Un'altra figura in cui l'autrice si identifica è Sandro; egli è uno scrittore, con lui la narratrice condivide l'ambizione letteraria. L'autrice narra la storia del romanzo di Sandro, *Equazione di primo grado,* scritto di notte, per molti mesi, poi riletto e corretto, infine bruciato per la sua scottante verità. «E che voglio, se non che

[57] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit., p.75.
[58] CLELIA MARTIGNONI, *Tra le carte di Gianna Manzini. Per «Lettera all'Editore»* in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella,* Napoli, Bibliopolis, 1983, p 576.

arda?»[59] sono le parole con cui Sandro spiega l'effetto ricercato nel proprio romanzo; l'immagine è paradossale, vista la fine che farà il manoscritto; per analogia esse possono esprimere anche quello che è l'intento dell'autrice: creare un romanzo di rottura, che lasci il segno.

Il romanzo risulta sbilanciato a causa dello spazio destinato a personaggi, immagini, brevi scenette: il nucleo narrativo sembra soffocato dalla estrema ricchezza immaginativa e descrittiva. «*Ma l'intreccio, voi mi dite, è essenziale nel romanzo*»,[60] ci suggerisce l'autrice, ma troppa fretta impedisce di cercare le pause necessarie a dare ad ogni personaggio il suo tempo.[61] Ed è così che i personaggi avrebbero voluto essere condotti ad una conclusione - richiesta che la scrittrice non riesce a soddisfare:

> Ma potevano chiederlo a me quest'aiuto a perdersi in una forma oggettiva, in una irrevocabile conclusione? A me chiedere questa cosa che è un po' come la morte? Vi si ribella il mio amore per la vita la mia riluttanza a gli addii, il mio allarmato e pietoso rifuggire l'ultima parola, il mio persuaso riconoscere il momento essenziale non nella compiutezza, nel suggello, ma nell'ansia del continuo riproporre un principio su nuova attesa.[62]

Portare a termine l'intreccio romanzesco avrebbe significato chiudere l'ultima pagina sulle storie dei personaggi e la scrittrice non può farlo perché li sente vivi;

[59] *Ivi,* p.48.
[60] *Ivi,* p.68.
[61] *Ivi,* p. 168.
[62] *Idem.*

infatti, anche di fronte alle ultime richieste di personaggi di vedere rappresentati i momenti più importanti della loro storia e dopo l'accumulo, nella parte finale dell'opera, di vicende e figure scartate, l'autrice mantiene la decisione di non portare a compimento la vicenda romanzesca. Il vero e proprio finale della storia narrata è inserito nell'ultima sezione epistolare dell'opera, dedicata come di consueto alla rilettura critica; in questo contesto viene inserito l'episodio in cui culmina la drammatica storia: il suicidio di una delle protagoniste insieme al proprio figlio neonato. Il motivo di questa scelta è esplicitato dall'autrice:

> Non è stato dunque un accorgimento letterario abbandonare Laura lungo quella strada affidando al lettore l'epilogo della sua fuga. Molti episodi ho taciuto, se mai, per un calcolo affettuoso: per riserbarmi de' miei personaggi, qualcosa che sapessi io sola, al fine di poterli, dopo, ancora trattenere, magari parlandone in confidenza, su un tono tutto diverso: giusto quello della lettera, della voce che, sommessa, quasi all'orecchio, libera i pensieri più gelosi.[63]

Ancora una volta, la chiave di lettura di quest'opera è l'intimità che stabilitasi tra una scrittrice e il suo romanzo, una vicinanza che ha dato vita a «una nuova forma in cui romanzo e romanziere *sono* la stessa cosa».[64]

[63] *Ivi,* p.320.
[64] GENO PAMPALONI, *Per Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita.* cit p.33.

II.3 *Forte come un leone*: confidenze sulla vita e sulla scrittura

Forte come un leone è un racconto che Gianna Manzini pubblicò prima in volume[65] e successivamente all'interno di una raccolta omonima insieme ad altri dieci testi.[66] Il sottotitolo *Confidenze* dato alla prima edizione risulta essere particolarmente rappresentativo dell'opera che, infatti, è in forma di confessione condotta in prima persona dall'autrice sul suo rapporto con la vita e con la scrittura. Lo stile è quello tipico della scrittrice: una prosa lirica ed intensa, la sintassi non lineare e soprattutto un lessico ricco, sovrabbondante e raffinato. Queste scelte si coniugano perfettamente con il racconto che si svolge seguendo un libero fluire di pensieri; sembra infatti un monologo interiore che guarda al proprio approccio alla realtà e al modo con cui la rappresenta nella scrittura. Il racconto si snoda dunque tra spunti di riflessione intervallati da visioni o ricordi del passato, in una sorta di percorso di autoanalisi. Il punto di partenza è quello, ancora una volta, della rilettura di propri scritti; si tratta di un tema ricorrente nelle opere di Gianna Manzini, per esempio, dà inizio al romanzo *Lettera all'editore,* ma si tratta anche di una reale consuetudine della scrittrice: nell'arco di tutta la sua produzione ella pratica un costante recupero di testi scritti anni addietro; alla rilettura si affiancavano note o eventuali modifiche e il riutilizzo degli stessi in

[65] GIANNA MANZINI, *Forte come un leone. Confidenze, plaquette*, Roma, Documento, 1944.
[66] GIANNA MANZINI, *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947.

contesti differenti.[67] Quella di 'rileggersi' rappresenta dunque una naturale propensione dell'autrice e si realizza in tutte le accezioni del termine: a partire da quella più letterale, legata al materiale recupero di testi, e quella metaforica che indica invece una tendenza a dare un'interpretazione di sé e delle proprie esperienze. L'esito infatti è sempre duplice, un giudizio sulla scrittura eil desiderio di ristabilirne le linee guida e, allo stesso tempo, una presa di coscienza della propria crescita intellettuale, professionale e personale. Nel caso di *Forte come un leone* la scrittrice si trova di fronte ad un lavoro «che dura ormai da quindici anni»[68] nel quale però non si riconosce; questo provoca una sensazione di distacco ma anche di curiosità.

> Perduto il tesoro sul quale eravamo conversi, la povertà improvvisa che ci coglie, ci rende agili, leggeri, in ascolto dei più fugaci sussurri, e prodighi di quella diffusa fragile tenerezza che succede alla crudeltà di un distacco o la precede appena. […] Peccato che sia tanto più difficile col nostro lavoro: altro è superarlo in un giudizio, altro è attuare questa *tremante novità che ci rende ancora una volta curiosi di noi*, e finalmente pronunciarla, questa parola in cammino.[69]

[67] Per un approfondimento di questi aspetti rimando a GIAMILA YEHYA *Sulla soglia dell'opera. Figure e percorsi metanarrativi nella scrittura di Gianna Manzini*, Tesi di dottorato di ricerca in Storia delle scritture femminili, Università degli studi di Roma "La Sapienza", 2005; CLELIA MARTIGNONI, *Tra le carte di Gianna Manzini. Per «Lettera all'editore»,* in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, P. 576.
[68] GIANNA MANZINI, *Forte come un leone,* Milano, Mondadori, 1947, p.11.
[69] *Ivi,* p. 11-12 (corsivo mio).

L'autrice si spinge allora a osservare dove ha origine il racconto, cerca cioè di cogliere il momento in cui un tema inizia a prendere forma nella sua mente. In origine esso è una visione allettante che viene serbata, a più riprese dimenticata e infine riscoperta fino a diventare intima; a quel punto inizia il lavoro di scrittura animato dalla necessità di non perdere tempo.[70] La narratrice descrive le condizioni che la favoriscono nella sua attività («odore di caldarroste e d'apertura di scuola») e poi lascia spazio alla vera narrazione, separata anche visivamente dal resto del testo grazie a uno spazio bianco. Il racconto però, poco dopo il suo inizio, rivela già la diversità rispetto all'ispirazione originaria; esso risulta infatti troppo vistoso e lambiccato: «Del cavallino di legno avrei fatto un pezzo di oreficeria»[71] - confessa la narratrice. Il problema è dunque il filtro dato dall'autrice che modifica l'essenza dell'oggetto del racconto; il grande tema che a questo punto si apre è quello dello scambio che si realizza tra la narratrice e ciò che si propone di raccontare. Ad una prima analisi si tratta di un processo di appropriazione della realtà.

> Ciò che mi piaceva ho voluto far mio; atteggiamenti, idee, parole, perfino emozioni. […] eccomi, con un senso di flagrante vittoria, a modo mio impadronita dell'episodio, dello stato d'anima, del problema; eccomi, disinvolta, muovermi nella vita altrui con una letizia, con un'ansia festosa, con una certezza d'arricchimento che rendeva febbrile la mia gioia. […] Fina da bambina, la possibilità di irrompere nel silenzio delle cose e delle creature, mossa da un

[70] *Ivi,* p. 14.
[71] *Ivi,* p.15.

sentimento fraterno, mi si annunciò come un pericolo e come una colpa.[72]

Nel rileggere testi scritti anni addietro Gianna Manzini riconosce questi suoi tratti in una «prepotenza nei confini gelosi del sentimento, una disinvoltura, una padronanza dell'emozione, un modo aggressivo ci schiacciarne il tremito, smagandola».[73] In *Lettera all'editore*, romanzo successivo di un anno a *Forte come un leone*, eppure già in corso d'opera,[74] un intero capitolo è destinato alla descrizione di questo processo di penetrazione nella realtà che risulta essere all'origine della capacità di narrare. Il capitolo si intitola *Un personaggio mi sostituisce,* perché dal momento che è nella figura di Elide che l'autrice riconosce questo speciale 'potere': in questo caso è la descrizione del personaggio che diventa pretesto per specchiarsi in esso e parlare di sé. La narratrice lascia a Elide l'incombenza di dare avvio alla confessione, nelle sue parole - «M'affolla l'anima, la vita degli altri: è qualcosa che mi colma e mi sopraffà» - trova riscontro della propria «meraviglia di riconoscere» che «incoraggia a raccontare». [75] Allo stesso modo la narratrice si definisce «spaventosamente indiscreta»:[76]attraverso un' esasperazione delle capacità sensoriali riesce ad avere una sorta di iper-percezione della realtà, a sentirne le storie nascoste e perfino a «compiere un viaggio entro il buio labirinto della vita di un estraneo».[77] A tal

[72] *Ivi,* p. 21-22.
[73] *Ivi,* p.33.
[74] Sul tema si veda CLELIA MARTIGNONI, *Tra le carte di Gianna Manzini. Per «Lettera all'editore»,* cit. p.579.
[75] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* Palermo, Sellerio, 1993, p. 256.
[76] *Ivi,* p.278.
[77] *Ivi,* p. 280.

proposito è particolarmente interessante un passaggio dell'intervista a Gianna Manzini riportata da Lia Fava Guzzetta nel volume a lei dedicato.

> *Mi pare di ricordare che per Lei scrivere, o meglio, capire, significa trasferirsi in ciò che vuole rappresentare o rivelare. È ancora esatta questa affermazione?*
>
> Più che mai: io ero di volta in volta, il bambino cattivo, la vittima, il carnefice e magari il cavallo, il gatto e via dicendo. Col passare del tempo questo mio occulto trasmigrare ha preso quota. Mi sono fatta coraggio. Si può calarsi anche nelle creature più elementari, in una formica, per esempio, in un tarlo,; perfino nel cuore delle cose.[78]

La narratrice ammette anche di sentirsi a disagio di fronte a questa possibilità di intromettersi nella vita ed appropriarsi di fatti e sentimenti altrui, tuttavia riconosce in questa capacità l'elemento vivificante dei racconti che ne scaturiscono.

> Indiscrezione involontaria. È come se un moto interiore trovasse, senza cercarlo, un avvenimento in cui illuminarsi.[79]

[78] FAVA LIA GUZZETTA, *Gianna Manzini,* cit, p. 3.
[79] *Ivi,* p. 266.

L'atteggiamento 'indiscreto' che l'autrice confessa ha dunque la capacità di illuminare; si tratta di un'immagine non casuale infatti in *Lettera all'Editore* viene così descritto il momento iniziale della scrittura di un romanzo: «Mi accadde così di trovarmi bruscamente come in possesso d'una lampada, con la quale, procedendo al buio, vedevo cose ignorate uscire dalle tenebre per entrare nel mio cerchio di pazza chiarità».[80]

Le stesse parole ora citate tornano anche in un altro scritto inserito nella raccolta *Forte come un leone:*

> Ebbene, in me, il coraggio di non rinunciare si chiama precisamente Virginia Woolf. La leggevo e imparavo a raccogliermi l'anima e a tenerla in fronte come la lampada dei minatori. […] Raccogliermi l'anima e *tenerla in fronte come la lampada dei minatori*: nient'altro che una particolare attenzione, in virtù della quale le cose escono da un'ombra che le preserva, un'ombra fermentante, faticosa, bruta, l'ombra dell'attimo che precede la nascita, per entrare in un cerchio di chiarità.[81]

[80] *Ivi,* p.261.
[81] GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf*, in *Album di ritratti*, Milano, Mondadori, 1964, p. 136 (corsivo mio).

Il testo è *La lezione della Woolf* e si tratta di un omaggio, o meglio di «un atto di umiltà, un rendimento di grazie»[82] rivolto alla grande scrittrice inglese di cui aveva già iniziato a leggere le opere negli anni trenta.[83] In particolare Gianna Manzini riconosce di «essere stata incoraggiata» dalla scrittrice inglese a inserire nei propri testi quelle «distrazioni» che sono «un modo trepidante e cordiale di chiamare le cose laterali»;[84] infatti, la stessa indiscreta attenzione che sembra essere, per lei, la cifra essenziale del raccontare si può riscontrare anche nella scrittura della narratrice inglese, e soprattutto nella sua Clarissa Dalloway che «penetrava attraverso la vita come una lama di coltello; e al tempo stesso restava al di fuori, spettatrice».[85] Manzini condivide con Virginia Woolf questo singolare sguardo sulla realtà ma anche il desiderio di realizzarlo in una struttura narrativa adeguata grazie a un'intensa ricerca di stile.

> E non riesco a dire nulla di più per ringraziare Virginia Woolf. Sapevo ormai che il mio inquieto paradiso a più dimensioni non poteva essere chiarito con le formule, conquistato con la pazienza. Su ogni parola, perché appena rispecchiasse la grazia del dono, avrebbe dovuto pesare interamente la mia personale vicenda, e la mia anima scomporvisi e ricomporvisi come attraverso un prisma. Cominciava così, da questo

[82] *Ivi,* p. 135.

[83] INGA CATHARINA STRAHL-PASSERI, *Gianna Manzini e Virginia Woolf. Spunti per un confronto,* in *Omaggio a Gianna Manzini,* a cura di Lia Fava Guzzetta, Messina, Prometeo, 1986, p.19.

[84] GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf*, cit., p. 142.

[85] VIRGINIA WOOLF, *La signora Dalloway*, Milano, Mondadori, 2010, p. 9.

