

Ecdotica

4

(2007)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna
Dipartimento di Italianistica**

**Centro para la Edición
de los Clásicos Españoles**



Carocci editore

Comitato direttivo

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

Comitato scientifico

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi,
Pedro M. Cátedra, Roger Chartier, Umberto Eco,
Conor Fahy, Inés Fernández-Ordóñez, Hans-Walter Gabler,
Guglielmo Gorni, David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga,
Mario Mancini, Armando Petrucci, Amedeo Quondam,
Ezio Raimondi, Roland Reuss, Peter Robinson,
Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni,
Paolo Trovato

Responsabile di Redazione

Loredana Chines

Redazione

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,
Domenico Fiormonte, Luigi Giuliani, Camilla Giunti,
Amelia de Paz, Marco Veglia

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,
Dipartimento di Italianistica,
Via Zamboni 32, 40126 Bologna
ecdótica.dipital@unibo.it

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles
cece@cece.edu.es
www.cece.edu.es

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

C^EE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
IN BOLOGNA

Carocci editore,
Via Sardegna 50, 00187 Roma
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

INDICE

Saggi

- DAVID PARKER, Il testo del Nuovo Testamento: i manoscritti,
le varianti e le moderne edizioni critiche 7
- NEIL HARRIS, La sopravvivenza del libro, ossia appunti
per una lista della lavandaia 24
- ALBERTO SEBASTIANI, *Il Fabbricone* 1959-1961:
una “bassanizzazione”? 66
- DANIEL FERRER, Pourquoi la textologie russe? 101
- GIORGIO FORNI e MARCO VEGLIA, Ezio Raimondi: il metodo
di un filologo umanista 129

Foro

- Nella rete 159
- COSTANZO DI GIROLAMO, Esperienze filologiche nella rete, p. 160 · UMBERTO
ECO, Dubbi e sospetti, p. 167 · PETER ROBINSON, Current Directions in the
Making of Digital Editions: towards interactive editions, p. 176 · PETER SHIL-
LINGSBURG, Reflections on editing and the web, p. 191

Questioni

- HANS WALTER GABLER, The Primacy of the Document
in Editing 197
- FRANCESCO BENOZZO, Etnofilologia 208
- STANO MORRONE, Tra «scuola storica» e «metodo estetico» 231

Testi

NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», a cura di ROSSANA GUGLIELMETTI, con un saggio di VITTORIO PERI

FRANCISCO RICO, Premessa, p. 267 · ROSSANA GUGLIELMETTI, L'autore e il testo, p. 269 · NICOLÒ MANIACUTIA, «Corruzione e correzione dei testi», p. 272 · VITTORIO PERI, Critica testuale nella Roma del XII secolo, p. 288

Rassegne

Peter Shillingsburg, *From Gutenberg to Google* (PAOLA ITALIA), p. 299 · *Pratiques philologiques en Europe. Actes de la journée d'études organisée à l'École des Chartres le 23 septembre 2005*, réunis et présentés par Frédéric Duval (ANDRÉS SORIA OLMEDO), p. 311 · Sandro Orlando (a cura di), *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna* (ARMANDO ANTONELLI), p. 320 · Paolo Trovato (a cura di), *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco* (GIUSEPPE LEDDA), p. 331 · Keith Whinnom, *The Textual History and Authorship of Celestina* (GUIDO CAPPELLI), p. 340 · Massimo Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo* (ELISA DI RENZO), p. 342 · Marco Dorigatti (a cura di), *Ludovico Ariosto, Orlando furioso secondo la princeps del 1516* (JOSÉ MARÍA MICÓ), p. 347 · Giuseppe Finocchiaro, *Cesare Baronio e la Tipografia dell'Oratorio* (ELISA DI RENZO), p. 353 · James Raven, *The Business of Books: Booksellers and the English Book Trade* (TYLER FISHER), p. 358 · Raul Mordenti, *Informatica e critica dei testi* (FRANCESCA TOMASI), p. 360 · Philippe Baret, Andrea Bozzi, Laura Cignoni, Caroline Macé (a cura di), *The evolution of texts: confronting stemmatological and genetical methods. Proceedings of the International Workshop held in Louvain-la-Neuve (September 1-2, 2004)* (MARCO PASSAROTTI), p. 366 · *Genesis: Manuscripts – Recherche – Invention. Revue internationale de critique génétique*, n. 27 (2006) (ELEONORA MARANGONI), p. 369

Cronaca

PAOLO CHIESA, Storicità e processo nella critica ricostruttiva.

Un ricordo di Giovanni Orlandi (1938-2007)

377

CLiP 2006: Languages and Cultural Heritage in a Digital World, Londra, 29 giugno - 1 luglio 2006 (VALENTINA NOTARBERARDINO), p. 382 · “Prassi ecdotiche” a Milano (ALBERTO CADIOLI e PAOLO CHIESA), p. 390

IL FABBRICONE 1959-1961: UNA "BASSANIZZAZIONE"?

ALBERTO SEBASTIANI

Neil Harris sostiene che problema centrale per l'ecdotica corrente sia la «fobia della scelta»¹: un curatore non si può sottrarre all'imperativo di decidere quale redazione editare. Deve offrire al lettore comune un testo senza assillarlo con tutti i problemi e i dubbi che la scelta pone. La quale può mettere in discussione persino l'ultima volontà dell'autore. Il problema di questa scelta è che per essa viene contrapposto il rispetto per l'opera e per il lettore che ne fruisce al rispetto dell'autore. La ricerca della redazione del testo da editare, fondata sullo studio dello stile del suo autore, del suo percorso artistico e culturale, dei suoi interventi correttori al testo, posteriori alla prima emissione (o alle successive) o antecedenti ad essa ma non riportati nella stampa definitiva, è un percorso accidentato nel quale, come è noto, non è sempre utile la cronologia degli interventi, quando è ricostruibile. Non si tratta di un percorso lineare. La volontà dell'autore, inoltre, può essere influenzata, in momenti diversi, da differenti elementi esterni². Un fatto che nella produzione di autori contemporanei, specie a partire dal secondo Novecento, è noto: la voce degli editor, l'influenza (o il potere) della casa editrice, la cui ultima parola ha un notevole valore, quasi insindacabile, possono portare alla stampa e alla distribuzione testi che non sempre hanno un sincero *hoc*

¹ Neil Harris, «Profilo di George Thomas Tanselle», *Ecdotica*, 1 (2004), p. 113.

² Sull'argomento, per quanto riguarda la letteratura italiana, basti ricordare i saggi di Luigi Firpo, «Correzioni d'autore coatte», in *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua*, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1961, pp. 143-157; e di Claudio Giunta, «Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore», *Antico Moderno*, 3 (1997), pp. 169-198.

placet da parte dell'autore. La ricerca del curatore, in tal caso, consiste anche nel capire cosa effettivamente sia frutto della mano dell'autore. Servono documenti e testimoni utili per ricostruire il processo formativo dell'opera, e valutare dove e come, al limite chi, sia intervenuto per giungere alla redazione edita. Un lavoro che consentirebbe persino di valutare, a partire dalla conoscenza dell'*usus scribendi*, l'effettiva paternità di parti del testo. Possono esistere interventi che, se non cambiano, o soltanto in modo limitato, il narrato, comunque alterano lo stile, la lingua, l'architettura del testo. Però qui si presenta un altro problema della massima serietà. Chi può dire che l'autore non preferisca che la sua opera sia pubblicata con queste alterazioni, vuoi perché gli appaiono opportune, vuoi perché gli sono indifferenti, e non nella forma progettata originariamente³?

A questo proposito un significativo territorio di indagine è offerto dal romanzo *Il Fabbricone* di Giovanni Testori. Il curatore Fulvio Panzeri, nel primo volume che raccoglie le opere dell'autore milanese (*Opere 1943-1961*), sceglie come testo-base per l'edizione di *Il Fabbricone* quello della prima emissione, nella collana «I contemporanei» (n. 24) della «Biblioteca di letteratura», diretta da Giorgio Bassani per la casa editrice Feltrinelli, nel marzo 1961. Non è specificato se siano stati emendati eventuali refusi, siano essi redazionali o autoriali⁴, né si è in possesso del dattiloscritto che avrebbe avuto l'*hoc placet* per la stampa, né esiste documentazione che testimoni o denunci alcun tipo di intervento dell'autore sul testo dato alle stampe, né sulle edizioni successive. L'unico testo pervenutoci in una redazione compiuta, ovvero quello scelto da Panzeri come testo-base (di seguito F61), sembra essere frutto di interventi esterni che, se ne hanno conservato una compiutezza, ne hanno negato l'integralità e ne avrebbero alterato lo stile. Stando, infatti, a quanto afferma lo stesso Testori in un'intervista con Luca Doninelli, la parola finale sull'ultima redazione del testo è stata di Giorgio Bassani:

Nella versione originale, era un romanzo di cinquecento pagine. Lo portai alla Feltrinelli, dove mi dissero che era troppo lungo. Lo prese in consegna Giorgio Bassani. Avremmo dovuto fare i tagli insieme, ma proprio in quel periodo scop-

³ Cfr. Francisco Rico, *El texto del "Quijote"*, Barcelona, Destino, 2006, p. 561, s. v. 'autorización'.

⁴ Come ricorda Paola Italia, in «Le "penultime volontà dell'autore". Considerazioni sulle edizioni d'autore del Novecento» (*Ecdotica*, 3 [2006], pp. 174-185), esemplificando su alcuni casi legati a edizioni di Alberto Moravia, si possono incontrare varianti d'autore, correzioni di errori d'autore, correzioni di errori di redazione.

più lo scandalo dell'*Ariald*, e a me, francamente, mancava la testa per occuparmi dei tagli, tanto più che queste cose mi hanno sempre annoiato. Allora, con la mia solita leggerezza, dissi a Bassani: «Fai tu». E lui lo ridusse della metà – francamente, un po' troppo⁵.

Da queste parole, le uniche a riguardo, sembra che ci sia stato un sostanziale disinteresse per il romanzo da parte dell'autore. Sembra quasi che non esista un'ultima volontà dell'autore da rispettare. Eppure si tratta di un testo nodale nella sua produzione, con il quale viene bruscamente interrotto un ciclo di successo come quello dei *Segreti di Milano*⁶, che nei progetti doveva proseguire ancora con altre opere, di cui un paio sono già state pubblicate postume⁷, mentre una terza dovrebbe esserlo presto⁸.

Allo stato degli studi, però, non esistono altre testimonianze sul caso, né, come si è detto, documenti avantestuali come lettere o appunti in cui Testori lo affronti, né dattiloscritti o bozze su cui poter verificare interventi, correzioni e tagli, antecedenti la stampa, e stabilire chi ne sia l'autore. L'archivio della casa editrice Feltrinelli è in fase di riorganizzazione, ma da un primo controllo non è risultato alcunché in grado di far luce sulla situazione; i documenti e i testi letterari conservati alla biblioteca comunale di Codigoro, in provincia di Ferrara, che ospita la Fondazione Giorgio Bassani, non aiutano in questa ricerca⁹; l'archivio Giovanni Testori recentemente acquisito dalla Fondazione Mondadori di Milano, per quanto offra anche una ricca messe di autografi, non presenta una documentazione utile a questo caso.

Andrebbe dunque verificata l'affermazione di Testori sull'eventuale intervento di Bassani. In aiuto a questa ricerca possono intervenire due parziali edizioni a stampa del romanzo verosimilmente esenti dall'*edi-*

⁵ Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993, p. 79.

⁶ Il ciclo, che narra la vita degli abitanti della periferia nord-occidentale di Milano negli anni del boom economico italiano, e che ha una sorta di prologo nel romanzo *Il dio di Roserio* (Milano, Feltrinelli, 1954), si apre con le raccolte di racconti *Il ponte della Ghisolfa* (Milano, Feltrinelli, 1958) e *La Gilda del Mac Mahon* (Milano, Feltrinelli, 1959), prosegue con i drammi teatrali *La Maria Brasca* (Milano, Feltrinelli, 1960) e *L'Ariald* (Milano, Feltrinelli, 1960), si chiude con *Il Fabbricone* (Milano, Feltrinelli, 1961).

⁷ Si tratta del romanzo *Nebbia al Giambellino* (Milano, Longanesi, 1995; poi in *Opere 1943-1961*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 1996, pp. 1081-1263) e del dramma teatrale *Il Branda* (a cura di Fulvio Panzeri, Torino, Aragno, 2001).

⁸ Si tratta del dramma teatrale *L'Imerio*.

⁹ L'acquisizione di nuovi materiali è in corso, per cui si spera possano arrivare presto buone notizie per questa ricerca.

ting del ferrarese: una del 1959 (F59), intitolata *Il fabbricone*, nell'antologia curata da Domenico Porzio, *Le più belle novelle di tutti i paesi 1959* (Milano, Martello, 1959, pp. 221-234), una seconda, col medesimo titolo, del 1960 (F60), nella rivista *Nuovi argomenti* (46, settembre-ottobre 1960, pp. 69-108)¹⁰. Sono riconducibili rispettivamente ai capitoli 1-19 e 1-25 di F61; F59, però, non presenta divisioni in capitoli e corrisponde al primo dei tre in cui è diviso F60, i quali corrispondono a loro volta ai capitoli 1-19, 20-21, 22-25 di F61, a cui vanno però aggiunti due passaggi, poi assenti in quest'ultimo¹¹, individuabili tra le sequenze 21 e 22, 23 e 24 della redazione editata in volume. In F61 c'è inoltre un finale (che ha per protagonista il personaggio Luciano) assente in F60, di cui forse parla Carocci in una lettera a Testori del 12 settembre 1960, in vista della pubblicazione di F60 sulla rivista *Nuovi argomenti*:

Il fatto che il capitolo sia cambiato nell'ultima stesura destinata al volume, io lo considero un vantaggio e non un danno. Le varianti faranno la gioia dei futuri storici della letteratura italiana, i quali così avranno uno strumento di più per indagare il processo formativo dell'arte di Giovanni Testori: non Le pare?¹²

Sono parole scritte sette mesi prima dell'uscita del romanzo, e sembrerebbero smentire quanto affermato nell'intervista di Doninelli. L'attenzione di Testori per la compilazione e la revisione del testo in vista della pubblicazione sembrerebbe esserci. L'abbandono del dattiloscritto

¹⁰ L'edizione non appare nella bibliografia testoriana compilata per la pubblicazione dei volumi delle *Opere*, curati da Fulvio Panzeri, nel 1996, perché ignota fino al mio ritrovamento del testo, avvenuto nel 2000.