> senso d'inesperienza, d'inettitudine e di responsabilità la maggiore avventura, l'avventura dello stile.[86]

Sappiamo d'altra parte che anche quanto fosse importante per la narratrice inglese la ricerca della 'giusta' forma e del 'giusto' stile – dice per esempio, a proposito di un suo racconto, di averlo scritto «to a rhytm, not to a plot».[87]

La lezione della Woolf è dunque un esempio indicativo di autobiografia critica, seppur parziale, che, a distanza di poche pagine, va a completare il discorso sulla scrittura iniziato nel racconto *Forte come un leone.* Quello a Virginia Woolf non è però l'unico riferimento letterario; ampio spazio è infatti dedicato a Dostojevski: «uno scrittore che ora non so più se sia stato per me un corruttore o un padre spirituale».[88]La scrittrice ritorna al momento in cui ne scoprì le opere - «leggevo bocconi: i gomiti puntati sul letto, la guancia indolenzita appoggiata sul palmo della mano»[89] - e ricorda il piacere di identificarsi con i personaggi e subito cercarli nella realtà per godere del privilegio d'incontrarli, in nome di «un'occulta parentela».[90]Come accade non di rado nelle opere di Gianna Manzini, anche in *Forte come un leone* allo spunto critico di partenza si lega un racconto basato su un ricordo e, al contempo, la riflessione su di esso; infatti, dopo la breve divagazione sulle letture che le hanno segnato la vita, l'autrice commenta la

[86] GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf,* cit, p.145.
[87] Come nota Inga Catharina Strahl-Passeri in *Gianna Manzini e Virginia Woolf. Spunti per un confronto,* in *Omaggio a Gianna Manzini,*cit, p. 30.
[88] GIANNA MANZINI, *Forte come un leone,*cit, p.29.
[89] *Idem.*
[90] *Ivi,*p.30.

libertà di esprimere influssi e passioni letterarie – «credevo che fosse davvero necessario riconsiderare le predilezioni gli amori le infatuazioni le appropriazioni di ieri e dell'altro ieri e, se fosse umanamente possibile, di oggi».[91]Il discorso torna dunque a focalizzarsi sulla propria scrittura e sulle sue evoluzioni mentre inizia la riflessione sul secondo grande tema che, insieme alla già detta indiscrezione, viene identificato da Gianna Manzini come una propria caratteristica fondamentale. La scrittrice riconosce nelle proprie opere un eccesso di leziosità e ricercatezza a svantaggio di una tanto ricercata semplicità. Questo è l' argomento cui l'intero racconto tende e in relazione al quale – confessa l'autrice - le precedenti pagine di aneddoti non sono che diversivi.[92] La protagonista del testo è dunque quella semplicità che non è mai riuscita a entrare nelle pagine della scrittrice ricche di «pazzie di anacoluti», «sfoggi» e «bravure»; [93] a questo andamento deviante rispetto ad una prosa piana e lineare hanno contribuito – a detta della scrittrice - quelle letture che diventavano «accessorii, vanità, diversivi».[94]Un fattore ulteriore che la scrittrice individua come causa di ciò è la personale complicata capacità di percezione che nega un approccio immediato alla realtà.

> E sono di già sconfitta: nella stessa speranza di raggiungere la semplicità, divento sottile, faccio un'operazione: la invento. […] Sono

[91] *Ivi,* p.33.
[92] *Ivi,* p.19.
[93] *Ivi,* p.36.
[94] *Ivi,* p.34.

> persuasa che anche nel mio essenziale modo di essere scoprirei, in ogni pensiero, in ogni impulso, il nascere d'un difficile intreccio.[95]

Quasi a riprova di questa lucida autocritica il testo prosegue con una digressione su episodi del passato che confermano questa impraticabile essenzialità nelle parole e nelle sensazioni; un ricordo risulta particolarmente significativo in quanto è anche quello da cui deriva il titolo del racconto. Si tratta del dialogo tra la scrittrice bambina ed il padre sulla liceità da parte di un autore di utilizzare espressioni banali – nella fattispecie il modo di dire 'forte come un leone'. Gianna Manzini ricorda da un lato la propria risolutezza nell'affermare il dovere dell'artista di ricercare la novità e dall'altro lo sconforto rassegnato del padre di cui immagina il monito - «Ma codesta estrema necessità di distinguersi è debolezza».[96] Ebbene, a questo punto la narratrice è riuscita a tornare al punto da cui ha iniziato l'opera: un mancato riconoscimento nel proprio testo le ha suggerito di ripercorrerne la storia offrendo al contempo la possibilità di compiere una rilettura della propria attività di scrittura; in ultima analisi l'elemento più evidente del cambiamento è dato dalla semplicità un tempo rifiutata e ora invece ricercata. Con un epilogo che anticipa i motivi dei romanzi di autoriflessione degli anni successivi, il racconto termina con la visione del fantasma del padre al quale la scrittrice è pronta finalmente a dare ragione; così, l'immagine finale si sofferma proprio su quell'espressione – 'forte come un leone'

[95] *Ivi,* p.37.
[96] *Ivi,* p. 44.

- un tempo ritenuta tanto banale ed ora invece pronta ad essere scritta «in caratteri alti, spiccanti, chiari, in mezzo ad una pagina bianca».[97]

II.4 La rivista «Prosa» e la partecipazione al dibattito letterario europeo

L'analisi delle opere ha permesso di evidenziare la grande produttività di Gianna Manzini negli anni trenta e quaranta con esiti che coniugano la sperimentazione narrativa e la ricerca di linee guida teoriche. Il punto di partenza è *Casa di riposo*, un testo che si sofferma sul momento che di poco precede la vera e propria nascita di un romanzo; pochi anni dopo con *Lettera all'Editore* l'attenzione si sposta oltre il romanzo, al momento in cui esso rischia di non essere più tale e necessita di una rilettura e ricostruzione; infine, questi anni di intenso lavoro si concludono con prove in cui predomina la componente autobiografica e critica e in cui risuona più limpidamente la voce della narratrice. Un punto di fondamentale importanza per interpretare l'intera produzione di questi anni è la pubblicazione della *Licenza* ai *Venti racconti;*[98] essa segna infatti

[97] *Ivi,* p. 45.
[98] GIANNA MANZINI, *Venti racconti*, Milano, 1941.

una svolta: a partire da questo momento i problemi della narrazione, ormai diventati vera e propria crisi stilistica, non rimangono singoli accenni, come era successo nelle opere precedenti, ma divengono protagonisti dei testi. Infatti, è a partire da questa data che Gianna Manzini inizia a concentrare la propria attenzione sulla propria scrittura e indagarne i meccanismi in modo sempre più approfondito. Proprio le brevi osservazioni critiche del 1941 danno inizio a un processo di autoesplorazione critica sempre più vivo che concretizza nelle opere quella che sembra essere una pratica consueta per Gianna Manzini. Clelia Martignoni in un contributo dedicato a *Forte come un leone*[99] svela la presenza, tra le carte della scrittrice, di numerosi foglietti rivolti a se stessa, moniti o consigli annotati a margine dei testi autografi; sono tracce che confermano l'impiego della rilettura e il continuo lavorio cui erano sottoposti i suoi testi. La cosa che stupisce è il tono di grande affetto ed eleganza con cui la scrittrice si rivolge a se stessa, pur in questi singolari messaggi privati - «combatti gli incisi, specie quelli dopo la congiunzione 'e' perché tolgono fluidità, frantumano, impongono una lettura come a soprassalti che ti dà ragione sì, ma in quello che c'è in te di più vizioso: l'aderenza sintattica al moto interno finirà col nuocerti: attenta dunque, fa bene bene, da brava: salva insieme te e la pagina».[100]L'attitudine a rileggere e commentare i propri scritti, come si è più volte detto, è un' abitudine di Gianna Manzini, ma l'eccezionalità è data dal fatto che tali spunti critici e di autoriflessione non sono solo note nel paratesto, ma entrano, soprattutto negli anni

[99] CLELIA MARTIGNONI, *Forte come un leone,* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita,* cit.

[100] *Ivi,* p. 117. La citazione è tratta da un appunto autografo steso sul *recto* di una carta volante (num. IX, 6/24) ora conservato tra le carte del fondo presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (Milano).

quaranta, a fare pienamente parte delle opere. Il risultato è una produzione resa compatta da forti legami intertestuali e da una ricorrente spinta a mettere a nudo i meccanismi narrativi [101] e con ogni probabilità anche dare dei segnali che individuassero la posizione scelta dalla scrittrice all'interno del panorama letterario. Uno dei tratti più significativi nelle opere è il tema della memoria, molto spesso legata alla necessità di narrazione che da essa scaturisce; questi argomenti, specie negli anni quaranta, trovano corrispondenza nel contesto bellico e postbellico che vede la letteratura impegnarsi nel recupero e mantenimento della memoria storica – mi riferisco per esempio all'esperienza neorealista. Ebbene, nelle opere di Gianna Manzini sono presenti questi stessi elementi, affrontati tuttavia da una prospettiva decisamente differente; nel suo caso infatti si tratta del recupero di ricordi strettamente personali, espressioni di un singolo e non di una collettività, ritenuti importanti non da un punto di vista meramente sociale, storico o morale ma in quanto potenziali narrazioni, interpretazioni della realtà attraverso l'arte della scrittura. La differenza di prospettiva è tale che per la scrittrice toscana la scrittura mette in atto ciò che la realtà è solo in potenza – confessa infatti che il potere della scrittura è «dare alla vita ciò che le manca per essere più vera».[102]

Se dunque si pongono in relazione le varie opere degli anni trenta e quaranta (senza dimenticare le indicazioni sparse qua e là nella produzione precedente) con il contesto storico culturale dell'epoca, le tracce di riflessione sulla scrittura lasciate nei testi risultano essere utili riferimenti per ricostruire la posizione della

[101] Per un raffronto con altre opere nelle quali si manifesta questa stessa intenzione di 'spiegare' la narrazione rimando a *Letteratura estranea all'intreccio*, in VIKTOR SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa* trad. italiana di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976,[1925], pp. 271-294.

[102] *Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici,* a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 261.

scrittrice nel dibattito sul romanzo. Tutte le opere, seppur in diverse misure, rivelano una ricerca di forme e temi che fa supporre un'attiva partecipazione alle problematiche del mondo letterario italiano ed europeo. Questo interesse trova espressione anche nel progetto portato avanti negli ultimi anni quaranta nei Quaderni internazionali di «Prosa»; la rivista, di cui Manzini fu direttrice, uscì in tre fascicoli tra il luglio del 1945 e l'ottobre 1947 e aveva lo scopo, come indicato nel risvolto del Quaderno II, di «esemplificare, in composizioni chiuse, la migliore attuale narrativa e saggistica italiana e straniera».[103] Nei tre numeri pubblicati si riscontra una significativa prevalenza della narrativa rispetto alla saggistica e una forte rappresentanza di scrittori stranieri i cui testi erano forniti in traduzione.[104]Il secondo e terzo Quaderno si differenziano dal primo in quanto presentano un nucleo tematico centrale esplicitato nelle note redazionali d'apertura. Per il nostro studio risulta essere particolarmente importante il secondo Quaderno che è dedicato alla 'questione del romanzo': nelle prime sessanta pagine circa si susseguono interventi critici tutti intitolati *Problemi del romanzo*, ad essi seguono venti brani di narrativa. L'importanza di questa esperienza critica, letteraria ed editoriale è molteplice ma soprattutto dà prova della consapevolezza gradualmente acquisita dalla narrativa italiana nel secondo dopoguerra; infatti la rivista partecipa al processo che Guzzetta chiama di

[103] Citazione tratta dalla scheda della rivista a cura di Marcello Ciocchetti sul Catalogo informatico delle riviste culturali europee (circe.lett.unitn.it).

[104] Tra gli scrittori italiani figuravano N. Lisi, A. Benedetti, G. Dessì, V. Brancati, G. Manzini, N. Savarese., C. Sbarbaro, C. Zavattini, G. Piovene, D. Buzzati, A. Moravia, M. Soldati, E. Pea, B. Tecchi, G. Vigolo, V. Pratolini, G. Comisso; per quanto riguarda gli stranieri nel primo numero si trovano testi di V. Woolf, E. M. Forster, J. Cassou, W. Faulkner, A. Camus, G. Britting, V. Larbaud, F. Ponge, H. Michaux, H. von Hoffmannsthal, R. M. Rilke, F. Kafka, H. Miller, J. Ortega y Gasset; nei quaderni successivi si aggiungono M. Blanchot, E. Hemingway, T. Mann, R. Queneau, J.- P. Sartre, Alain, A. Artaud, P. Claudel, E. D'Ors e molti altri.

«sprovincializzazione della scrittura letteraria italiana» [105] seguito al periodo fascista. L'esperienza di «Prosa» manifesta dunque una notevole capacità di interpretare il contesto storico/culturale mentre affronta questioni tra le più discusse nell'ambiente letterario dell'epoca, non a caso, argomenti che sono al centro delle opere di Gianna Manzini attorno al biennio 1945-1946. La rivista è dunque un importante luogo di espressione delle posizione teoriche esplicitate anche in tutta la produzione narrativa della scrittrice; in particolare il 1945 è una data cruciale: avviene infatti la pubblicazione di *Lettera all'editore*, la prima apparizione di *La lezione della Woolf* sulla rivista milanese «Le arti»[106] e infine l'uscita del primo dei Quaderni internazionali che si apre proprio con un racconto di Virginia Woolf. Il testo, intitolato *Serata in casa del Dr. Burney*[107] tratta proprio il tema della letteratura, adempiendo dunque una funzione programmatica all'intera rivista che, come già detto, fa del discorso sul romanzo il fulcro del proprio interesse. Un altro racconto del primo fascicolo, *Autodafé a Francoforte* di Heirich Eduard Jacob,[108]ha come tema la scrittura e nello specifico la fragilità del patrimonio librario, stigmatizzata nell'immagine di un rogo di libri. Queste sono dunque le anticipazioni della questione dibattuta nel secondo quaderno, in cui una nota redazionale (e, in quanto tale, plausibilmente riconducibile a Gianna Manzini che aveva il ruolo di direzione della rivista) sottolinea quanto la riflessione sulla letteratura sia diventata «più che mai urgente e appassionata» per

[105] LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini e i Quaderni internazionali di «Prosa»*, «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2005, p. 437-481.
[106] Il testo è destinato poi a confluire nella raccolta *Forte come un leone* nel 1947.
[107] VIRGINIA WOOLF, *Serata in casa del dr. Burney,* trad. di Emilio Cecchi, in «Prosa. Quaderni internazionali», I, luglio 1945, pp 3 sgg.
[108] HEIRICH EDUARD JACOB, *Autodafé a Francoforte,* trad. di Francesco Spada, Umberto Barbaro, «Prosa. Quaderni internazionali», Roma, Nuove edizioni italiane, I, luglio 1945, pp. 23 sgg.

via dei «turbamenti e per i rinnovamenti sociali cui ha dato luogo la guerra mondiale, per le evidenti variazioni di prospettive psicologiche che implicano tutto un nuovo fermentare di valori umani e filologici».[109]Gli interventi accolti in questo numero della rivista si orientano essenzialmente ad un'indagine sul romanzo in Francia, riconoscendo come linee comuni quella dell'abolizione del confine tra poesia e prosa e l'impegno di sperimentazione seguito alle diverse tensioni letterarie sviluppatesi nei primi decenni del Novecento. Il problema principale che si poneva agli scrittori del tempo era la ricerca di una struttura, per rinnovare l'idea della 'composizione' del romanzo; di queste riflessioni Gianna Manzini fu promotrice e garante, in quanto attiva sostenitrice della rivista, e l'esperienza di «Prosa», con il suo carattere di ricerca di una nuova dimensione letteraria, apertura alle narrative straniere e possibilità di confronto critico, sembrano essere il giusto completamento alle posizioni assunte dalla scrittrice nelle proprie opere.