¹¹ I due passaggi sono già stati pubblicati; prima in *Palazzo Sanvitale* (4, ottobre 2000, pp. 93-96), poi, a cura di Fulvio Panzeri, nell'edizione del *Fabbricone* per gli Oscar Mondadori nel 2002 (pp. 187-194).

¹² La lettera, dattiloscritta, è conservata nell'Archivio Giovanni Testori presso la Fondazione Mondadori, come le altre relative all'operazione editoriale di *Nuovi argomenti*, datate tra l'aprile e il settembre del 1960: la prima (unità archivistica Insetto/385; 14/156.01), dattiloscritta, datata 15 aprile, è di Carocci e ringrazia Testori dell'invio del racconto; la seconda (unità archivistica Insetto/373; 8/22.01), datata 12 settembre, è di Carocci e chiede a Testori se il *Fabbricone*, in uscita per la rivista, lo sia anche in volume per la Feltrinelli; la terza (unità archivistica Insetto/369; 8/68.02), datata 28 settembre, è quella citata in questo saggio. A queste tre ne va aggiunta una quarta, manoscritta, verosimilmente uno scartafaccio d'autore, nel quaderno n. 8 (unità archivistica 111; 8/4), con destinatario ignoto, in cui si riesce a leggere ben poco, ma nelle prime righe si decifra un «Ecco il Fabbricone», mentre nel finale post scriptum si leggono le parole «Circolo» e «Circolino», come si vedrà presenti in F59 e F60.

a Bassani, però, potrebbe essere avvenuto anche dopo, quasi alla vigilia della pubblicazione. In merito non è al momento nota alcuna documentazione, e solo una comparazione tra le redazioni a stampa pervenuteci permette almeno di riflettere sui supposti interventi di Bassani.

Tra le tre lezioni, infatti, si incontrano sia varianti sostanziali che accidentali¹³. **F59** e **F60** ne presentano numerose (alcune verosimilmente d'autore, ma non sempre è possibile stabilirlo)¹⁴, per quanto rivelino un'omologia stilistica, che, specie da un punto di vista ritmico, si riduce in **F61**. Le prime due edizioni, infatti, presentano differenze a livello grafico, fonosintattico, ritmico, morfologico, morfosintattico, lessicale, onomastico, diegetico, ma restano due lezioni molto prossime. Le differenze più evidenti e significative sono tra queste due e **F61**. A questo proposito, si è spesso ipotizzato un ruolo ben al di là di quello dell'*editor* da parte di Giorgio Bassani.

È però necessario sottolineare, prima di affrontare la questione spinosa dell'intervento bassaniano, la complessità della situazione, in quanto non è possibile individuare un percorso lineare, coerente, nella costruzione e soprattutto nella rifinitura della pagina testoriana del *Fabbricone*. È piuttosto evidente una costante elaborazione e rielaborazione dello scritto non riconducibile a un disegno definito, ma in continua revisione. La costruzione sintattica, il lessico, e soprattutto il ritmo attraverso la punteggiatura, presentano trasformazioni anche notevoli. Senza considerare le numerose varianti riguardanti tagli, aggiunte, o spostamenti di elementi all'interno di singole frasi, se non di interi enunciati. Si aggiunga poi che, a complicare ulteriormente il quadro, è intervenuto il recente ritrovamento di un'altra edizione parziale del romanzo¹⁵, pubblicata nel 1960 (**F60a**) sulla rivista "L'Illustrazione Italiana" (a. 87, n. 4, aprile 1960, pp. 76-80), intitolata *Il fabbricone*. Essa si presenta come una redazione

¹³ Sulla distinzione tra varianti sostanziali e accidentali si rimanda a Walter W. Greg, *Il criterio del testo-base*, in *Filologia dei testi a stampa*, a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, il Mulino, 1987, pp. 33-51.

¹⁴ Sulle difficoltà legate alla costruzione di un'edizione critica e allo studio della variantistica per i testi a stampa del Novecento, si rimanda agli studi di Paola Italia, «L'ultima volontà del curatore: considerazioni sull'edizione dei testi del Novecento (I)», *Per leggere i generi della letteratura*, V, 8 (primavera 2005), pp. 191-224; e «L'ultima volontà del curatore: alcune riflessioni sull'edizione dei testi del Novecento (II)», *Per leggere i generi della letteratura*, V, 9 (autunno 2005), pp. 169-198.

¹⁵ Il ritrovamento è stato effettuato da Davide Dall'Ombra. Non si hanno testimonianze di come sia avvenuto il contatto tra la rivista e l'autore, né di come abbia lavorato Testori per la stesura di questo testo, né se e come siano stati richiesti interventi da parte della redazione della rivista.

intermedia tra F59 e F60. Non solo cronologicamente, ma in parte anche stilisticamente. F60a, infatti, è corrispondente nel dettato a F59, del quale presenta sia la medesima struttura sia le parti (pur con alcune varianti) poi escluse da F60, ma in comune a quest'ultimo, del quale non presenta le aggiunte a F59, offre già diverse varianti lessicali e, in alcuni casi, la medesima organizzazione dell'ordine dei costituenti all'interno delle frasi. Se però, da un lato, F60a è segno di un legame forte tra F59 e F60, dall'altro tale lezione è anche sintomo di una costante rielaborazione priva di un orizzonte definito e definitivo, in quanto vi si incontrano alcuni brevi passaggi estranei alle altre redazioni¹⁶, nonché ricorrenze lessicali e indicazioni sui personaggi proprie soltanto di questa edizione¹⁷. Nonostante ciò, F60a, significativo come momento di rielaborazione del testo, è comunque ascrivibile allo stile di F59 e F60, ed è lontano dalla rielaborazione di F61.

Per chiarire quanto affermato è necessario analizzare le varianti dei tre testimoni principali¹⁸. In F61, oltre ai due passaggi caduti già citati, sono evidenti molti tagli rispetto a F60, che già ne presentava, ma in misura minore, rispetto a F59. La caduta più sostanziale da F59 a F60¹⁹ è nel paragrafo in cui Redenta invoca il diluvio:

Per esse che si schiacciavano, parte sul davanzale, parte sui vetri, più che pietà, la Redenta provava una specie di rabbioso rancore; insomma, adesso nemmeno il cielo era più in grado di ribellarsi! Ma allora meglio il diluvio, meglio la fine del mondo! *A quel punto un'immagine invase con la velocità di un*

Per esse che si schiacciavano, parte sul davanzale, parte sui vetri, più che pietà, la Redenta provava una specie di rabbioso rancore; insomma, adesso, nemmeno il cielo, **nemmeno quello**, era più in grado di ribellarsi! Ma allora meglio il diluvio, meglio la fine del mondo.

¹⁶ Si veda, ad esempio, il commento della voce narrante all'invettiva iniziale della Redenta – «A rovescio; a rovescio anche quelle; come la gente; come la vita; come tutto!» (F59: 222; F60: 70) – che appare solo in F60a: «disse "come tutto", anche se la sua mente fu attraversata, con la velocità d'un lampo, dall'immagine d'una sola persona: il Luciano; quel povero bastardo! Allora, guardandosi attorno, s'accorse d'esser completamente sola» (F60a: 76).