[109] LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini e i Quaderni internazionali di «Prosa»*, «Rivista di letteratura italiana», 1-2, 2005, p. 479.

TERZO CAPITOLO

Scrittori e scrittura nelle opere degli anni cinquanta e sessanta

Gianna Manzini, divenuta protagonista della scena culturale e letteraria italiana, prosegue l'attività di scrittrice intensificando, soprattutto verso gli anni sessanta, la produzione di testi a carattere critico. Nel 1947 inizia la stesura del *Diario*, una preziosa raccolta di pensieri sulla vita pubblica e privata ora conservati presso il Fondo Gianna Manzini dell'Archivio del Novecento del Dipartimento di Studi filologici, linguistici e letterari dell'Università di Roma 'La Sapienza'.[1] I *Diari* sono il luogo in cui trovano espressione molti pensieri dell'autrice prima di essere trasformati e trasferiti nelle opere; inoltre sono un importante punto di riferimento per ricostruire le fasi di elaborazione dei testi - per esempio, confermano l'abitudine di Gianna Manzini a non avere progetti di scrittura ben definiti, bensì a raggruppare in raccolte i propri scritti dopo averli già pubblicati singolarmente. Come già avveniva in precedenza, negli anni cinquanta e sessanta l'occasione per la nascita di nuovi racconti le era offerta dalle collaborazioni con numerosi giornali – si trova infatti la sua firma in

[1] I cinque quaderni manoscritti di scrittura diaristica e introspettiva inclusi nella sottoserie 'Quaderni' sono fitti di importanti riflessioni metanarrative e di critica. L'arco di tempo coperto da questi scritti va dal 1947 – il primo quaderno è inaugurato il 24 giugno ("San Giovanni") 1947 – al 1958, secondo i seguenti estremi cronologici: Diario N. 1 1947-1950; Diario N. 2 1949; Diario N. 3 1950-1953; Diario N. 4 1953; [Diario N. 5] 1954-1958. (L'archivio di Gianna Manzini. Inventario, a cura di Cecilia Bello Minciacchi, Clelia Martignoni et al., Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci editore, 2006).

«Milanosera», «Il Giornale» di Napoli, «Il giornale di Sicilia», «La Gazzetta del Popolo», «Il Tempo», «La Fiera Letteraria». Giamila Yehya nella sua biografia[2] sostiene che queste abitudini di scrittura e pubblicazione dei propri testi siano frutto non di una scelta ma di una necessità dettata dalle esigenze economiche e dalle precarie condizioni di salute della scrittrice. La prima raccolta degli anni cinquanta è *Ho visto il tuo cuore*[3] seguita, nel 1953, da *Il valzer del diavolo;*[4]i racconti in esse contenuti manifestano i risultati della ricerca formale e di contenuto portata avanti dalla scrittrice: la sintassi fluida e scorrevole ed il generale ricorso alla semplificazione – tanto ricercata in *Forte come un leone* – sono indici di una pausa rispetto allo sperimentalismo degli anni precedenti. Nello stesso anno Gianna Manzini avvia una collaborazione con la Rai partecipando attivamente ad una trasmissione radiofonica che raccoglieva brani di diversi autori sul tema del sogno. Questa occasione diede anche avvio ad un interesse per l'ambito onirico, presente nella raccolta *Sulla soglia.*[5]

Sono, questi, anni in cui Gianna Manzini, accompagnata da Enrico Falqui, viaggia in Italia e all'estero e coglie tutte le occasioni offerte dal panorama culturale dell'epoca: nel suo diario si trovano riferimenti al Congresso per la Libertà della Cultura svoltosi a Parigi, alla mostra di Fontainebleau a Napoli, a un Congresso sull'architettura in Sicilia, a un viaggio a Vienna con il Pen Club e alla visita della Biennale e del Festival del Cinema a Venezia; la stessa Manzini rivela,

[2] GIAMILA YEHYA *Gianna Manzini. Una biografia,* in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci editore, 2006, p 26.
[3] GIANNA MANZINI, *Ho visto il tuo cuore,* Milano, Mondadori, 1950.
[4] EAD. *Il valzer del diavolo,* Milano, Mondadori, 1953.
[5] EAD. *Sulla soglia,*Milano Mondadori, 1973.

nell'articolo *Parole povere,*[6] la grande influenza che i suoi viaggi avevano sull'attività di scrittura, fornendo occasioni, immagini, temi e personaggi per la narrazione.[7] Nel diario ampio spazio è lasciato anche alle letture di cui annota giudizi e impressioni: vi si trovano opere di autori italiani - *Il compagno* di Pavese, identificato come «un libro tutto vivo» e *È stato così* di Natalia Ginzburg, definito «un librino equilibratissimo» - o europei - *La morte a Venezia* di Mann, «un capolavoro» - fino ad arrivare agli americani Faulkner e Fitzgerald ritenuti gli «autori più spericolati».[8]

Un tema ricorrente nelle opere degli anni cinquanta (ma di cui si trovano tracce già nella parte finale di *Lettera all'Editore*) è quello del corpo. Sono molti i casi in cui la fisicità diventa argomento di indagine e occasione di narrazione, un esempio è la brevissima *Storia d'un dente malato*, racconto apparso in «Milano-sera» il 7 marzo 1946, ripreso in *Forte come un leone*[9] e successivamente in *Cara prigione*[10]. Nel 1956 Gianna Manzini pubblica *La sparviera,* romanzo nel quale si aggiunge la componente autobiografica del difficile rapporto della scrittrice con il proprio corpo, molto spesso reso debole e debilitato da una persistente patologia dell'apparato respiratorio.[11] Il romanzo si fonda sull'oggettivazione della malattia e la rappresentazione immaginaria che ne fa il protagonista; si tratta di un'opera che segna il ritorno dell'autrice alla narrativa - nello specifico al romanzo - e risulta essere uno dei testi che ebbero maggiore fortuna. Il progetto era così descritto nel diario:

---

[6] GIANNA MANZINI, *Parole povere*, in *Album di ritratti,* Milano, Mondadori, 1964.
[7] *Ivi,* p. 223.
[8] GIAMILA YEHYA *Gianna Manzini,* cit, p. 26.
[9] GIANNA MANZINI, *Forte come un leone,* Milano, Mondadori, 1947.
[10] EAD, *Cara prigione,* Milano, Mondadori, 1958.
[11] GIAMILA YEHYA *Gianna Manzini,* cit, p. 29.

> A un tratto mi è balenata l'idea di fare d'una malattia la protagonista d'un racconto. Una malattia e il suo uomo. La malattia come un grande movente segreto […] potrebbe trattarsi di questo gran personaggio, "la tosse".[12]

Nel 1953 e 1964 pubblica due bestiarii, seguono tre raccolte con testi di carattere critico dedicati a personaggi di spicco della scena culturale e letteraria; nel 1960 il ritorno al romanzo è segnato dalla pubblicazione di *Un'altra cosa* – vincitore, nel settembre 1961, del premio Marzotto – e, dopo la raccolta *Il cielo addosso,*[13] di *Allegro con disperazione* nel 1965[14]- vincitore, nel 1968, del premio Napoli. Queste date segnano un cambiamento in seguito al quale Gianna Manzini prediligerà, per le proprie opere, temi relativi alla memoria dell'infanzia e dei membri della propria famiglia; sono infatti gli anni dedicati alla composizione di *Ritratto in piedi,* dedicato al padre, e alla prosa onirica di *Sulla soglia,* ultimo testo pubblicato prima della morte dell'autrice il 31 agosto 1974.

[12] Dal Diario, «I Maggio [1953]».
[13] GIANNA MANZINI, *Il cielo addosso,*Milano, Mondadori, 1963.
[14] GIANNA MANZINI, *Allegro con disperazione,* Milano, Mondadori, 1965.

III.1 La vita di uno scrittore narrata in *Un'altra cosa*

«La carriera letteraria di Riccardo Rossi ebbe un avvio dei più banali» con queste parole inizia il romanzo *Un'altra cosa* romanzo pubblicato nel 1961 per la collana 'Narratori italiani' di Mondadori. L'opera ebbe un buon successo - nel settembre 1961 vinse il premio Marzotto e successivamente seguirono ristampe e traduzioni. Si tratta di uno dei più piani e lineari esempi di narrativa all'interno della produzione manziniana: distante dallo sperimentalismo di *Lettera all'Editore*, il romanzo, condotto in terza persona, narra la storia di un italiano alle prese con le quotidiane problematiche di lavoro e famiglia. In questo caso dunque il testo non è teatro di una riflessione metanarrativa, né registra l'utilizzo di alcun tipo di tecnica innovativa da parte della scrittrice - se si esclude la struttura circolare del testo che inizia e si conclude con le stesse parole - tuttavia risulta interessante perché la scrittrice sceglie come protagonista non un uomo qualunque, ma uno scrittore. Il piacere di utilizzare personaggi che condividono il suo stesso mestiere si era già rivelata in *Lettera all'Editore* nella figura di Aldo, il ragazzo che «ha in mano tante cartelle d'appunti e in tasca agende e taccuini»; [15] infiammato dalla vocazione letteraria è in lui che la scrittrice si specchia - «È Aldo l'adolescente in cui mi rimpiatto e mi confido»[16] - la sua capacità di guardare dentro gli avvenimenti e di interpretare i volgi gli frutta un posto d'eccezione: aiutare la narratrice a «architettare il romanzo».[17]

[15] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit, p. 48.
[16] *Ivi,* p. 49
[17] *Idem.*

In *Un'altra cosa,* dunque, trova compimento il progetto di dedicare un romanzo alla figura di uno scrittore; la narrazione segue infatti la vita di Riccardo Rossi, a partire dal suo esordio letterario; una vita segnata dal desiderio di scrivere un grande romanzo e dedicarsi appieno a quello che viene percepito non come un mestiere ma come una scelta di vita. Nel testo si intrecciano però i vari 'fili' che regolano la vita del protagonista guidandone le azioni, proprio come avviene alle marionette: quello del desiderio di realizzazione personale – attraverso la scrittura, quello della vita familiare, della necessità di un lavoro redditizio e poi quelli dettati dal contesto – la guerra, la società in evoluzione. Il romanzo, condotto da un narratore esterno, segue il protagonista non solo nella sua vita esteriore ma cerca anche di dare qualche segnale relativo alla sua sfera interiore: il lettore può dunque comprenderne i sentimenti e la difficoltà di coniugare impulsi e sogni con i vincoli dettati dalla situazione e dalle persone intorno a lui. In questo conflitto, che risulta essere il vero oggetto della narrazione, è possibile riconoscere il riflesso del pensiero della scrittrice: Riccardo Rossi si trova in particolare di fronte alla necessità di rimandare più volte il progetto di stesura di un grande romanzo a causa di necessità materiali che lo spingono ad accettare anche mansioni secondarie per conto di un quotidiano.

> "Chi te lo porta via il tuo romanzo? Si tratta appena momentaneamente di fare un'altra cosa" Ormai Riccardo, specie se lei sorrideva, non sapeva che consentire. Infatti: "Sarà come trattenere una freccia per fissare meglio la mira", volle convincersi, abbracciandola. "Chi te lo porta via?" insisteva Jole. "Anzi chi sa che

> non ti capiti come quando, al risveglio, ci accorgiamo d'aver trovato in sogno la spiegazione cercata durante la veglia. Vedrai, credevi di averlo accantonato e invece, a tua insaputa, l'avrai mandato avanti…" […] Del resto, sarebbe stato possibile respingere una offerta di lavoro, a un mese dal matrimonio, con tutte le spese che bisognava affrontare? Accettò dunque l'incarico di fare una serie di articoli che rispecchiassero l'opinione pubblica nei vari strati sociali, in rapporto alla minaccia della guerra. [18]

Nel dialogo tra Riccardo e la moglie si delinea la condizione imposta allo scrittore dalle esigenze della vita: accantonare il progetto letterario; nel corso della narrazione più volte il protagonista mette mano a un nuovo *incipit* o viene colpito da una nuova idea di romanzo, ma ogni volta è costretto a rinunciare per dedicarsi ad 'un'altra cosa'. Dalla biografia di Gianna Manzini si può comprendere quanto lei stessa abbia fatto esperienza diretta di questa dinamica: nel corso di tutta la vita la scrittrice ha collaborato con numerose riviste - prassi che rispondeva anche ad esigenze di tipo materiale ed economico; non solo la preventiva pubblicazione sotto forma di articolo è elemento comune di molti suoi scritti ma per un lungo periodo – circa tra gli anni 1946 e 1966 - Gianna fu, sotto lo pseudonimo di Vanessa, autrice di cronache di moda per «La Fiera letteraria».[19]

Nella figura dello scrittore delineato nel romanzo l'autrice non propone un' istanza idealizzata ma vi lascia riflettere la realtà dell'epoca, soggetta alle

[18] GIANNA MAZINI, *Un'altra cosa*, Milano, Mondadori, 1961, p. 146.
[19] In precedenza Gianna Manzini si era occupata di moda anche per le riviste «Giornale d'Italia» e «Oggi» con lo pseudonimo Pamela. Gli articoli sono ora raccolti nel volume *La moda di Vanessa,* a cura di Nicoletta Campanella, Palermo, Sellerio, 2003.

necessità e ai casi della quotidianità. Riccardo Rossi vive dunque in una situazione di difficile conciliazione tra mondo esteriore e interiore trovandosi sempre, per diversi motivi, nell'impossibilità di mettere mano al grande romanzo che ha in progetto. La sua vocazione letteraria si arresta sempre al momento dell'ispirazione: la narrazione viene immaginata e progettata, in una tensione frenetica e ardente che ricorda quella descritta da Gianna Manzini anche in altri romanzi.

> Specie di notte, una sorta di frenesia lavorativa lo possedeva: il mondo intero si offriva alla sua penna. Che splendida compagnia le stelle. Gli accadeva di spegnere la luce per guardare il cielo. L'alba lo trovava al tavolino, stanco morto e felice.[20]

L'immagine è simile a quella presente in *Lettera all'Editore* in cui una tempesta di parole e volti attraversa la campagna buia per bussare alle finestre della scrittrice.

> Un bussare, un grattare appena percettibile, un premere come col fiato che non dà requie. Apro e sono urtata al petto da un'affannata dolcezza come di labbra. S'avanzano cautamente, poi turbinano, sciamano o ristanno, con un'immobilità interrogativa, creature e cose d'un mondo in me soffocato […] e mi giungono parole: parole scritte

[20] GIANNA MANZINI, *Un'altra cosa*, cit., p.148.

> sulla vela d'una barca, sul cartiglio d'una figura in un affresco […] e visi: visi il cui giro cominciava da una parola mia.[21]

Si può riconoscere un altro punto di contatto tra i due romanzi relativamente al tema del rapporto di intimità che uno scrittore può stabilire con la propria opera e i personaggi; anche Riccardo Rossi infatti, come già la narratrice del 1945, confessa di «prendere la realtà al laccio dell'emozione»[22] e seguire «passo passo»[23] i personaggi che, nel vedersi rappresentati, avrebbero dovuto sentire «violata una loro realtà, profonda, di cui hanno paura».[24]

Se è dunque importante mantenere ben chiaro il carattere fittizio e pienamente letterario del romanzo scritto da Gianna Manzini, è tuttavia possibile riconoscere la traccia di alcune idee della scrittrice stessa che traspaiono nella narrazione: l'immagine data di Riccardo Rossi scrittore è infatti, almeno in alcuni suoi tratti, soggettiva e porta il segno dell'esperienza diretta dell'autrice. Del resto Gianna Manzini stessa in un articolo apparso nel 1963 sulla «Gazzetta del popolo» e sulla «Nazione» ed infine raccolto in *Album di ritratti*[25]lamenta l'errata interpretazione del romanzo *Un'altra cosa*: ciò che più le preme è che in esso vengano colte le sensazioni del protagonista, rese più vive e verosimili dall'essere state direttamente sperimentate dalla scrittrice.

---

[21] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit. p.46.
[22] EAD, *Un'altra cosa*, cit., p.117.
[23] *Ivi,* p.144.
[24] *Idem.*
[25] GIANNA MANZINI, *Parole povere,* in *Album di ritratti,* Milano, Mondadori, 1964.

> Ebbene, per tornare al punto: in mezzo a tanti generosissimi consensi, non ho avuto la sensazione che questo drammatico nodo vitale sia stato davvero preso in considerazione. Perché? Perché la mia voce è debole; o perché si frappongono fra me e il mio lavoro vecchie etichette? Quali? Ma dovrei proprio essere io a ricordarle, a rimetterle in circolazione? Non posso però fare a meno di confessare che sentirmi dire «squisita» e «raffinata», mi fa un bruttissimo effetto. E zitta zitta faccio faville, come un gatto accarezzato contro-pelo.[26]

Dunque, a fronte di questa incapacità di lettura profonda dell'opera da parte dei fruitori, la scrittrice stessa ne offre la giusta chiave di interpretazione.

> Ora, il mio protagonista di *Un'altra cosa* metteva, mi pare, il dito su una piaga comune a tutti gli scrittori che, privi di beni di fortuna, sono condannati a fare dirottamente un'altra cosa. […] Il romanzo non voleva essere una requisitoria; ma speravo fosse evidente, oltre la protesta, il dolore. Mentre scrivevo quelle pagine la società mi sembrava organizzata sull'incessante richiesta di un'altra cosa. E lo dico in senso largo, larghissimo. Il movimento drammatico del mio personaggio-scrittore sta nello spazio strettissimo d'una sofferenza fatta di nostalgie adolescenti, di rimpianti, di miraggi, di gridi. È lo spazio compreso fra i margini d'una ferita. Che si riapre e sanguina

[26] *Ivi,* p.225.

> nello sforzo di tener viva l'illusione che sia possibile, per lo scrittore, rimandare, accantonare, conservare…[27]

Il romanzo dunque, pur perdendo il carattere di sperimentalismo e riflessione metanarrativa, mantiene un contatto con le opere precedenti e, soprattutto, con *Lettera all'Editore*; in una forma decisamente differente trova espressione lo stesso argomento che nel 1945 aveva dato avvio alla narrazione: le problematiche relative alla composizione di un romanzo, la necessità di accantonarlo e le difficoltà nel rimetterci mano dopo un certo tempo, infine, gli ostacoli che si frappongono tra un'ardente tensione letteraria e la relativa concretizzazione nella scrittura.

[27] *Ivi,* p. 124-125.

III.2 Ritratti di scrittori

La «natura precisamente critica»[28] riconosciuta da Carlo Bo a Gianna Manzini affonda le proprie radici nel clima innovativo degli intellettuali legati a «Solaria» e si riflette, in diverse modalità e forme, nelle opere della scrittrice. Un'attenzione alla teoria narrativa emerge nei molti spunti metanarrativi e nella partecipazione al progetto di riflessione e rinnovamento della letteratura avviato con la rivista «Prosa». Ad essa si affianca, nei testi degli anni cinquanta e sessanta, un intento critico più dichiarato ed esplicito. Alcune tracce sono visibili già nel racconto *Forte come un leone*, quando il tentativo di parlare della propria scrittura sfocia nel confronto con i grandi scrittori di cui ha subito l'influenza; i ricordi, per esempio di Charles Luis Philippe e Dostoevskij, non si limitano ad uno spunto memorialistico ma divengono occasione di confessione da parte dell'autrice: nell'impossibilità di guardare ai grandi della letteratura da un punto di vista oggettivo, il testo lascia trasparire il profondo legame di intimità e partecipazione instaurato dalla scrittrice con le opere citate. Questa non celata imparzialità anticipa le caratteristiche peculiari della critica di Manzini che trova la propria cifra espressiva nell'identificazione e nell'interpretazione soggettiva dei testi. Nello stesso volume del 1947 si trova inoltre quello che può dirsi il primo di una serie di scritti critici su grandi letterati dell'epoca, il già citato *La lezione della Woolf.* In esso il punto di vista critico, evidente in acute osservazioni relative a

[28] CARLO BO, *Note sull'arte di Gianna Manzini,* in «Convivium» gennaio-febbraio 1938, poi in *Nuovi studi,* Firenze, Vallecchi, 1944, p.77.

forma e stile - «L'alternarsi felice tra invenzione soggettiva e aderenza a una realtà tutta tangibile, dà luogo in lei, a una continua ondulazione, sempre delicata e naturale» scrive Gianna Manzini della letterata inglese -[29] si affianca e si intreccia al giudizio personale della scrittrice, che esprime affetto e stima e ne ammette l'influenza, riscoprendo in questo confronto la propria vocazione letteraria.

Le prime prose a carattere apertamente critico sono quelle della raccolta *Foglietti*[30] pubblicata nel 1954; si tratta di sei testi dedicati a Gide, Jouhandeau, Sartre, Desnos, Pavese e Vittorini; contributi che confluiscono poi nel volume *Ritratti e pretesti*[31] insieme ai profili di Ungaretti, Anna Frank, De Robertis, Leopardi, Larbaud, Camus, Kafka, Gadda; infine, nel 1964, in *Album di ritratti*[32] si conclude questa serie di brevi prose con gli interventi dedicati a Don Giuseppe De Luca, Alis Levi, Leonetta Cecchi, Ginevra Vivante, Ada Negri, Savonarola e Virginia Woolf. Molti di questi contributi furono composti per quotidiani o riviste; tuttavia, al di là di questa loro occasionalità, conservano alcune caratteristiche di stile e architettura del contenuto tali da poterli ritenere un insieme omogeneo. Un elemento comune è dato certamente dalla scelta della scrittrice di non rinunciare alla propria soggettività, delineando i profili di grandi letterati e intellettuali secondo il proprio personale punto di vista e, soprattutto, rendendo conto dell'azione di coinvolgimento da essi esercitata. Dunque Gianna Manzini prima ancora che di critica veste i panni di lettrice, toccata dalla «grazia

[29] GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf,* in *Forte come un leone,* cit., p. 76.
[30] EAD, *Foglietti,* Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1954.
[31] EAD, *Ritratti e pretesti,* Milano, Il saggiatore, 1960.
[32] EAD, *Album di ritratti,* Milano, Mondadori, 1964.

di un rapimento»[33]e pronta a riportare le proprie suggestioni e i ricordi che la legano intimamente ad autori e opere descritte. Ne è un esempio il brano dedicato al *Pasticciaccio*[34] di Gadda. In un primo momento la scrittrice fa l'analisi del testo appena letto – scrive infatti «a lettura finita» -[35] e cerca di darne definizione.

> Tavola pitagorica o quadro elettrico (per quell'incendio di risorse lontane e vicine, provocate talvolta dallo scatto di una sola parola; per quelle conseguenze lampanti su una traiettoria dissueta […] Un «giallo»? Apparentemente. Le indagini della polizia, gli interrogatori di ex-domestiche, di garzoni di bottega, di portieri; […] le file s'infittiscono, lo scacchiere si muta in labirinto; e alla fine si ha l'impressione, più che d'un romanzo, d'una folla tutta viva, di cui ogni componente spicca, senza mai rapprendersi e fissarsi nel ritratto.[36]

Dopo questa prima presentazione dell'opera Gianna Manzini si lascia coinvolgere in un più accorato e personale giudizio.

> È chiaro che, come esempio, questo scrittore sarebbe assai pericoloso. Gadda è un fatto a sé; un razzo matto nel panorama della nostra letteratura. Crea scompiglio. E, conservandogli tutta la nostra

[33] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* in *La parete di carta. Scritture al femminile nel novecento italiano,* Verona, Gutenberg, 1989, p. 154.
[34] CARLO EMILIO GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano, 1957.
[35] GIANNA MANZINI, *Nel linguaggio il siero della verità,* in *Ritratti e pretesti,* Milano, Il saggiatore, 1960, p. 89.
[36] *Ivi,* p.89; 91.

> ammirazione, gli auguriamo, e ci auguriamo, che non abbia imitatori.[37]

Un altro fattore importante è il criterio secondo cui la scrittrice ha selezionato i personaggi di cui comporre i 'ritratti'; si tratta infatti di scelte non casuali che rispondono al gusto sviluppato a partire dall'ambiente solariano, protrattosi poi nel corso della carriera e confermato dall'orientamento della rivista «Prosa». Così la scrittrice si trova in una situazione simile a quella confidata da Renato Serra in una lettera del 1907: «Quando ricerco le ragioni della mia preferenza con calma di critico, trovo un punto in cui il *rationabile* vien meno; scopro l'anima nuda. Li amo perché son fatto per amarli, qui finisce la critica».[38] Gianna Manzini, nell'avvicinarsi al ruolo di critica, compie un'opera di selezione in nome della propria poetica e delle proprie suggestioni. Molti letterati ritratti costituiscono infatti dei modelli per l'attività della scrittrice oppure sono 'colleghi' con cui ha condiviso l'intento di dare nuova forma e nuova spinta alla narrazione, o, infine, si tratta di intellettuali che seppur distanti o non congeniali, avevano il potere di solleticare e stimolare l'interesse dell'autrice.[39]

Anche attraverso la composizione di questi ritratti, si mantiene viva nella scrittrice l'attenzione per la teoria, oltre che per la prassi, della propria arte; in particolare gli argomenti che fanno da sfondo a queste brevi prose continuano ad essere alcune delle problematiche relative alla narrazione già indagate nelle opere

[37] *Ivi,* p. 93.
[38] Lettera di Renato Serra a Luigi Ambrosini del 1907 (la data precisa non è nota); in RENATO SERRA, *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini et al., Firenze, Le Monnier, 1953[2], p. 149.
[39] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* in *La parete di carta. Scritture al femminile nel novecento italiano,*cit.

degli anni precedenti. Ne è un esempio la descrizione della prosa leggera di Pavese, e della «magia» dei suoi dialoghi.

> Magia del suo dialogo: dove ogni battuta, pur restando quotidiana, parlata, facile, è essenza del personaggio, ne contiene il gesto e la voce: e soprattutto ammette una prospettiva psicologica che dispensa l'autore da ogni descrittività. Effetto d'una rappresentazione immediata, d'una felice sorpresa nel vivo della vita? Tutt'altro. C'è voluta una lunga operazione di scelta e di fissaggio, affinché quella determinata frase potesse trasferirsi in un clima letterario, senza perder nulla del palpito.[40]

Al discorso teorico sulla letteratura, che continua, seppur in frammenti sparsi, si aggiunge la riflessione sulla nuova tipologia di prosa cui Gianna Manzini è approdata con i ritratti, e cioè quella di tendenza critica, affrontata con la «consueta vigilanza teorica».[41] In questi assaggi di saggistica manziniana è evidente la ricerca di parametri e linee guida secondo i quali disporsi allo studio dell'opera letteraria; in particolare traspare dalle parole della scrittrice il desiderio di trovare un'autonoma e adeguata modalità di espressione della propria coscienza critica. A tale proposito si rivela fondamentale il racconto *Una scolara mancata* apparso nel 1955 nella rivista «Fiera Letteraria» indi confluito nelle raccolte successive. Il testo offre un ritratto, commosso e partecipato, della figura di

[40] GIANNA MANZINI, *Ricordo di Pavese,* in *Ritratti e pretesti,* cit., p. 37.
[41] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* cit., p. 158.

Giuseppe De Robertis; la scrittrice veste i panni di "scolara" di fronte alla lezione del grande critico che, in un' osservazione, riesce a farle scoprire qualche angolo nascosto della sua arte.

> Per me l'immagine aveva avuto una vaga importanza […] fu De Robertis a farmi capire perché mi premeva tanto […] Era, come sulla tastiera, un tasto che io avessi premuto a caso, ma di cui egli avesse saputo poi dirmi il valore preciso, individuato al millesimo – collocazione, intensità durata – nella scala che, secondo il mio disegno, era necessaria per un complessivo effetto. Rimasi sbalordita. Di quanti regali, piovuti dal cielo, senza merito né fatica può essere fatto il lavoro di uno scrittore […] e quanti regali riceve da un critico che l'illumina.[42]

Il primo aspetto toccato da Gianna Manzini è l'importanza del rapporto critico-scrittore, due figure che risultano essere interdipendenti ma anche complementari; al centro della riflessione, come di consueto, l'opera letteraria: prodotto dell'attività di scrittura di un singolo, non è univoca bensì lascia alla lettura altrui la possibilità di molteplici interpretazioni. Il punto di vista del critico risulta essere dunque non esterno all'opera e meramente descrittivo, ma parte del meccanismo narrativo in quanto capace di individuare significati e analogie dell'opera presenti in un primo momento solo in potenza. La posizione di Gianna Manzini, che autorizza e legittima il ruolo attivo del critico, completa una riflessione già avviata

[42] GIANNA MANZINI, *Una scolara mancata,* in *Album di ritratti,* Milano, Mondadori, 1964, p. 57.

in *Lettera all'editore* quando la presenza di un destinatario, con le sue aspettative e la sua possibilità di interpretazione, avevano agito da motore del romanzo, e in parte anche in *Casa di Riposo*, testo lasciato volutamente 'smontato' a disposizione della fantasia del lettore.

Dunque *Una scolara mancata* non è solamente uno scritto di ringraziamento nei confronti del critico che ha 'aperto gli occhi' alla scrittrice; si tratta anche di un'enunciazione di come fare critica. Non viene preso in considerazione il 'metodo' della critica derobertisiana, quanto invece l'atteggiamento assunto nei confronti dell'opera d'arte; ne prende ad esempio «il serrato colloquio tra sé e l'altrui pagina» e il «potere associativo […] calamitante, che richiamava e faceva accorrere dai ripostigli della mente, riferimenti puntuali, imprevedibili; ed esatti come le tessere d'un mosaico: il mosaico nel quale, a lettura dell'articolo o del saggio finita, l'autore vedeva raffigurata, in un modo che gli sarebbe diventato indimenticabile, la propria opera, con le intenzioni riposte, le movenze che vanno a segno, le mire fallite, oltre che i vuoti e le ridondanze».[43]

In queste parole si trova la definizione dello 'stile' che forse Gianna Manzini riconosceva di aver selezionato, per la propria narrativa, ma soprattutto anche per i propri testi critici. L'atteggiamento di chi si dispone all'esegesi di un testo, secondo Gianna Manzini, deve dunque essere quello di «imbrigliare e dischiudere il segreto di uno scrittore» in modo da farlo sentire «scoperto, ma non alle strette, non processato»,[44] così come nella narrazione lei stessa aspirava all'intimità con i fatti e i personaggi attraverso un'operazione di penetrazione nella realtà. La

[43] *Ivi,* p. 58.
[44] *Ivi,* p. 56-57.