¹⁷ Si pensi al vecchio Oliva, ottantaduenne in F59 e F60, qui settantanovenne (F60a: 79), o alla signora Schieppati, che vive «due piani sopra» i Villa nelle altre edizioni (F59: 231; F60: 80), e «nel piano sopra» in questa (F60a: 80).

¹⁸ In questo articolo, per le citazioni da F61, si rimanda al testo pubblicato in Testori, *Opere 1943-1961*, cit., pp. 911-1079.

¹⁹ Il passaggio presente in F60 è sostanzialmente uguale a quello in F61, per quanto con notevoli varianti nella punteggiatura, aspetto centrale, come si vedrà, per lo studio dell'intervento di Bassani.

lampo la mente di Redenta: si trattava di una valanga d'acqua, schiumante e fangosa: acqua che, uscendo dal letto del fiume dilagava tutt'attorno e che dove passava inghiottiva campi, strade, paesi, donne, uomini, bestie, bambini... «Ma sì, anche loro! Dopotutto...». La terribile inondazione del '52; ecco, proprio quella. E proprio quella si trasformò di colpo per lei nella rivincita che qualcuno o qualcosa più forte di tutto, era riuscito a prendersi su loro, quelli che, potenti e sicuri di sé, tronfi e superbi, facevano e disfacevano e poi facevano ancora: questo come se il mondo fosse tutto loro. Ma tronfi e superbi di cosa, andiamo? D'esser riusciti, come adesso, a far in modo che, con lo sfogo del tempo, non ci fosse neppur quello dei nervi? «Ah, bella superbia! Superbia da padroni di manicomi, ecco la verità!», si disse e si ripeté la Redenta.

Perché, vista la strada su cui s'era messa, *la fine dell'umanità, per lei, non poteva coincider altro che con il cancello d'una casa di cura; una Villa Fiorita grande quanto bastava per farci star dentro il mondo intero; e loro, quelli dei governi, dei razzi, dei dischi e delle bombe, per primi! (F59: 222)*

Perché vista la strada su cui s'era messa, **dove poteva finire** l'umanità **se non in** una casa di cura? Una «Villa Fiorita» grande quanto bastava per farci star dentro il mondo intero; e loro, quelli dei governi, dei razzi, dei dischi e delle bombe, per primi! (F60: 70)

Il caso appena citato, con la caduta di un passaggio in cui è presente un riferimento storico, l'alluvione del 1952, presenta una situazione analoga a quella tra F60 e F61, sempre interna allo sfogo di Redenta, relativa alle questione delle pensioni di guerra, di cui, per altro, la donna non avrebbe potuto beneficiare in quanto soltanto fidanzata dell'amato al momento del suo decesso in guerra:

Perché, delle divise, degli elmetti, delle fasce, degli scarponi e di tutto quell'armamentario, lei non voleva vedersi attorno neppur più l'ombra; *tanto le odiava le divise, gli elmetti, i richiami, i*

Perché delle divise, degli elmetti, delle fasce, degli scarponi e di tutto quell'armamentario, lei non voleva vedersi attorno neppur più l'ombra.

reggimenti, i gruppi, i comandi, i precetti e i non precetti! «Hanno un bel pari! Dato che poi a me, tanto per dir tutto, la pensione, a darmela, non ci pensa nessuno...»; infatti, quando gliel'avevan ammazzato, lei del suo Andrea era appena la fidanzata e quindi ufficialmente, sia al Comune, sia al Ministero²⁰, non risultava niente di niente.

Striminzito, [...]. (F60: 73)

Striminzito, [...]. (F61: 919)

Sempre da F60 a F61 cade un passaggio in cui Redenta riporta e commenta una serie di significative invettive²¹ tra i Villa e gli Oliva:

«E per cosa? Per un po' di merda su un manifesto...; "siete stati di certo voi!"; "ah, perché noi saremmo così scemi da venir a fare queste cose, qui, in casa nostra?"; "e allora?"; "è la gente! È l'odio che han tutti per voi che vi siete venduti ai preti e ai padroni!"; "e voialtri, allora? Dei senza-patria! Dei senza-Dio! Ecco cosa siete! Dei venduti all'inferno!"; un po' che questo tempo va avanti – commentò allora la Redenta – e me la contate dove andran a finire i vostri manifesti!» (F60: 78)

“E per cosa? Per un po' di merda su un manifesto! Lasciate che questo tempo vada avanti”, aggiunse gridando, “e me la contate dove andran a finire i vostri manifesti!» (F61: 925)

Scompaiono inoltre, da F60 a F61, elementi legati alla vita operaia, come *sirene* (F60: 90); l'espressione *orgoglio di essere operaio* (F60: 90); e termini riconducibili alla storia politica nazionale, come *confino* (F60: 93). In tutti questi casi, però, non è possibile in alcun modo affermare che si tratti di una sottrazione volutamente con intenzioni destoricizzanti, o deideologicizzanti.

²⁰ In F59 si incontra la lezione «che al Distretto» (F59: 225), in luogo di «sia al Ministero», sostantivo già presente in F60a, scritto con l'iniziale minuscola e al plurale: «e ai ministeri» (F60a: 78).

²¹ Alcune delle invettive qui cadute si incontreranno poi nelle parole di Carlo, in una significativa variante da F60 a F61; se infatti nella prima redazione il Villa attacca «'ste facce di rammolliti» (F60: 90), in F61 «rammolliti» viene sostituito da un elenco: «'ste facce di porci, di preti, di signori e di ladri» (F61: 938).

Osservando le varianti da **F59** a **F60** si notano inoltre due aspetti fondamentali. Oltre alle revisioni e alle riscritture (per altro non eccessive) di diversi passaggi, si incontrano in **F60** alcune aggiunte rispetto a **F59** (lessemi, sintagmi, frasi e periodi), ma soprattutto dei fenomeni che influiscono sul piano diegetico. Si ha, ad esempio, un cambio di prospettiva narrativa, come evidenziano le parti in grassetto nella tabella²²:

<p>Ecco, poveri e disperati fra poco, come ogni altra sera si sarebbero affacciati alle finestre e come ogni altra sera avrebbero visti tornare uno per uno i compagni di galera, seppur forse con qualche mezz'ora di ritardo per via che a muoversi dai rifugi tutti dovevan aver atteso che il temporale fosse finito (F59: 233)</p>	<p>Ecco, fra un po', come ogni altra sera, si sarebbe affacciata alla finestra e come ogni altra sera avrebbe visto tornare uno per uno tutti i suoi poveri e disperati compagni di galera, seppur con qualche mezz'ora di ritardo per via che, a muoversi dai rifugi, dovevan aver atteso tutti che il temporale fosse finito (F60: 82)</p>
---	--

La scena corale, dei «poveri e disperati» che «si sarebbero affacciati alle finestre» del palazzo, diventa l'azione di un singolo, la Redenta, su cui si concentra l'attenzione dell'autore. L'introduzione dei «poveri e disperati» che tornano a casa resta legata a questo personaggio, ma le tre redazioni presentano differenze significative, evidenziate in corsivo nella tabella:

<p>prima gli Oliva, figlio e nipote; poi la Riboldi, la Riboldi madre, <i>intendeva</i>; dopo ancora il Riboldi figlio; quindi la fila interminabile degli Schieppati;</p>	<p>prima gli Oliva, figlio e nipote; poi la Riboldi, la Riboldi madre; dopo ancora il Riboldi figlio; quindi la fila interminabile degli Schieppati, <i>la famiglia più numerosa del fabbricone, talmente numerosa, anzi, da domandarsi come facessero a vivere tutti e nove in quella specie di stanza che avevano, la più umida, senza luce e senz'aria della casa; dei buchi ecco, non</i></p>	<p>Prima gli Oliva, figlio e nipote. Poi la Riboldi. Dopo ancora il Riboldi figlio. Quindi la fila interminabile degli Schieppati, la famiglia più numerosa del Fabbricone; talmente numerosa, anzi, da domandarsi come facessero a vivere tutti e nove in quelle specie di stanze che avevano; le più umide, senza luce e senz'aria della casa; dei buchi, ecco, non delle stanze. Dietro di loro, la sorella del Luciano, <i>la Renata</i>, la sorella del</p>
--	---	--

²² In **F60a** la prospettiva è la medesima di **F60**, per quanto il passaggio presenti numerose varianti (**F60a**: 80).

quella che lavorava alla S.I.R.C.A. e che in definitiva era una delle poche donne del fabbricone con cui *lei riusciva a scambiare ancora qualche parola;*

poi il Luigi, almeno se non era andato anche quella sera dalla sarta; e alla fine, dopo tutti gli altri, ma così, senza nessun orario, perché il lavoro lui lo trovava nei momenti più strampalati, il Luciano, quel povero bastardo d'un boy²³ verso il quale tuttavia, assieme *allo schifo, non è che lei non la provasse una certa simpatia...* (F59: 233)

quella che lavorava alla S.I.R.C.A. e che, in definitiva, era una delle poche donne del fabbricone con cui *senza scambiare parola, riusciva a essere quasi sempre d'accordo;*

poi il Luigi, almeno se non era andato anche quella sera dalla sarta; e alla fine, dopo tutti gli altri, ma così, senza nessun orario, perché il lavoro lui lo trovava nei momenti più strampalati, il Luciano, quel povero bastardo d'un boy, verso il quale tuttavia, assieme *alla ripugnanza, una certa simpatia non è che lei non la sentisse...* (F60: 82-83)

Luciano, quella che lavorava alla S.I.R.C.A. e che, in definitiva, era una delle poche donne del Fabbricone con cui, senza scambiare parola, *lei riusciva a essere quasi sempre d'accordo. Poi il Gino, almeno se non era andato anche quella sera dalla sarta. E alla fine, dopo tutti gli altri, ma così, senza nessun orario, perché il lavoro lui lo trovava nei momenti più strampalati, il Luciano, quel povero bastardo d'un boy, verso il quale tuttavia, assieme alla ripugnanza, una certa simpatia non è che lei non la sentisse.* (F61: 930-931)

I personaggi restano i medesimi nelle tre redazioni, anche se in F60 sono date molte più informazioni rispetto a F59 sulla famiglia Schiepati, attraverso la voce di Redenta, che permangono, con poche varianti (le marche morfologiche di numero), anche in F61. Cambia invece profondamente la relazione tra Redenta e «la sorella del Luciano» (di cui solo in F61 è rivelato il nome: *Renata*), perché in F60 e nella lezione successiva le due donne non si scambiano parola, contrariamente a quanto dichiarato in F59. Infine cambia il nome di uno dei personaggi: il fratello di Redenta, *Luigi* (F59: 223, 233; e F60: 70, 83), diventa *Gino* (F61: 917, 930). La questione onomastica riguarda anche altre figure: la famiglia *Concini* (F59: 224) ha questo cognome solo nella prima redazione, poi acquista quello di *Meroni*²⁴ (F60: 72; F61: 919); *Enrica* appare col nome di battesimo nelle prime due lezioni (F59: 229; F60: 78), come *Ruschetti* nella terza (F61: 925). Inoltre, lo statuto di Sandrino muta: da *secondo* di sette fratelli (F60: 100), a *maggiore* (F61: 944); mentre solo in

²³ Il termine, occorrente tanto in F59 quanto in F60, non appare in F60a: «[...] nei momenti più strampalati, il Luciano, quel povero rammollito, verso il quale tuttavia [...]» (F60a: 80).

²⁴ In F60a il cognome è invece Riboldi (F60a: 78).

F61 compare un personaggio, all'interno della discussione politica tra il vecchio Oliva, suo figlio e suo nipote, ovvero il parroco: *Don Rinaldo* (**F61**: 933).

I tre passaggi comparati sui «poveri e disperati», inoltre, mostrano anche la mobilità dei sintagmi all'interno degli enunciati: «non è che lei non la provasse una certa simpatia» di **F59**, diventa nelle edizioni successive «una certa simpatia non è che lei non la sentisse»²⁵. È un fenomeno abbastanza ricorrente dell'opera di riscrittura testoriana, più raro tra **F59** e **F60**, più significativo tra **F60** e **F61**. Non sembra però individuabile un preciso criterio in questa operazione.

In diversi casi i sintagmi che definiscono la modalità enunciativa dei personaggi, solitamente in coda alle battute in **F59** e in **F60**, risalgono e vengono posti in inciso, all'interno della battuta stessa, in **F61**:

«Viene il temporale!». «Andiamo, su! In fretta!». «Il temporale!», si sentiva gridar per le strade, nello affanno che tutti avevano di raggiunger al più presto le case [...] (F59 : 221)	«Vien il temporale!»; «andiamo, sù!»; «in fretta!»; «il temporale!» – si sentiva gridar per le strade, nell'affanno che tutti avevano di raggiunger al più presto le case [...] (F60 : 69)	«Vien il temporale!» si sentiva gridare per le strade, nell'affanno che tutti avevano di raggiungere al più presto le case. «Andiamo, su!» «In fretta!» «Il temporale!» [...] (F61 : 69)
---	--	--

Ma esistono anche casi inversi:

«Aspettare – spiegò la madre – che abbia fatto davvero qualcosa o che per lo meno qualcosa abbia detto». (F60 : 92)	«Aspettare che abbia fatto davvero qualcosa o che per lo meno qualcosa abbia detto», spiegò la madre. (F61 : 940)
---	---

Talvolta si hanno inversioni di sintagmi o lessemi, come nel caso già citato della Redenta. Si vedano anche, nella revisione da **F59** a **F60**:

in quel modo il quaderno era rimasto aperto sul tavolo là dove <i>con timido impaccio</i> la sua matita aveva tracciato le prime file di segni. (F59 : 224)	in quel modo il quaderno era rimasto aperto sul tavolo, là dove la sua matita aveva tracciato <i>con timido impaccio</i> le prime file di segni ²⁶ . (F60 : 72)
---	--

²⁵ In **F60a** si legge, analogamente: «una certa simpatia non è che lei non riuscisse a provare...» (**F60a**: 80).