"critica di identificazione"[45]fu una tendenza importata in Italia da alcuni critici francesi raccolti intorno alla «Nouvelle Revue Française» tra i quali Gide, Thibaudet, Valéry, Du Bos, Alain; a questi modelli si ispiravano gli intellettuali legati all'ambiente solariano, da Franchi a Ferrata, ed in parte anche Debenedetti. [46] È su tale linea e sotto simili influssi - unitamente a quelli provenienti da critici italiani come Serra, Cecchi e De Robertis - che si posiziona Gianna Manzini con il suo personale profilo di critico-artista che,nonostante l'assenza di esplicite ammissioni, si fonda sui principi di identità ed immedesimazione.

Questa la descrizione che ne fa Anna Nozzoli:

> Singolarmente ci può essere la ricerca gidiana dell'uomo–scrittore nell'arte, o il Thibaudet della critica come penetrazione nella corrente creatrice anteriore all'opera; o ancora, supremo maestro di tutti, il Proust dei "pastiches" e dei ritratti che certo non mancò di influire sulla struttura dei suoi saggi. Come vi sono senz'altro coincidenze non casuali con la pratica critica di altri solariani: dal gusto di Franchi per la metafora critica e l'ontologizzazione dell'arte all'insistenza di Ferrata sulla concretezza essenziale del testo; alla tensione complice e immedesimata del primo Debenedetti che più di ogni altro le offrì l'esempio di una critica "osmotica".[47]

[45] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* cit., p. 162
[46] SANDRO BRIOSI, *Il problema della letteratura in "Solaria"*, Milano, Mursia, 1976.
[47] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* cit., p. 162.

La posizione assunta da Gianna Manzini è quindi da inserire nel panorama culturale ed intellettuale di una generazione di critici che elevano a condizione ideale per la propria attività la compresenza di doti proprie dell'artista e dello scrittore; prediligono il contatto immediato con l'opera rispetto all'atto passivo; ricercano un rapporto di intimità con il testo per coglierne i segreti; scelgono di compromettersi emotivamente per restituire vitalità all'espressione narrativa o artistica.

Le suggestioni di questa generazione di letterati trovano espressione anche in un altro 'ritratto': *Sartre a Capri*.[48] In questo caso viene sottolineato come la capacità di identificazione sia una qualità propria di chi svolge il mestiere di scrittore. Sartre dimostra di possedere questa abilità quando descrive a Gianna Manzini lo scrittore Genet.

> A lui, maestro nel calamitare e sorprendere la vita, lasciandola, viva, basterà mettersi di fronte al foglio bianco, che subito l'uomo e lo scrittore Genet v'entrerà da sé, scivolando dal sole delle sue mille strade al chiaro di quelle pagine.[49]

Si deduce da questo passo, come anche da quello già citato su De Robertis, che la figura dello scrittore non è lasciata in disparte in questi ritratti che hanno come primo obiettivo quello di esplicitare l'idea dell'autrice relativamente alla critica letteraria ed artistica. Anzi, come si è in parte già visto, è proprio la peculiare

[48] GIANNA MANZINI, *Sartre a Capri,* in *Ritratti e pretesti,* cit.
[49] *Ivi,* p. 29.

capacità di identificazione connaturata nello scrittore, che può rinnovare e dare vigore all'attività critica. Questi presupposti si concretizzano, nella prassi scrittoria di Gianna Manzini, in una forma specifica, quella del ritratto: tecnica che articola il testo in modo tale da superare la critica arida e descrittiva attraverso l'apertura alla narrativa.

La tecnica del ritratto non è una novità della produzione degli anni cinquanta e sessanta; se ne possono infatti ricercare le tracce anche nelle opere dei primi anni di attività della scrittrice. Già in *Tempo innamorato* l'autrice dimostra un'inclinazione a presentare i personaggi come in posa fotografica o colti in qualche atteggiamento particolare. Spesso è da queste 'visioni' che prende avvio la narrazione di una nuova vicenda.

> Lo vedo. Sta seduto sul secondo scalino del pozzo. […] Ha il viso in su. Sento che non tocca terra con i piedi. […] Mi suggerisce i contorni del suo viso ed insieme me li confonde quella macchia d'umido che affiora sul muro del pozzo […].[50]

E ancora:

> Invece, appena aprii la porta, fu come se la mia amica mi fosse venuta incontro, composta in un'apparenza pensata, da ritratto. Allora capii il segreto del suo quasi non esistere. Le somigliava veramente il salotto

[50] GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato,* cit., p. 28.

> disadorno e pareva educata dalla sua malinconia l'iridescenza distratta ed insocievole di due vasi di Murano sulla credenza, e sapevano del suo monologo le sedie con lo schienale al muro, e c'era lei, tutta lei, in quel respiro di cose riposte, protette dall'ombra.[51]

Personaggi presentati dunque come all'interno di un quadretto e ambienti in cui tutto ha la funzione di riflettere e svelare le caratteristiche del personaggio; senza dimenticare che una delle protagoniste racconta la propria storia alla voce narrante proprio mentre si dedica alla pittura: simbolica allusione al legame tra ritratto e narrazione che da esso prende forma.

In *Casa di Riposo,* il 'romanzo *in fieri*' di Gianna Manzini, la scrittrice non fa altro che presentare icone, ritratti sperimentali da sottoporre in primo luogo al giudizio del personaggio e successivamente alla fantasia del lettore; «presentiamo al modello il proprio ritratto»[52] sono infatti le parole con cui la voce narrante avvia la serie di brevi quadretti descrittivi dei personaggi.

Segna un punto di riferimento importante per l'osservazione della 'ritrattistica' manziniana il romanzo *Lettera all'Editore;* nel tentativo della scrittrice di dare compiutezza ai personaggi che reclamano un posto nel romanzo, al lettore viene fornito un vero e proprio album di istantanee cui attingere per collocare e caratterizzare i protagonisti della vicenda narrata.

[51] EAD., *Tempo innamorato*, Milano, Corbaccio, 1928, p. 141-142
[52] GIANNA MANZINI, *Casa di riposo,* cit., p. 217.

> È Gemma. […] La vedo in una cornice, forse una finestra, forse lo sportello di un confessionale, forse uno specchio; no: è un palchetto di teatro. Ha le braccia inutili, di carne finta, il collo impacciato, e il viso mascherato da una quiete bugiarda. Delle mani si vergogna, le tien chiuse a pugno.[53]

L'immagine di un volto, di una figura, come incastonata in una «cornice» è il consueto modo di presentare i personaggi, spesso colti in un tempo sospeso, in un attimo bloccato e 'fotografato' dalla scrittrice, assorti e tuttavia attenti, come consapevoli di essere soggetti di un ritratto – così per esempio per Amalia: «seduta fra la finestra e la credenza, col giornale sulle ginocchia, trepidante all'idea di esser vista». Più avanti, questi sono i pensieri di un personaggio, cui sembrano affidate le riflessioni stesse della scrittrice: «è […] sicuro che occhi su di noi, attenti, possono aiutare il rilievo di un viso, quasi rimodellarlo; e magari farlo uscire da una puerile indeterminatezza».

Un ulteriore importante passo che rivela l'interesse per la tecnica del ritratto è presente ne *Il valzer del diavolo,*[54] romanzo pubblicato nel 1953 e dunque cronologicamente più vicino a *Foglietti* (1954) e alle successive raccolte di brevi prose critiche. Silvia, la protagonista, viene messa a confronto dagli altri personaggi con un ritratto che, a quanto dicono, le somiglia molto; l'effetto è lo straniamento della donna che in un primo momento non vi si riconosce, successivamente cerca di cogliere i tratti simili e tenta di conformarsi

[53] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit. p.49.
[54] GIANNA MANZINI, *Il valzer del diavolo*, Milano, Mondadori, 1953.

all'immagine per giungere infine a esplorare i significati che stanno oltre i tratti somatici della donna raffigurata e confermare, in questi differenti motivi interiori, la propria diversità.[55] Questo passo, pur nella sua brevità, introduce un tema caro alla scrittrice e connesso alla tecnica del ritratto, concepito anche come riflesso di una persona e, in quanto tale, strumento per un possibile riconoscimento di sè da parte di chi lo guarda.[56] La necessità di trovare il proprio riflesso, di identificarsi in un ritratto e ritrovarsi in esso diventerà un tema caro alla scrittrice, in particolare nelle raccolte di ritratti degli anni cinquanta e sessanta dove l'immedesimazione diventa strumento di critica, ma anche e soprattutto nell' *Autoritratto involontario* che dà la possibilità a Gianna Manzini, attraverso il ritratto del pittore El Greco, di fare un'opera di autoanalisi - come ci sarà modo di notare in modo più approfondito nel prosieguo di questo capitolo.

Queste dunque le diverse realizzazioni della stessa tecnica 'ritrattistica' che ne dimostrano l'elaborazione portata avanti dalla scrittrice nel corso degli anni fino a giungere alla piena centralità data al ritratto nelle raccolte degli anni cinquanta e sessanta. Le brevi prose critiche in esse contenute dimostrano come il ritratto possa essere utilizzato per testi che si spingono verso forme saggistiche, senza tuttavia abbandonare il legame con la narrativa. Come, infatti, nelle opere precedenti queste descrizioni erano funzionali allo svolgimento della storia, fornendo particolari e specifici punti di vista, così, nelle prose dei *Foglietti* fino a quelle di *Album di ritratti*, la descrizione dei personaggi non si limita alla rappresentazione ma diviene narrazione; la scrittrice conduce dunque il

[55] GIANNA MANZINI, *Il valzer del diavolo*, cit, p.20-21.

[56] Da evidenziare, a tal proposito, che la protagonista del passo sopra citato, per verificare la somiglianza, utilizza uno specchio e mette a confronto l'immagine specchiata con quella del ritratto, andando così a moltiplicare il gioco di riflessi ricercato nella narrazione.

lettore/spettatore alla scoperta delle storie e dei racconti che scaturiscono dalle immagini osservate, attraverso la consueta capacità di 'scavo nel reale'. A conferma di ciò occorre prestare attenzione alle parole di cui si serve Gianna Manzini per presentare l'arte di Leonetta Cecchi, ritrattista cui dedica uno dei suoi testi critici.

> Ognuno – dei ritratti di Leonetta – era anche un racconto, o un romanzo; o una carta d'identità […] Questa parete era per me un convegno di amiche, e di amiche rivelate. Persone con le quali ho fatto parecchia strada insieme, delle quali so più o meno la vita, ecco che, attraverso queste tele, rivelano a me, pur da tanti anni attenta, se non il loro segreto, l'accento, la vibrazione, la profondità del loro segreto.[57]

Le doti riconosciute alla ritrattista rispecchiano il tentativo attuato dalla scrittrice di adottare uno sguardo penetrante, capace di cogliere i significati ulteriori e le realtà che si moltiplicano al di là delle apparenze; questo atteggiamento è riscontrabile, come si è già notato, in numerosi esempi della prassi narrativa di Gianna Manzini e in questo caso si applica alla sua veste di critica. La riflessione condotta dalla scrittrice e la simbologia evocata con la metafora del ritratto, infatti non fanno altro che sottolineare l'importanza di osservare i segni e scorgere significati che ci stanno dietro: come nel ritratto il particolare fisico può diventare veicolo di un messaggio interiore, così in ogni altra opera artistica, tra tutti quella letteraria, il significante merita uno sguardo

[57] GIANNA MANZINI, *Leonetta Cecchi e le sue agendine,* in *Album di ritratti*, cit, p. 122.

che renda possibile percorrere la storia in esso celata. Secondo questa chiave di lettura il ritratto e per analogia l'opera letteraria risultano essere mezzo attraverso cui esplorare il mondo interiore di chi è raffigurato e, allo stesso tempo dell'istanza di chi guarda. Nel primo caso un esempio è fornito dalle *Due istantanee di Ungaretti* presenti in *Ritratti e pretesti.*

> E ogni volta rimango un attimo sospesa nel tentativo di decifrare la linea dell'occhio, inverosimilmente strascicata sulla tempia, con un'appoggiatura tutta particolare […] Appena un tratto di penna, un segno: il limite d'una palpebra che cala per finto torpore, rialzandosi sfuggente all'angolo con una coperta astuzia da agguato. Ma non sono proprio del genio pigrizie e insieme prestezze da belva? Fra il doppio pericolo dell'impazienza che tralascia e dell'insistenza che sciupa, in quella misura esattissima, un verso si equilibra.[58]

Ecco dunque che il tratto fisico diventa segno esteriore del carattere del poeta, e, in ultima analisi, metafora della sua arte; sembra infatti di poter riconoscere nella descrizione dell'occhio un'allusione alla poesia di Ungaretti come se, per analogia, anche i suoi versi fossero come la palpebra «che cala per finto torpore» ma che tuttavia è in «agguato». Questo accostamento, che potrebbe sembrare azzardato, è tuttavia legittimato dall'uso ripetuto dell'occhio a immagine della poesia; si può infatti segnalare la descrizione dell'occhio di Pavese in cui «brilla

[58] EAD, *Due istantanee di Ungaretti,* in *Ritratti e pretesti,* cit. p. 9-10.

un che di famelico e allucinato»,[59]o «la palpebra abbassata, pesante» di Leopardi, espressione di «sdegnosa fierezza»[60]oppure, infine, «il libero gioco, fra ardimento e dolcezza, dello sfavillio di occhi»[61] di Ada Negri.

L'immedesimazione nei personaggi di cui delinea il profilo permette a Gianna Manzini di specchiarsi in essi, prima di tutto in quanto artista lei stessa e in secondo luogo come persona. D'altra parte il rapporto tra arte e realtà e quello tra un autore e la propria opera sono il tema centrale della produzione degli anni cinquanta e sessanta e i ritratti ne sono una conferma. Nel brano *Vittorini e "Il garofano rosso",* contenuto in *Album di ritratti*, la scrittrice attribuisce al romanzo «il fascino dei libri della prima giovinezza, quando il talento è una specie di follia, e vivere è come viaggiare in incognito con se stesso», riconoscendo a Vittorini un «interrogare tra sbalordito e ossessivo» e una «furiosa vivezza»,[62] quasi le stesse sensazioni scoperte dalla scrittrice grazie alla lettura di opere di anni precedenti e confidate nella *Licenza* ai *Venti racconti* - «un'affannosa ingordigia d'immagini […] troppi effetti, pur necessari a quella cotidiana effettiva ingombrante vivezza».[63] Un altro passo evidenzia in modo particolare il parallelismo che la scrittrice ha voluto stabilire tra sé e l'autore ritratto; di Vittorini nota, infatti, che «imparava che scrivere è diventare un setaccio che vagli un luminoso delirio, per dare alla vita ciò che ad essa manca di luce per essere più vera»;[64] allo stesso tempo, in un altro testo contenuto in *Album di ritratti,* parlando di sé e del proprio mestiere di scrittrice Gianna Manzini svela la propria idea di poetica, utilizzando

[59] EAD, *Ricordo di Pavese*, in *Ritratti e pretesti,* cit., p. 35.
[60] GIANNA MANZINI, *La villa delle Ginestre,* in *Ritratti e pretesti,* cit., p. 57.
[61] EAD. *Generosità di Ada Negri,* in *Album di ritratti,* cit, p.128.
[62] EAD. *Vittorini e "Il garofano rosso",* in *Ritratti e pretesti,* cit., p. 39.
[63] EAD. *Venti racconti*, cit., p. 349.
[64] EAD. *Vittorini e "Il garofano rosso",* in *Ritratti e pretesti, p.39.*

le stesse parole - «Io cerco nell'arte ciò che alla vita manca per essere più vera».[65] Ciò si riflette anche nella descrizione della poesia di Ungaretti:

> Basta renderci conto che la poesia, passando per la cruna d'ago d'una sillaba, o inserendosi in un torrente di parole, profittando d'un silenzio o d'un grido, d'una pagina come dell'aula di un congresso, aggiunge alla vita, nei modi più imprevedibili, ciò che le manca.[66]

Il ritratto di altri letterati assurge a occasione per esprimere la personale convinzione della scrittrice sulla supremazia del prodotto artistico rispetto alla realtà, riconoscendo nella prassi altrui simili orientamenti. Le brevi prose critiche degli anni cinquanta e sessanta forniscono, dunque, a Gianna Manzini la possibilità di cercare i segni della propria arte in esempi ad essa esterni ma, soprattutto, diventano strumento di rivelazione di se stessa e delle proprie opere, attraverso l'analisi di quelle altrui.[67]Il desiderio di trovare la propria immagine riflessa trova piena espressione in un brano composto nel 1969 in occasione della pubblicazione del catalogo delle opere del pittore cinquecentesco El Greco - un testo che si situa in una posizione che fa da ponte ed interscambio tra i temi degli anni cinquanta e sessanta e quelli delle ultime opere di Gianna Manzini.

[65] EAD., *Diciamo "mestiere",* in *Album di ritratti*, cit, p. 237.
[66] EAD., *Due istantanee di Ungaretti*, in *Ritratti e pretesti,*cit., p. 12.
[67] ANNA NOZZOLI, *I "ritratti" della Manzini,* cit. p. 156.

III.3 Alla ricerca del proprio ritratto

Il tentativo di offrire al lettore la propria immagine riflessa accompagna Gianna Manzini in tutta la sua produzione letteraria. Come si è già rilevato, alcuni personaggi del romanzo *Lettera all'Editore* rispondono a questa ricerca: la scrittrice si trova, infatti, riflessa e 'nascosta' per esempio in Elide e nella sua capacità di penetrare la realtà, ma anche in Sandro, lo scrittore, la cui fantasia si compone di ritratti e con il quale la narratrice condivide un «recondito linguaggio».[68] L'impressione è quella di un'autrice che desidera comunicare e raccontare di sé, ma che non riesce a farlo apertamente; ciò risulta ancor più evidente nell' *Autoritratto involontario* composto nel 1969 e poi confluito nella raccolta *Sulla soglia.*[69] Si tratta di una lettera fittizia scritta in nome del pittore Domenico Theotocopulos, detto El Greco, e rivolta al di lui amico Giulio Clovio. Gianna Manzini «fa scolorare il proprio viso su quello del vecchio ispanizzato»[70] e immagina una confessione relativa all'ispirazione artistica; si svela così l'origine dei soggetti raffigurati nelle pitture, un «disperato palpitare di atomi» che chiede di essere sottratto all'oblio, di fuggire «alla polvere, al nulla di domani».[71] Già in queste espressioni è possibile riconoscere, dietro le parole attribuite all'artista greco, la voce velata della scrittrice – basti ricordare il brulichio di volti che, in

[68] GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore,* cit. , p. 244; 246.
[69] EAD., *Sulla soglia,* Milano, Mondadori, 1973.
[70] ENZO SICILIANO, "*Sulla soglia".Scongiuro contro la morte*, «Il mondo», XXV, 11, 1973, p.20.
[71] *L'opera completa del Greco*, presentazione di Gianna Manzini, a cura di T. Frati, Milano, Rizzoli, 1969, p. 5.

Lettera all'Editore, chiedevano di essere resi personaggi ed essere salvati dall'oblio.

Il vero tema dell'opera è costituito dalla possibilità di autoritrarsi: le parole del pittore sembrano motivare e giustificare la sua incapacità di portare a termine un ritratto di sé - «l'autoritratto non l'ho dipinto»[72] e ancora «Io, il vecchio intrepido, a essere l'avvoltoio che mi dilania, non sono riuscito».[73] Nonostante questo egli riconosce di essere circondato da «decine di specchi» e di aver avuto molte occasioni per lasciare intravedere qualche tratto di sé, in primo luogo nei soggetti dei suoi stessi quadri.

> La mia arte si tramuta in un'arma per stornare da me e proiettare negli altri tutto ciò che io nascondo forse di condannabile, certo di oscuro, di violento. Veramente, io faccio a nascondino col modello mentre lo scortico.[74]

Immortalare in un dipinto è quindi un atto 'feroce' nei confronti del soggetto di cui svelano anche i tratti più reconditi; tuttavia l'attività artistica è un processo che vivifica, secondo una felice espressione di Gianna Manzini fatta qui confluire nell'immaginaria lettera di El Greco.

[72] GIANNA MANZINI, *Autoritratto involontario,* in *L'opera completa del Greco,* cit., p.6.
[73] *Ivi,* p. 9.
[74] *Ivi,* p. 6.

> Cos'è l'arte, per me, se non uno strumento per cercare la vita dietro la vita? E ho imparato che è vivo il silenzio esigente, pressante, che precede ogni nascita, com'è vivo al di là, alle spalle della morte.[75]

Come si evince da questa corrispondenza di ideali, tutto il discorso affidato alle parole del pittore può ritenersi una confessione attribuibile alla stessa Manzini la quale coglie l'occasione della presentazione dell'artista per esprimere anche qualcosa di sé; secondo detto punto di vista A*utoritratto Involontario* si situa sulla scia di quei ritratti degli anni cinquanta e sessanta nei quali, dietro al motivo di descrivere gli altri, la scrittrice manifesta la tendenza a parlare di sé.

È significativo, in questo caso, il titolo, di cui si possono avanzare differenti e tuttavia complementari chiavi di lettura; in primo luogo, sul piano della finzione letteraria e dunque messo in relazione con l'effettivo contenuto della lettera, il titolo indica l'autoritratto che, sebbene non sia stato in grado di comporre, El Greco dice di aver lasciato intravedere attraverso frammenti significativi sparsi, consapevolmente o meno nei suoi quadri. Così infatti si esprime a proposito di un'occasione in cui ha fatto il ritratto di un amico letterato.

> Ebbene, ho cercato nel suo viso soltanto la sua poesia: e l'ho trovata; il suo destino di poeta: e l'ho decifrato: una parte, dunque, luminosa, essenziale, ma soltanto una parte di lui. […] Sì che, involontariamente, oltre a questa zona immacolata dell'esser suo, mi

[75] *Idem.* La stessa espressione la si ritrova in *Diciamo "mestiere",* in *Album di ritratti*, cit, p. 237.

> avvedo di aver ritratto l'indicibile inquietudine che mi prendeva in sua presenza. […] Clovio, io ho dipinto in lui anche una mia riposta ambiguità. Non i miei peccati, non i miei vizi; bensì uno struggimento che, a me, come vecchio, annunziava una completezza mancata alla mia dibattuta esistenza: come un colore che non figura sulla mia tavolozza; e che, in quel momento mi si identificò con la poesia: questa fame d'un'altra vita, d'un di più, perverso o celeste non importa, cui mi convenne dare il nome di poesia.[76]

Alle parole del pittore Gianna Manzini affida un tema a lei caro quello cioè dell'intromissione dell'autore, con la propria presenza – effettiva o evocata – e il proprio vissuto, nell'opera che si appresta a comporre; in particolare questo passo ricorda quanto specchiarsi nei personaggi avesse portato la scrittrice a poter riflettere su di sé sentendosi 'osservata' dalla sua stessa creazione anche nelle parti più intime della propria interiorità.

In secondo luogo, il titolo *Autoritratto involontario*, indica questa (involontaria?) presenza costante della scrittrice sotto il velo della finzione letteraria. L'*autoritratto* è dunque quello che Gianna Manzini riesce a fare di sé in un testo che risulta essere tra le sue più esplicite confessioni in tema di poetica; queste pagine, tanto luminose e significative, sono descritte nei termini seguenti da Enzo Siciliano.

[76] *Autoritratto involontario,* in *L'opera completa del Greco,* cit., p.8.

> C'è in queste pagine, nei momenti in cui sono al loro splendore, una specie di sopraffiato, di corsa insonne con cui si vuole afferrare il più breve luccicare dell'esistenza, e trafiggerlo con la memoria dell'arte, perché non fugga, perché non perpetri un tradimento.[77]

Così, Gianna Manzini nelle parole di un autoritratto mancato, si svela più di quanto abbia mai fatto e offre al lettore una chiave di lettura mediante la quale guardare alle sue opere.

> Amico mio, anche la luce della lanterna sta per finire; e certamente io non ho finito di confessarmi, perché non sono riuscito a 'rendere l'anima', come già fecero i modelli di cui mi valsi. […] Devo riconoscerlo: i tanti specchi fra i quali la vecchiaia mi serra non sono bastati; ma può darsi che nel tessuto stesso, ineguale, nodoso, a volte interrotto delle mie parole vi sia molto più di quanto non abbia detto. Io credo in ciò che sorpassa il dettato. È lo slancio per superarsi che conta: e le mie figure sarebbero fantocci se non sconfinassero dal quadro, dalla cornice, dalla chiesa, dal museo, per realizzarsi volubilmente, continuamente, altrove: in una interezza anarchica, geometrica, terribile e amorosa. Per cui, vorrei che l'estensore di questa lettera non si lasciasse tentare, come del resto sarebbe naturale, oltre che bello, da un desiderio di asciugare la mia prosa. […] Potrebbe, l'estensore, per un imperativo ai miei occhi indecifrabilmente moralistico, o per un dettato di pura eleganza, voler

[77] ENZO SICILIANO, "*Sulla soglia". Scongiuro contro la morte*, «Il mondo», XXV, 11, 1973, p.20.

> costringermi in una scrittura finemente rinunciataria. Non lo faccia: perché è in questo empito poco educato che tu, oh Clovio, ritroverai il giro del mio sangue, l'onda del respiro non ancora affievolito, insomma, qualcosa che è, sì, precaria materia, ma anche, per assurdo che possa sembrare, chiave della speranza.[78]

Innegabile è qui il rimando alla poetica della scrittrice; lo sguardo capace di penetrare nella realtà è alla base di tutte le sue opere e su di esso si fonda l'impianto immaginifico dato alla narrazione – che, come si è visto, spesso scaturisce proprio dall'osservazione o da una particolare visione; questo stesso sguardo è quello in cui, nei 'ritratti', si identifica come critico.

A oltre vent'anni di distanza continua il discorso portato avanti, soprattutto in *Lettera all'Editore*, e trova qui completamento: «Io credo in ciò che sorpassa il dettato» afferma la scrittrice per bocca di El Greco, come non pensare dunque ai personaggi delle sue opere, spesso sospesi tra realtà e finzione, attori e fautori della propria storia. La scrittura di Gianna Manzini è allora 'oltrepassare' i confini, quelli tra teoria e prassi, tra scrittrice e personaggio, tra narrazione e critica, tra autobiografia ed invenzione. Fondamentale per tutta la sua produzione il concetto di soglia: lì aspetta i propri personaggi in *Tempo innamorato* ma anche, metaforicamente, rappresenta ogni altro punto di contatto tra le diverse dimensioni sperimentate; è dunque il varco, la zona di limite, là dove coesistono gli opposti, che si rivela il luogo più congeniale all'autrice. Non a caso a partire dagli anni sessanta Gianna Manzini sente di vivere come in un *limes* che

[78] *Autoritratto involontario,* in *L'opera completa del Greco,* cit. p.9.

potremmo definire esistenziale, quello cioè tra vita e morte; questa condizione si riflette nelle ultime opere della scrittrice caratterizzate dal tema della morte combinato con la ricerca e il bisogno di rivelare qualcosa di sé. Giungono così alla pubblicazione due opere, emblematiche per la produzione degli ultimi anni di Gianna Manzini: *Ritratto in piedi,*[79] un commosso ricordo del padre, e *Sulla soglia*,[80] una raccolta di quattro testi che segna la conclusione della carriera della scrittrice. In entrambi i casi spicca un forte desiderio di autobiografismo - aspetto già emerso nelle raccolte di ritratti dei decenni precedenti all'interno di testi che oltrepassano la dimensione terrena per abbracciare una riflessione di tipo ultramondano. Il tema della morte viene affrontato soprattutto nelle sue implicazioni con la vita e con la scrittura, protagonista costante delle opere manziniane. Trova compimento in questi testi un processo già avviato nei primi anni dell'attività della scrittrice che ne dimostrava l'interesse per tematiche di tipo esistenziale e ricerca di una possibile rappresentazione dell'aldilà. In *Tempo innamorato* (1928) l'Oltre si manifesta non solo nei concreti fatti tragici vissuti dai personaggi – si susseguono infatti la morte di un padre e del figlio – ma anche in significativi dati paesaggistici ed ambientali: «s'affrettavano [gli uccelli]; quasi ventavano strepito: qualche cosa stava per terminare. Traspariva sgomento e anche collera in quel gaudio»[81] e ancora i silenzi «in cui sempre riposa una promessa, un senso di vigilia»,[82]nonché i molti riferimenti temporali che, come già sottolineato nel capitolo I.3, indicano momenti di passaggio tra la notte e il giorno.

[79] GIANNA MANZINI, *Ritratto in piedi,* Milano, Mondadori, 1971.
[80] EAD., *Sulla soglia,* Milano, Mondadori, 1973.
[81] EAD., *Tempo innamorato,* cit. p.160
[82] *Ivi,* p. 119.

Un altro dato importante del romanzo è il reiterato sgomento provocato dalla presenza/assenza dei morti nel mondo dei vivi: chi non c'è più non scompare pienamente dall'esistenza degli altri personaggi, ma può riaffiorare nel ricordo o nella rievocazione, continuando ad abitare, seppur in forme e modi differenti, lo spazio che un tempo gli era appartenuto.

> Il morto reggeva appena un sorriso remoto e freddo che trascorreva sulle piante d'aranci e animava la sonnolenza sorniona d'un bordo d'erba santamaria; tentò d'avvicinarsi alla donna per suggerirle qualcosa.[83]

Già in questo passo si può notare che il contatto con l'Oltre avviene grazie all'incontro con i morti e, in particolare, con una necessità di stabilire un dialogo. In *Messaggio* [84] il personaggio proveniente dall'oltretomba è il padre della scrittrice, anche in questo caso introdotto nel mondo dei vivi con una visione - «Da nulla chiamata […] volgo il volto verso il paesaggio e m'incontro con mio padre». [85] Questo stesso incontro *post mortem* rimane un progetto lasciato in sospeso fino agli anni sessanta quando diventerà il soggetto per il nuovo romanzo *Ritratto in piedi*; dal diario emerge che l'idea per l'opera risaliva agli anni

[83] GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato*, cit. p 101.
[84] EAD., *Messaggio,* in *Rive remote,* Milano, Mondadori, 1940.
[85] GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato*, cit. p 101.

cinquanta: «ho preso l'impegno di fare un racconto lungo per un'ediz. numerata […]. Vorrei intitolarlo 'Ritratto di uomo in piedi'. Un ritratto di mio padre».[86]

Queste le parole di Giacinto Spagnoletti che ben possono gettare luce sul romanzo della Manzini:

> Non a tutti necessariamente, ma certo a più di uno scrittore accade, a un dato momento della vita, di riflettere sul proprio rapporto con il padre o con la madre; qualche volta con entrambi. Questo bisogno di chiarezza, di verità totale, dove versare a seconda dei casi gratitudine o pena, rabbia o rimpianto, non richiama lo scrittore solo a un rendiconto morale e sentimentale della propria esistenza. C'è qualcosa d'altro che il rammemorare, da uno stato di coscienza che si suppone ultimativo, mette in evidenza.[87]

Non c'è infatti nella scrittrice un mero desiderio biografico; bensì il testo risponde, infatti, a un'esigenza tutta interiore che cerca di trovare risposta nel corso stesso della narrazione. La scrittrice prova a recuperare il rapporto con il padre in un tentativo letterario che le permette anche di misurarsi con la figura paterna e il suo vissuto, cercando punti di contatto o di collisione. Quindi il focus non è solo su Giuseppe Manzini, ma soprattutto sulla figlia che, in questo incontro, trova occasione per rivelarsi al lettore.