²⁶ In **F60a** si legge, analogamente: «là dove la sua matita aveva tracciato *con impaccio* le prime file di segni» (**F60a**: 78).

quella che lo rappresentava negli abiti della gente libera, *negli abiti borghesi*, ecco! (F59: 225)

quella che lo rappresentava *negli abiti borghesi*, negli abiti della gente libera e **civile**, ecco. (F60: 73)

purché di quelli *non* tenuti dalle suore (F59: 225)

purché *non* di quelli tenuti dalle suore (F60: 73)

Dei senza Dio! *Dei senza patria*, ecco cosa siete! (F59: 229)

Dei senza-patria! Dei senza-Dio! Ecco cosa siete! (F60: 78)

Ma non aveva ancor finito che *staccatasi* dal cardine, attorno a cui aveva girato infinite volte, una persiana precipitò dalla cucina dei Consonni sull'ingresso. (F59: 229)

Ma non aveva ancor finito che dal cardine, attorno a cui aveva girato infinite volte, una persiana, *staccandosi*, precipitò dalla cucina dei Consonni sull'ingresso. (F60: 78)

s'arrestò un attimo colpita dai raggi che eran penetrati di colpo *da fuori* nella casa (F59: 231)

s'arrestò un attimo, colpita dai raggi che, *da fuori*, **penetravano** nella casa (F60: 80)

Non sembra, però, che ci sia un preciso schema. Eppure, nel passaggio da F60 a F61, in questi spostamenti pare possibile leggerci una più chiara intenzione stilistica. Infatti, accanto a situazioni come «Enrico! Vieni su.»²⁷ (F60: 78), che diventa «Vieni su, Enrico!» (F60: 925), ricalcando una situazione già vista negli ultimi esempi, si possono notare altri fenomeni più significativi:

Ma non aveva ancor finito che dal cardine, attorno a cui aveva girato infinite volte, una persiana, *staccandosi*, precipitò dalla cucina dei Consonni²⁸ sull'ingresso. (F60: 78)

Staccandosi dal cardine attorno a cui aveva girato infinite volte, una persiana precipitò dalla cucina dei Consonni sull'ingresso. (F61: 925)

Continuando a trafficar, la testa piena di preoccupazioni, tra pentole e stufa, la moglie dell'Amilcare Villa [...] (F60: 80)

La testa piena di preoccupazioni e *continuando a trafficar* tra pentole e stufa, la moglie dell'Amilcare Villa [...] (F61: 928)

dall'altra parte il figlio faceva lo stesso con le gambe che, stecchite e coperte da una pelle bianca e grinzosa, uscivano come bacchette dal campanone della camicia. (F60: 84)

Dalla parte **opposta** il figlio **fece altrettanto** con le gambe che *uscivano dalla camicia come bacchette* coperte da una pelle grinzosa e **biancastra**. (F61: 932)

²⁷ In F59: «Enrico, vieni su.» (F59: 229).

²⁸ Si noti che, se in F59, F60 e F61 il cognome è Consonni, in F60a è Riboldi (F60a: 79).

- disse, riprendendo a parlare con la sua solita calma, *il Luigi*. (F60: 85) disse *il Luigi*, riprendendo a parlare con la sua solita calma. (F61: 933)
- Quando poi, salite le scale, fu sul punto d'aprir la porta, uno scroscio *precipitò giù per la tubatura di scarico* così fragoroso da [...] (F60: 106) Quando fu sul punto d'aprir la porta, *dalla tubatura di scarico precipitò giù* uno scroscio così fragoroso da [...] (F61: 949)

Per quanto resti caratteristica della pagina testoriana, anche nel *Fabbricone*, una sintassi complessa e articolata che utilizza fenomeni dell'italiano dell'uso medio e dell'oralità (dislocazioni, temi sospesi, ridondanze pronominali, frasi scisse...), sembra che nella riscrittura da F60 a F61 siano due le linee guida: la ricerca di una sorta di maggiore leggibilità, o linearità, e soprattutto un'operazione di sintesi. Gli ultimi esempi proposti sembrano infatti obbedire a questi indirizzi. Come d'altronde buona parte delle varianti che si possono individuare tra le ultime due edizioni. La maggior parte dei tagli, ad esempio, colpisce diffusamente i momenti didascalici: in particolare cadono molti indicatori circostanziali, di successione o contemporaneità delle azioni che avvengono nello stabile. L'operazione riguarda tanto singoli elementi (come avverbi), quanto locuzioni, sintagmi o intere frasi che permettono di inserire una determinata situazione in un contesto temporale o spaziale, in relazione agli altri eventi che occorrono nello stabile:

- contro la cinta, la fila di pioppi si agitava *intanto* da una parte e dall'altra. (F60: 69) Contro la cinta, la fila di pioppi si agitava da una parte e dall'altra. (F61: 915)
- Allora* la Redenta strinse le labbra tra i denti. *Perché già*, a sentir certi consigli, [...] (F60: 71) La Redenta strinse le labbra tra i denti. Ecco, a sentir certi consigli, [...] (F61: 917-8)
- Mentre la Redenta svolgeva tra sé quei pensieri e mentre nelle altre stanze gli *inquilini* si dicevan [...] (F60: 74) Mentre tutti si dicevano [...] (F61: 920)
- Allora* nella cucina della Schieppati si sparse [...] (F60: 75) Nella cucina della Schieppati si sparse [...] (F61: 922)
- Intanto*, dentro il biancore ingiallito [...] (F60: 75) Dentro il biancore ingiallito [...] (F61: 922)
- «Tanto gridare, tanto far liti, per cosa? – fece *in quello stesso momento* la Redenta (F60: 77) «Tanto gridare, tanto far liti per cosa?» fece la Redenta (F61: 924)

- «No! Niente paura! – intervenne a quel punto il Tino (F60: 78) “No! Niente paura!” intervenne il Tino (F61: 925)
- Nello stesso istante, il vecchio Oliva tentò di [...] (F60: 79) Il vecchio Oliva tentò di [...] (F61: 926)
- Fu proprio allora che nel cielo s’udì [...] (F60: 81) Nel cielo s’udì [...] (F61: 928)
- Subito un profumo di terra [...] (F60: 82) Un profumo di terra [...] (F61: 930)
- Figlio e nipote non avevano ancor finito d’entrare, che l’Oliva li aveva già chiamati nella stanza perché [...] (F60: 83) Il vecchio aveva chiamato figlio e nipote nella stanza perché [...] (F61: 931)
- Allora il nipote [...] riadagiò il nonno sui cuscini, mentre dall’altra parte il figlio [...] (F60: 84) Il nipote [...] riadagiò il nonno sui cuscini. Dalla parte opposta il figlio [...] (F61: 932)
- nella seduta svoltasi al Circolino dalle sei alle sette e mezza; era [...] (F60: 85) nella seduta svoltasi al Circolo era [...] (F61: 932)
- di quel che, *poche ore prima*, gli aveva suggerito l’arcobaleno apparso nel cielo; in quello stesso momento un grumo di catarro [...] (F60: 85-6) di quel che gli aveva suggerito l’arcobaleno apparso nel cielo *poco prima*. Un grumo di catarro [...] (F61: 933)
- ribattè il Carlo subito dopo (F60: 90) ribattè il Carlo (F61: 938)
- Dopo quel battibecco, duro e violento, ci fu un lungo silenzio; quindi il padre, tentando di ricominciar la discussione, disse: (F60: 93) Ci fu un lungo silenzio. (F61: 941)
- quindi, dopo quel breve sfogo di cui aveva avuto un bisogno assoluto; si rimise, senza dir niente, al lavoro. (F60: 93) Quindi senza dir niente si rimise al lavoro. (F61: 941)
- Ma in quel preciso momento dal dazio giunse al suo orecchio il rombo affannoso d’un motore; rombo [...] (F60: 98) Si sentì il rombo [...] (F61: 943)
- Dopo un breve silenzio, [...] (F60: 103) Un breve silenzio, [...] (F61: 946)
- Quando poi, percorsa Via Aldini, arrivò al fabbricone [...] (F60: 105) Percorse velocemente via Aldini, arrivò al Fabbricone [...] (F61: 949)
- Quando poi, salite le scale, fu sul punto d’aprir la porta [...] (F60: 106) Quando fu sul punto d’aprir la porta [...] (F61: 949)
- Poco dopo nella casa risuonò [...] (F60: 108) Nel Fabbricone risuonò [...] (F61: 952)