---

[86] Annotazione sul diario datata 8 agosto 1956. GIAMILA YEHYA *Gianna Manzini. Una biografia,* in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, cit. p. 32.

[87] GIACINTO SPAGNOLETTI, *L'ultima Manzini:da «Ritratto in piedi» a «Sulla soglia»,* in *Gianna Manzini tra letteratura e vita,* cit. p.165.

In questo delicato fluire di ricordi e confessioni un posto particolare è riservato all'attività di scrittura; in primo luogo la consueta attenzione metaletteraria si sofferma sulle difficoltà dell'affrontare il materiale autobiografico. Una problematica che si è vista trapelare più volte nelle opere trova qui esplicita espressione e viene simbolicamente rappresentata, in apertura del volume, dall'immagine di un cavallo impuntatosi a non voler attraversare un ponte.

> A Firenze, a un cavallo da piazza, non potevano fare attraversare il ponte Santa Trinità. Giunto a metà, voleva saltare la spalletta e buttarsi di sotto, con la carrozza e tutto. […] S'impuntava; schiumava; impazziva. E soltanto su quel ponte. Nessuno sapeva spiegarsi la cosa.[88]

Chi narra si identifica dunque con questo cavallo, simbolo anche della narrazione quando essa, talvolta, 'punta i piedi' e non lascia libero corso allo svolgimento dell'opera: «Ebbene, in certi momenti, mentre mi provo a scrivere la vita del babbo, io sono quel cavallo, a metà dell'arcata del ponte».[89] L'immagine del cavallo è inserita in una sezione dell'opera dal titolo *Atto di contrizione* che insiste su questi motivi metaletterari e, nello specifico, sulle possibilità del narratore di adottare tecniche narrative e mnemoniche per recuperare il passato e offrirlo autenticamente ai fruitori della narrazione. La coscienza del proprio stile

[88] GIANNA MANZINI, *Ritratto in piedi,* Milano, Mondadori, 1971, p.13.
[89] *Ivi,* p.14.

di scrittura pone dunque l'interrogativo sulla sua adeguatezza relativamente alla materia, tradizionalmente affrontata secondo schemi ben più lineari.

> Chi me la dà? Dove la trovo quella soprannaturale possibilità di accogliere bagliori? Eppure di bagliori ho bisogno, dato che di continuo mi si spezza il filo della storia. In me, il baleno (e devo considerarlo un regalo) somiglia una fulminea follia.[90]

Ancora una volta, al momento di trarre le fila della riflessione, Gianna Manzini attraverso la voce del narratore, esprime proprie indicazioni di poetica: la preferenza per le cose difficili, le visioni, i frammenti, i lampi e i bagliori che sollecitano in lei la narrazione.

Nella seconda parte del romanzo, pur essendo ormai chiusa la parentesi relativa alle difficoltà del narratore dinanzi al genere autobiografico, rimane, sullo sfondo dell'incontro tra la narratrice e il padre, qualche accenno alla scrittura e in quale misura il padre abbia influito sulla vocazione letteraria della figlia; in particolare è interessante un dialogo tra i due in cui l'uno, anarchico e avverso a tutto ciò che poteva risultare frivolo o superfluo, esprime le sue idee sulla poesia. Questa tematica rivela l'interesse della scrittrice, anche dopo anni di carriera ed esperienza alle spalle, di continuare a fare delle proprie opere un veicolo di riflessione, occasione di discussione poetica.

[90] *Ivi,* p.15.

L'incontro tra padre e figlia pone dunque a confronto le due figure, con le rispettive idee, scelte e esperienze di vita; tuttavia il culmine raggiunto dal romanzo non è quello dello scontro o incomprensione tra i due ma la riconciliazione tanto anelata e finalmente avvenuta. La solitaria morte di Giuseppe Manzini – resa ancora più tragica da un disperato tentativo di mantenere la propria libertà che ha invece provocato l'infarto letale – è una ferita particolarmente profonda in Gianna Manzini che, a causa dei propri problemi di salute non poté partecipare al funerale. Questa frattura tra i due, iniziata nei primi anni della loro lontananza e poi continuata di fatto fino alla morte, viene invece colmata e ricucita proprio in *Ritratto in piedi*; nell'ultimo capitolo infatti la possibilità offerta dalla scrittura di aggiungere ai fatti vissuti in prima persona di cui era testimone diretta, anche quelli conosciuti indirettamente o quelli solamente supposti, permette alla narratrice di dare compimento alla storia: in un intreccio di biografia, memoria e ricostruzione letteraria la narratrice non solo può ordinare le tessere del proprio vissuto ma anche oltrepassarle, realizzando un improbabile ma effettivo ricongiungimento con il padre. Uno dei fattori che ha favorito tutto ciò è proprio il romanzo: la scrittura che penetra nelle vita – ma in questo caso anche nella morte – e ha potere di riorganizzazione e riflessione su di essa; la centralità della narrazione nel processo di riordino della storia biografica si manifesta non solo nei contenuti ma anche nelle forme: l'ultimo capitolo dell'opera è infatti caratterizzato dalla presenza di rimandi, o, meglio, nuove chiavi di lettura per episodi o affermazioni precedenti, come a indicare una ristabilita sequenzialità e

un rinnovato legame alla luce dei quali le vicende narrate assumono compattezza e nuovo significato.[91]

Dunque, in *Ritratto in piedi* nell' incontro con il defunto un ruolo importante è giocato dalla finzione letteraria – che permette di compiere il ricongiungimento delle due figure – ma anche un valore fondamentale è dato alla parola che rende possibile l'espressione dei significati celati nelle apparizioni. In alcuni passi è possibile riconoscere l'affermazione di queste chiavi di lettura che si rivelano importanti per tutta la produzione manziniana.

> In ogni apparizione un emblema. Tutto diventa allusione, o conferma, o premessa. Le cose, a volte, sono un velo: anche le parole, anche le persone. Di certe trasparenze io e te siamo assai esperti […] e dato che le riconosciamo naturali non duriamo poi nessuna fatica a parlarne. Del resto, basta saper guardare e la rivelazione riaffiora.[92]

E ancora:

> Anche un libro: ci sono tanti modi per leggerlo; infine però, per me e per te, il più importante resta uno solo: cercare, in trasparenza, più o meno vicina, più o meno esplicita, la traccia di quell'idea.[93]

[91] Indicazioni relative a questa strutturazione del testo sono presenti in GIOVANNA CALTAGIRONE, *I portatori della parola*: *la funzione dei morti nella riflessione metanarrativa di Gianna Manzini*, «Transalpina», 2002, p. 69-114.
[92] GIANNA MANZINI, *Ritratto in piedi*, cit. p.226.
[93] *Ivi,* p.227.

Due anni dopo il romanzo dedicato alla figura del padre, la spinta autobiografica e l'interesse per il mondo ultraterreno trovano ultima concretizzazione nei testi della raccolta *Sulla soglia:* [94] il già menzionato *Autoritratto involontario,* seguito da *Una quieta voragine*, *Quasi un delirio* ed infine *Sulla soglia*.

Il racconto che dà il titolo alla raccolta è anche il più emblematico; in un contesto onirico la narratrice vive l'incontro con la madre morta: un gioco di simboli ed epifanie si instaura tra le due donne e un dialogo attraverso il quale ripercorrono il passato, la loro relazione, il progressivo allontanamento dovuto alla crescita fino al definitivo distacco. Il lettore assiste dunque ad un'intensa attività di recupero della memoria, che esprime anche in questo caso la volontà di fare chiarezza e riassumere, quasi tirare le somme da parte di chi è ormai arrivato alle soglie ultime della vita. Anche in quest'opera il contatto con l'aldilà è caratterizzato dall'urgenza di una rivelazione e dalla necessità di stabilire un contatto verbale per accedere a significati superiori; molti sono dunque i riferimenti alla parola e all'alfabeto che si configurano come i segni attraverso cui è possibile stabilire un contatto e fare la spola tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti. Decifrare una parola nascosta, affrontare un alfabeto sconnesso e inseguire un foglio illeggibile e svolazzante sono immagini del difficile tentativo di dare avvio a una narrazione così singolare e ardita: una sorta di confessione metaletteraria, seppur velata, simile a quella presente in *Ritratto in piedi.* Anche i personaggi incontrati dalla narratrice nei primi istanti del sogno sembrano essere simboli dell'esperienza letteraria della scrittrice Gianna Manzini e hanno la

[94] GIANNA MANZINI, *Sulla soglia,* Milano, Mondadori, 1973.

funzione di evidenziare il contrasto con la prassi scrittoria portata avanti negli anni e la necessità invece di modificarla per affrontare la materia della morte; l'alfabeto tutto sgangherato che ha condotto la narratrice al sogno è immagine del passato rispetto al quale la narrazione ha bisogno di un nuovo stile.

> Per esempio quello che mi propongo di scrivere deve avere una scioltezza tutta nuova; frasi che arrivino come un sorriso, uno sguardo o un pugno, magari: voglio dire non accompagnate da alcuna didascalia. Che arrivino, che tocchino, che penetrino. Un discorso lacerato, in pezzi, che trovi nei suoi strappi una drammatica verità e coesione.[95]

L'incontro con i defunti però, se, da un lato, spinge la narratrice – che risponde al nome di Gianna Manzini – a cercare nuove parole per esprimersi,[96]dall'altro minaccia anche la scrittura poiché la rende 'superflua' – per i defunti, dice la scrittrice, tutto è chiaro e non ha bisogno di interpretazioni.[97]

---

[95] GIANNA MANZINI, *Sulla soglia,* Milano, Mondadori, 1973, p.129.

[96] Giovanna Caltagirone attribuisce infatti la funzione di 'logopompoi' ai personaggi dell'oltretomba presenti nelle opere di Gianna Manzini. GIOVANNA CALTAGIRONE, *I portatori della parola*: *la funzione dei morti nella riflessione metanarrativa di Gianna Manzini*, cit. p. 113.

[97]«È tutto talmente chiaro qui. Esprimersi diventa inutile […]» confessa la narratrice, protagonista in prima persona di un altro incontro ultramondano (*Autoritratto involontario e altri racconti,* a cura di M. Ghilardi, Milano, La tartaruga, 1996, p.100). La scrittrice attribuisce al dialogo con i defunti un valore di assoluta trasparenza e verità e le rivelazioni che ne scaturiscono sembrano dunque avere valore universale. Sul tema dei «dialoghi sull'estrema soglia» si è espresso anche Michail Bachtin nel saggio *Dostoevskij. Poetica e stilistica* evidenziando in essi la propensione ad affrontare le «questioni ultime» della vita di un uomo. MICHAIL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. di G. Garritano, Einaudi, 1968 (1963), p. 149-150; 192.

Dunque, per trarre le somme di queste difficili ed intensissime opere degli ultimi anni di vita di Gianna Manzini, è possibile rintracciare in esse la consueta coscienza della propria attività letteraria: si manifesta qui il permanere, intessuta nelle nuove tematiche affrontate, della riflessione sulla scrittura e sulle sue possibilità; all'emergere di un desiderio di rivelazione esistenziale fa da contraltare anche la consapevolezza della necessità di adottare il giusto 'alfabeto' per esprimerlo. Anche la materia autobiografica trova dunque posto nella produzione manziniana e, come era accaduto per la narrativa e la critica, è accompagnata dalla riflessione della scrittrice che ne indaga le valenze, ma anche le forme e i tempi più opportuni.

Uno sguardo d'insieme e alcune precisazioni

Questa analisi delle opere di Gianna Manzini volta a seguire le tracce di una riflessione metaromanzesca o, più generalmente, sulle problematiche relative all'attività letteraria, richiede uno sguardo d'insieme che ne evidenzi i tratti fondamentali anche alla luce del contesto in cui tale produzione va situata. In questo ultimo capitolo si cercherà dunque di allargare il focus ad altre esperienze teoriche e pratiche che favoriscono una maggiore comprensione delle opere di Manzini e di trarre delle considerazioni conclusive sulla sua arte e sulla sua posizione relativamente al dibattito letterario novecentesco.

L'istanza metaletteraria prende avvio agli inizi della produzione manziniana, quando, in uno dei primissimi racconti editi, la scrittrice afferma che «un argomento non è una novella»;[1] la riflessione si snoda dunque attraverso le problematiche compositive connesse alla pratica della scrittura. La scrittrice sembra cercare risposta al seguente interrogativo: che cosa sia una novella, quali siano quei processi che strutturano un contenuto e lo rendono opera letteraria. Per lei non si tratta infatti di una semplice ricerca di stile, in risposta all'esigenza di dare forma alla materia, ma di un più ampio interesse volto a osservare l'opera letteraria e capire i meccanismi che la regolano e ne caratterizzano l'evoluzione. Secondo questo punto di vista la scrittrice rompe quello che Nicola Turi, nel suo saggio sul metaromanzo novecentesco, osserva essere uno dei tabù della

[1] GIANNA FALLACI MANZINI, *Io, l'argomento, la novella,* in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.

letteratura e cioè la letteratura stessa.[2] Se sono rari, infatti, i personaggi cui è lecito leggere, scrivere o esprimere un'opinione sulla letteratura, nei casi in cui questa soglia tematica viene varcata il testo apre a soluzioni narrative particolari e innovative. Così, pur in modo vario, è presente, relativamente alla letteratura italiana, una tendenza comune tra gli autori degli anni cinquanta a esprimere nelle proprie opere considerazioni estetiche e dubbi compositivi - tra essi si situa, pur con un leggero anticipo, anche Gianna Manzini. Negli anni trenta la riflessione sulla forma romanzo trova espressione in *Casa di riposo* il «romanzo da fare» in cui il materiale narrativo risulta accessorio rispetto al contenuto che si limita a dare indizi relativi a un potenziale romanzo e al possibile modo di costruirlo; al lettore è dunque affidato il compito determinante di portare a termine il progetto letterario accennato dall'autrice e sottoposto al fruitore come insieme di appunti o annotazioni. Viene così aperta la porta dell''officina' dello scrittore e, soprattutto, si sviluppa un'attenzione per l'atto *in progress* della narrazione. L'opera in cui questo aspetto giunge al culmine è *Lettera all'Editore,* dove la riflessione metaletteraria prende il sopravvento sulla narrazione. Gianna Manzini ripercorre le fasi di scrittura di un romanzo e dà vita così ad un «racconto del racconto di un racconto che non c'è e non ci può essere»[3] - secondo la definizione di Edoardo Sanguineti. Di qui l'intrecciarsi delle due vicende, quella romanzesca e quella personale, che costituisce la struttura dell'opera e affianca il piano della narrazione a quello di chi la conduce. L'io narrante è dunque autore ma anche personaggio, in balia di uno svolgimento che, solo risponde in parte alle sue

[2] NICOLA TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979),* Firenze, Società editrice fiorentina, 2007.