Questa operazione non è una norma, non si verifica costantemente, ma la sua ricorrenza rende lecito parlare di una tendenza significativa. Sottrarre coordinate temporali agli eventi può essere letto come un processo di assolutizzazione²⁹. Eppure non sempre si verifica questo fenomeno. Gli indicatori permangono in diversi casi, magari rivisitati sinteticamente:

avevan continuato a starsene lì, in silenzio; e questo lo disse poco prima che, dalla cucina, l'Ernesta chiamasse (F61: 937)
 [...] (F60: 90)

L'operazione di sintesi è dunque un elemento fondamentale della revisione da F60 a F61, ed è evidente anche nel taglio di descrizioni o digressioni ridondanti, eccessive, come l'elenco delle letture del nipote di Oliva, posto tra parentesi in F60 e cassato in F61:

Perché poi il nipote leggesse tanto (*oltre ai libri di pietà, al "Popolo" e all'"Italia", c'eran infatti i periodici di partito e i volumi che prendeva in prestito, due volte al mese, alla biblioteca del Circolino e a quella dell'Oratorio*) lui, dati i risultati [...] (F60: 89) lui, dati i risultati [...] (F61: 937)

In alcuni casi pare essere privilegiata una sorta di essenzialità nelle descrizioni:

Finito il temporale, sulle case della città l'aria era tornata ~~ben presto quella~~ di prima; sporca, cioè polverosa e pesante [...] (F60: 97) Finito il temporale, sulle case della città l'aria era tornata **subito** sporca, polverosa e pesante [...] (F61: 942)

In altri si cerca di evitare ridondanze:

²⁹ Sul processo di assolutizzazione degli eventi narrati nel *Fabbricone* e sulla sua interpretazione come tratto epicizzante, si rimanda a Alberto Sebastiani, «Intorno alla periferia 'oscura' di Testori», *Palazzo Sanvitale*, 4 (ottobre 2000), pp. 99-107; Fulvio Panzeri, *Nota al testo*, in Giovanni Testori, *Il Fabbricone*, a cura di F. Panzeri, Milano, Mondadori, 2002, pp. XLV-LV.

quella che lo rappresentava negli abiti borghesi, negli abiti della gente libera e civile, ecco! (F60: 73) e che lo rappresentava negli abiti della gente libera e civile. (F61: 919)

O di eliminare perifrasi e locuzioni verbali: *va a finire a* (F60: 70) > *finisce col* (F61: 917), *continuava a guardar* (F60: 75) > *guardava* (F61: 922)³⁰, *avevan cominciato a prendere atto* (F60: 81) > *guardavano* (F61: 928), *cominciò a diffondersi* (F60: 82) > *si diffuse* (F61: 930), *cominciò a prender* (F60: 99) > *prese* (F61: 944). Solo in un solo caso, *affogare* (F60: 92) > *andar a fondo* (F61: 940), si ha il percorso inverso. Un caso particolare è: *che stava baciandosi con* (F60: 105) > *abbracciata a* (F61: 949), in cui si ha l'eliminazione della perifrasi verbale e una variante lessicale. Un esempio significativo è invece *fece dal basso l'Enrico, preso dal terrore* (F60: 78) > *gridò l'Enrico* (F61: 925), in cui si nota come avvenga la caduta dell'indicatore di luogo e la sintesi semantica del verbo e dello stato psicologico del personaggio in *gridò*. La tendenza alla sintesi, quasi riepilogativa, in certi casi, pare in cerca di un'immagine capace di condensare indicazioni eccessive, come nella scena dell'arrivo di Sandrino allo stabile di via Aldini:

Quando poi, percorsa Via Aldini, arrivò al fabbricone, trovò sull'ingresso la Candida che stava baciandosi con uno di cui non gli fu possibile veder niente; poiché al rumore dei suoi passi lo sconosciuto si girò subito, mostrando così solamente la schiena. Il Sandrino guardò per un attimo la moto che se ne stava ferma dietro i due, poi riprese a camminare, riuscendo a sentir a malapena la Vaghi che, a voce molto bassa, diceva: «Niente, niente. È uno di qui, uno che ha tutto l'interesse a tacere...»
Afferrato il riferimento e scrollatasi di dosso ogni irritazione con un colpo di spalle, lo Schieppati attraversò l'orto.

Percorse velocemente via Aldini, arrivò al Fabbricone. Sull'ingresso vide la Candida abbracciata a uno di cui non riuscì a scorgere niente; se non le spalle e la moto che gli stava di fianco. Sentì soltanto la ragazza mormorare:

«Niente. Non aver paura. È uno di qui, uno che ha tutto l'interesse a tacere.»
Con un colpo si scrollò di dosso il riferimento e attraversò l'orto.

³⁰ Nella revisione da F59 a F60, rispetto a questa tipologia di varianti, si hanno solo due casi: *stava succedendo* (F59: 231) > *succedeva* (F60: 80), e *guardava* (F59: 227) > *continuava a guardare* (F60: 75). È curioso notare come quest'ultimo, nella redazione finale, ritorni alla versione originaria.

Quando *poi, salite le scale*, fu sul punto d'aprir la porta, uno scroscio precipitò giù per la tubatura di scarico così fragoroso da far credere *che volesse trascinar con sé un pezzo di casa*. (F60: 105-106) Quando fu sul punto d'aprir la porta, dalla tubatura di scarico precipitò giù uno scroscio così fragoroso da fargli credere **che mezza casa rovinasse insieme**. (F61: 949)

Anche in questo caso, per altro, si verifica un intervento sull'indicazione dei personaggi: la «Vaghi» diventa semplicemente «la ragazza». Per il resto, in esso si notano tutte le casistiche viste finora: eliminazione di indicatori di circostanze, spostamento di elementi, operazioni di sintesi. Quest'ultimo aspetto resta dunque una costante, anche se, in un paio di occasioni, la lezione di F61 presenta alcune aggiunte, accrescendo elenchi o specificando sentimenti:

pronta a ricevere, uno per uno, i piatti, le fondine e i bicchieri che [...] (F60: 93) pronta a ricevere i piatti, le fondine, i bicchieri **e le posate** che [...] (F61: 941)

gridò a se stessa la Redenta con un rigurgito di rabbia (F60: 98) **fece** la Redenta con un rigurgito **d'invidia e di rabbia atroce** (F61: 943)

Anche questi ultimi due esempi rivelano la complessità del percorso che porta alla pagina del *Fabbricone* del 1961, e impediscono di individuare un vero e proprio *usus scribendi* coerente e costante nella costruzione del testo definitivo.

Se poi, da queste varianti più evidenti, si passa ad osservare quelle legate al registro, o al lessico, o alla morfologia, o alla grafia, la situazione peggiora.