[3] EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi narrativi della nuova avanguardia,* in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

intenzioni; il romanzo finale è la storia del tentativo di recuperare e continuare un romanzo iniziato mentre protagonista è l'*io narrante* insieme ad altri personaggi, a loro volta coinvolti in questo processo di 'riscrittura'. Merita attenzione il ruolo che la scrittrice riserva loro: da un lato, e più precisamente nell'avventura romanzesca, sono i burattini nelle mani di uno scrittore, dall'altro, ciò che emerge nella vicenda personale, sono entità autonome e preesistenti alla propria narrazione. All'interno di un processo di chiara ascendenza pirandelliana[4] Gianna Manzini rappresenta la loro comparsa di fronte al narratore in quanto personaggi a metà che necessitano di qualcuno che, attraverso la scrittura, porti a compimento le loro storie. In particolare, questa tecnica, trova un precedente nei *Sei personaggi in cerca d'autore,*[5] rappresentato per la prima volta al Teatro Valle di Roma il 9 maggio 1921. Il dramma in tal caso è quello dei personaggi, vivi e alla ricerca di qualcuno che ne metta in scena la storia. [6]

> **La Figliastra** *(facendosi avanti al Capocomico, sorridente, lusingatrice)*Creda che siamo veramente sei personaggi, signore, interessantissimi! Quantunque, sperduti.
>
> **Il Padre** *(scartandola)*Sì, sperduti, va bene!
>
> *Al Capocomico subito:*Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non potè materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere

[4] FAVA GUZZETTA LIA, *Gianna Manzini verso Virginia Woolf (passando per Pirandello),* in *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, a cura di L. Fava Guzzetta, Pesaro, Metauro, 2008, p. 9-25.
[5] LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude,*a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori,vol. II, 1993.
[6] PUPINO ANGELO R., *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello,* Napoli, Liguori, 2001, p. 5-6.

personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché - vivi germi - ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, far vivere per l'eternità!

Il capocomico Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?

Il padre Vogliamo vivere, signore!

Il capocomico *(ironico)*Per l'eternità?

Il padre No, signore: almeno per un momento, in loro.

Un attore Oh, guarda, guarda!

La prima attrice Vogliono vivere in noi![7]

Questa, dunque, la situazione condivisa anche dai personaggi di *Lettera all'Editore,* che scalpitano e chiedono il giusto spazio loro riservato. Il rapporto della narratrice con i personaggi è un altro nodo centrale del romanzo che esprime principalmente il momento in cui essa viene a conoscenza delle loro storie; questo avviene in una sorta di frenetico affollarsi di volti e storie, che ricorda l'esperienza descritta dallo stesso Pirandello. Ne *La tragedia di un personaggio,* pubblicato sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre 1911 e poi confluito nella raccolta *Novelle*

[7] LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude,* cit.

per un anno,[8] lo scrittore confessa di «dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle *sue* future novelle».[9]Risultano particolarmente significative le parole rivolte allo scrittore da un personaggio, Fileno.

> Nessuno può sapere meglio di lei che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi caro signore e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi anche della morte. Non muore piú! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore piú! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.[10]

Non ci sono in Gianna Manzini espliciti riferimenti alla poetica dello scrittore siciliano e alle sue innovazioni; tuttavia, nell'impianto delle opere si può riconoscere l'influenza dell'esperienza pirandelliana e il gusto della scrittrice per i

[8] LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno,* a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985.
[9] LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno,*cit. p.816.
[10] *Ivi,* p. 821.

relativi esempi di modernismo e sperimentazione. Anche il dialogo con personaggi si rivela sede di riflessione metanarrativa, soprattutto quando la scrittrice esprime il rischio di inautenticità, cioè di non mantenere fede alla loro realtà a causa di inevitabili intromissioni della propria esperienza personale. Ecco, dunque, un' altra delle problematiche affrontate costantemente nelle opere, quella cioè del rapporto di un testo con la reale esperienza di chi lo scrive e la difficoltà di gestire il materiale autobiografico. Il tema del riconoscimento di tracce di sé anche involontarie nel proprio cantiere creativo contrasta con la difficoltà, evidenziata soprattutto nelle ultime opere della scrittrice, di condurre un esplicito discorso autobiografico, con il risultato che l'autoritratto fatica a delinearsi e, allorché sussista, è in prevalenza involontario.

La realtà è, però, per Gianna Manzini l'origine della sua attività di scrittrice: in essa infatti, grazie a uno sguardo che diventa indiscreto e penetrante, trova ciò che mette in moto la narrazione. Come si è visto, in molte opere la genesi di un racconto è una visione sollecitata da fatti, oggetti o volti reali – anche nella prassi dello scrittore Riccardo Rossi, protagonista del romanzo *Un'altra cosa.* D'altra parte, in un contesto che sempre più si avvia all'esperienza del Neorealismo, la scrittrice sente l'urgenza di confrontarsi con una realtà da rappresentare; ciò può avvenire solo per approssimazione - rappresentata dalla metafora del gioco di carte, già presente in *Lettera all'Editore* - [11] in una dinamica di svelamento della realtà i cui esiti risultano sempre sorprendenti. Vale la pena soffermarsi su un breve testo compreso nella raccolta *Album di ritratti* nel quale la scrittrice,

[11] NICOLA TURI, *Testo delle mie brame,*cit. p.99.

dicendosi appassionata ai giochi di prestigio, attraverso questa metafora confida al lettore il suo rapporto con le opere.

> Fatto il disegno, il gioco consiste nel dargli il soffio della vita, farlo vivere esclusivamente per me (il vero incantatore, si sa, è quello che riesce ad incantare se stesso). Non è poi un'operazione così difficile. Se il disegno risponde a una formula davvero individuale, l'anima verrà da sé, spontaneamente, a posarvisi, ad attaccarvisi. […] Ma lasciate che ora faccia anch'io il mio piccolo gioco di prestigio. Che consiste nel far sparire, scancellare lo scrittore-inventore di figure. Con quale gesto? Appena un batter d'occhio, una dolce distrazione. […] ed ecco trapelare, addirittura risplendere una verità, la propria. Che è sempre un segreto. I personaggi rimangono figurati nelle carte lanciate ai quattro venti della stanza, lontane, autonome, cariche di destino. Ma perdetele ora di vista e concedetemi un istante di raccoglimento. Ci siamo: inaspettatamente, un'unica carta mi sgorga dai bottoni del gilè, giusto l'asso di cuori: quella che, nel nostro gergo, si chiama confessione. Amici, il gioco è fatto.[12]

Sono gli ultimi anni della vita di Gianna Manzini, quelli in cui la consueta vigilanza teorica sulle scelte letterarie la porta a misurarsi con se stessa e ad adottare un punto di vista critico nei confronti delle proprie opere. Ecco che ogni tematica viene colta secondo un'interpretazione esistenziale, ora che la scrittrice si

[12] GIANNA MANZINI, *Diciamo «vocazione»,* in *Album di ritratti,* cit., p.234.

sente vicina al momento in cui si sciolgono tutti i nodi irrisolti della vita. La scrittura deve dunque seguire questa evoluzione e, ancora una volta, viene messa alla prova, nelle sue potenzialità e finalità. Essa si rivela essere una soglia, un varco tra mondi: del reale e della finzione, della memoria e del presente, della vita e della morte.

Questa dunque la vicenda di cui sono protagonisti Gianna Manzini e il suo mestiere, sempre amato con una così lucida consapevolezza. E c'è un testo che si presta a concludere questa analisi più di ogni altro, perché in esso la scrittrice esprime chiaramente le proprie idee, indicando i passi di un intimo e appassionato rapporto con la scrittura. Dice di aver compiuto un tragitto letterario modesto, e ne riconosce il punto di avvio nel piacere di avere la penna in mano e assistere a «quell'atto di possesso, leale o furtivo, in cui si risolve il tu per tu con una realtà da trasferire su una pagina».[13]La scrittura era dunque fin da bambina un luogo in cui ritrovarsi, consolarsi e darsi ragione, registrare le emozioni, fare lettura dei desideri, addomesticarli e soprattutto assaporare un gusto di intimità.[14] Questa infatti la sensazione più indelebile: «Intimità: infatti ogni mio foglio, autobiografico o no, vecchio o recente, mi rimanda la vampata d'un pudore sfiorato»;[15]di fronte dunque alla realtà da rappresentare «nella sua più difficile, più gelosa essenza, senza che nulla la alteri»[16]confessa di aver a lungo cercato una giusta forma e un ritmo, non impegno stilistico, quanto piuttosto attraverso

[13] EAD., *Diciamo «mestiere»,* in *Album di ritratti,* cit., p.236.
[14] *Idem.*
[15] *Idem.*
[16] *Idem.*

«un'attenzione docile e ardente».[17] In queste parole, forse, la migliore descrizione di una letterata dotata di una singolarissima coscienza di sé e della propria arte.

[17] *Ivi,* p.237.

Bibliografia generale

AUERBACH ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale,* trad. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 1956 [Berna, 1946]

CECCHI EMILIO, *Letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 1972.

DOLFI ANNA, *Libri nella valigia e autoritratto dell'Artista da giovane,* in *Le identità giovanili raccontate nelle letterature del Novecento,* a cura di Carlo A. Augieri, San Cesario di Lecce, Manni, 2005.

ECO UMBERTO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

GENETTE GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto,* trad. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976 (1972).

GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo,* a cura di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989 (1987).

GROSSER HERMANN, *Narrativa manuale antologia,* Milano, Principato, 1985.

Letteratura Italiana del Novecento. Bilancio di un secolo, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000.

MANACORDA GIULIANO, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre.1919-1943*, Roma, Editori Riuniti, 1980.

MARFÈ LUIGI, *Introduzione alle teorie narrative. Gli autori e i testi,* Bologna, Archetipolibri, 2011.

MIZZAU MARINA, *Il metaromanzo,* «Il Verri», 26, 1968.

PERNIOLA MARIO, *Il metaromanzo,* Roma, Silva Editore, 1966.

PETRIGNANI SANDRA, *Le signore della scrittura. Interviste*, Milano, La tartaruga, 1984.

PUPINO ANGELO R., *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello,* Napoli, Liguori, 2001.

SCIASCIA LEONARDO, *Alfabeto pirandelliano,* Milano, Adelphi, 1989.

SEGRE CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario,* Torino, Einaudi, 1985.

TELLINI GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento,* Mondadori, 1998.

TURI NICOLA, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento 1957-1979,* Firenze, Società editrice fiorentina, 2007.

Ritratti su misura di scrittori italiani: notizie biografiche, confessioni, bibliografie di poeti, narratori e critici, a cura di Elio Filippo Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.

VIKTOR SKLOVSKIJ, *Teoria della prosa,* trad. italiana di C. G. de Michelis e R. Oliva, Torino, Einaudi, 1976 [1925].

ZANCAN MARINA, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana,* Torino, Einaudi, 1998.

Opere di Gianna Manzini prese in esame

Io, l'argomento, la novella, in ‹‹La Nazione››, LXVI, n.7, 8 gennaio 1924.

Il latte, in ‹‹La Nazione››, LXIX, n. 199, 21-22 agosto 1927.

T*empo innamorato,* Milano, Corbaccio, 1928.

Gente nel paese d'estate, L'occhio celeste in *Incontro col falco*, Milano, Corbaccio, 1929.

Casa di riposo (Romanzo da fare) in *Un filo di brezza*, Milano, Panorama, 1936.

Specchiata in un sogno, La coperta in *Rive remote,* Milano, Mondadori, 1940.

Licenza in *Venti racconti,* Milano, Mondadori, 1941.

Forte come un leone, Improvviso, La lezione della Woolf in *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947.

Lettera all'Editore, Firenze, Sansoni, 1945.

Foglietti, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1954.

Ritratti e pretesti, Milano, Il saggiatore, 1960.

Un'altra cosa, Milano, Mondadori, 1961.

Il cielo addosso, Milano, Mondadori, 1963.

Album di Ritratti, Milano, Mondadori, 1964.

Autoritratto involontario, Sulla soglia in *Sulla soglia,* Milano, Mondadori, 1973.

Bibliografia critica su Gianna Manzini

Volumi

CECCHI EMILIO, *Gianna Manzini*, in *Storia della Letteratura italiana*, a cura di E.CECCHI e N. SAPEGNO, Milano, Garzanti, 1969, vol. IX, *Il Novecento*, pp. 685-686.

FAVA GUZZETTA LIA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

GHILARDI MARGHERITA, *Gianna Manzini. L'avventura dello stile,* in *Scrittrici del Novecento Europeo,* Pistoia, C.R.T., 1988.

Gianna Manzini, in *Confessioni di scrittori. Interviste con se stessi*, a cura di L.Piccioni, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951.

Gianna Manzini, a cura di F. Bernardini Napolitano e G. Yehya, Milano, Mondadori, 2005.

Gianna Manzini tra letteratura e vita. Atti del Convegno Pistoia-Firenze 27-29 maggio 1983, a cura di M. Forti, Milano, Mondadori, 1985.

Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo, a cura di L. Fava Guzzetta, Pesaro, Metauro, 2008.

MARTIGNONI CLELIA, *Tra le carte di Gianna Manzini. Per ‹‹Lettera all'Editore››,* in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella,* Napoli, Bibliopolis, 1983.

NOZZOLI ANNA, *La parete di carta,* Verona, Gutenberg, 1989.

Omaggio a Gianna Manzini, a cura di L. Fava Guzzetta, Messina, Prometeo, 1986.

PANAREO ENZO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini,* Milano, Mursia, 1977.

YEHYA GIAMILA, *Sulla soglia dell'opera. Figure e percorsi metanarrativi nella scrittura di Gianna Manzini*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia delle Scritture femminili, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2005.

YEHYA GIAMILA, *Gianna Manzini. Una biografia,* in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, Quaderni della rassegna degli archivi di stato n. 108, Roma, Carocci, 2006.

Articoli

BO CARLO, *Note sull'arte di Gianna Manzini,* in ‹‹Convivium››, gennaio-febbraio 1938, poi in *Nuovi studi,* Firenze, Vallecchi, 1946.

CALTAGIRONE GIOVANNA, *I portatori della parola: la funzione dei morti nella riflessione metanarrativa di Gianna Manzini, ‹‹*Transalpina››, 2002, n.6, pp. 94-114.

DE MICHELIS EURIALO, *Rive remote di Gianna Manzini,* in «L'Italia che scrive», 24, aprile 194; poi, col titolo *La Manzini e lo stile*, in *Narratori al quadrato*, Pisa, Nistri-Lischi, 1962.

FAVA GUZZETTA LIA, *Gianna Manzini e i quaderni internazionali di "Prosa"*, ‹‹Rivista di letteratura italiana››, 2005, n. 1-2, pp. 473-481.

NOZZOLI ANNA, *La lama di Mrs. Dalloway: Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945),*«Critica letteraria», II n. 23, 1979.

SICILIANO ENZO, "*Sulla soglia". Scongiuro contro la morte*, «Il mondo», XXV, 11, 1973.

Testi di riferimento

DE CESPEDES ALBA, *Quaderno proibito,* Milano, Mondadori, 1952.

PIRANDELLO LUIGI, *Maschere nude,* a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, 1993.

PIRANDELLO LUIGI, *Novelle per un anno,* a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1985.

VIRGINIA WOOLF, *La signora Dalloway*, Mondadori, 1946 (1925).

WOOLF VIRGINIA, *Gita al faro,* Milano, Treves, 1934 (1927).