Nelle tre redazioni, ma soprattutto comparando le ultime due, si nota una certa ambiguità nella scelta tra aulicismi, preziosismi e termini di uso comune. Si possono notare scelte tendenti a sostituire espressioni ricercate, in disuso, formali o preziose con altre più di uso comune: *il soprannome aveva guadagnato tutti* (F60: 76) > *il soprannome era andato sulla bocca di tutti* (F61: 922), *frattanto* (F59: 227, 232) > *intanto* (F60: 75, 81)³¹, *improvviso richiudersi pel sopravvenir di altre nubi* (F60: 79) > *improvviso richiudersi nella cavalcata di altre nubi* (F61: 926), *ove* (F60: 88) > *se* (F61: 937), *veridicità* (F60: 92) > *verità* (F61: 940), *subodorato* (F60: 100) > *sospettato* (F61: 944), *girovagato* (F60: 105) > *girato* (F61: 949). È però riscontrabile anche un movimento nel senso contrario: *per i quali* (F60: 80) > *pei quali* (F61: 927), *quel che* (F60: 83) > *ciò che* (F61: 931), *iniziare* (F60: 100) > *indurre* (F61: 944). Addirittura con recuperi

³¹ In F60a è già attestata la scelta di *intanto* (F60a: 79, 80).

di dittonghi caduti: *crogiolandosi* (F60: 84) > *crogiuolandosi* (F61: 933). In certi casi il movimento verso il colloquialismo è anche verso una maggiore precisione: *posto* (F60: 108) > *branda* (F61: 951); in altri, cercando sempre la precisione, pare sia posta attenzione anche a evitare ripetizioni nello stesso paragrafo: le due occorrenze di *colpo* (F60: 108) > *strattone* (F61: 951) o > *urto* (F61: 951).

È però evidente l'assenza di una ricerca unicamente in una direzione o nell'altra. I registri, infatti, si mescolano nella pagina testoriana.

Se si osservano soprattutto F60 e F61, anche altre varianti lessicali offrono spunti notevoli di riflessione. Non è chiaro il passaggio *i padroni del nord* (F59: 224) > *i padroni del mondo* (F60: 71)³², che potrebbe essere letto come espansione di un discorso puntuale e locale, ma si incontrano invece varianti significative, tendenti al particolare, alla precisione, a una maggiore verosimiglianza, come *Circolino* (F60: 77, 85) > *Circolo* (F61), per la sede locale della Dc, e *Circolo* (F60: 90, 104) > *Sezione* (F61: 938, 947) per quella del Pci; o viceversa tendenti al generale: *'ste fuoriserie* (F60: 90) > *'sti casini* (F61: 938), in cui non è più l'oggetto particolare ad essere nominato, ma la condizione generale posta in essere dalla presenza dei ricchi signori che ostentano i loro possessi, creando disgregazione e confusione tra gli abitanti del caseggiato. Nei confronti di questi personaggi abbienti, inoltre, gli appellativi hanno sempre valore spregiativo; sono sempre i medesimi, ma variabili nelle diverse redazioni: sono invertibili, come *maiali* (F60: 106) > *delinquenti* (F61: 949) e *delinquenti* (F60: 90) > *maiali* (F61: 938), ma anche sostituibili per sinonimi come *porco* (F60: 105) > *maiale* (F61: 948). In un caso scompare l'epiteto: *maiali* (F60: 105) > *gente* (F61: 948).

Solo l'aspetto cromatico presenta una situazione definibile: *bianco* (F59: 234) > *biancore* (F60: 83); *bianca* (F60:84) > *biancastra* (F61: 932); un percorso che evidenzerebbe come la ricerca di un colore indefinito si sostituisca a quello proprio di una simbologia nota e riconosciuta, ma inadatta al contesto sociale e culturale oggetto della descrizione.

L'attenzione alle scelte lessicali parrebbe però notevole, specie in certi casi in cui si riscontrano più varianti nello stesso passaggio, coerenti tra loro:

«S'illude! Perché questo è un veleno che prima o poi smangerà tutto e tutti, e loro per primi. [...]» (F60: 90)

«S'illude! Questo, **cari miei**, è un **marcio** che prima o poi **farà marcir** tutti, e loro per primi. [...]» (F61: 938)

³² L'espressione non occorre in F60a.

Infatti, la sostituzione *veleno* (F60: 90) > *marcio* (F61: 938) ha come conseguenza, per coerenza stilistica, *smangerà* (F60: 90) > *marcir* (F61: 938), ed è significativa questa sostituzione in quanto il caseggiato che marcisce è poi uno dei *leitmotiv* del romanzo.

Dal punto di vista morfologico le varianti sono principalmente tra le prime due redazioni, ma ve ne sono anche tra la seconda e la terza. Cade l'epentetica in *fascie* (F59: 225) > *fasce* (F60: 73, F61), la forma aulica *pomodoro* (F59: 232) > *pomodori* (F60: 81)³³, si scempiano le geminate in parole composte: *daffare* (F59: 231) > *dafare* (F60: 80)³⁴, *stassera* (F60: 91) > *stasera* (F61: 939). Pochi sono invece i forestierismi, alcuni invariati nelle redazioni e con grafia corretta, come *match* (F60: 90; F61: 939), altri, scorretti, sostituiti dal termine italiano, come *faut-baal* (F60: 88) > *calcio* (F61: 936), altri ancora riscritti secondo la giusta grafia, come *box* (F60: 90) > *boxe* (F61: 938). Resta invece poco chiaro se considerare o meno alla stregua di uno dei palesi refusi³⁵ l'univerbazione *quellilà* (F60: 84, 89), in quanto ricorre due volte nel medesimo testo, e potrebbe anche essere una sperimentazione grafica di Testori. Anche perché, in un altro testo, *Sì, ma la Masiero...*, ovvero il capitolo del libro *La Gilda del Mac Mahon* che, prima della pubblicazione in volume, esce in rivista (in "Palatina", a. II, n. 8, ottobre-dicembre 1958, pp. 7-28), presenta l'espressione univerbata *quellalì* (p. 24), poi *quella lì* nella lezione finale³⁶.

Da un punto di vista grafico, si notano differenze fin dal titolo: *Il fabbricone* diventa *Il Fabbricone*, con l'iniziale maiuscola, solo in F61. La grafia si riscontra anche nel testo, dove si legge *fabbricone* in F59 (pp. 226, 228, 231) e in F60 (pp. 75, 77, 80), mentre *Fabbricone* in F61 (pp. 921, 924, 927). Sono inoltre scritti con l'iniziale minuscola, solo nelle prime due edizioni, i nomi di ambito religioso: *madonna* (F59: 226, 227; F60: 74, 75, 76), *domeneddio* (F59: 228) > *domineddio* (F60: 77, 85), *padre-terno* (F59: 233; F60: 82, 89), *dio* (F59: 233; F60: 82, 85), anche se quest'ultimo appare con la maiuscola in due occasioni (F60: 84, 89).

È poco chiaro l'uso dei trattini tra le parole. Se la forma *cartolina-precetto* è invariata nelle tre redazioni (F59: 225, F60: 73, F61: 920), si aggiunge il trattino per *senza Dio* (F59: 229) > *senza-Dio* (F60: 78)³⁷,

³³ In F60a la forma *pomodori* è già attestata (F60a: 80).

³⁴ In F60a la forma *dafare* è già attestata (F60a: 80).

³⁵ Oltre alle numerose grafie errate dell'avverbio *su* > *sù*, si vedano ad esempio: «un specie di fumo» (F59: 227); «riuscii» (per «riuscì»), «bastando» (per «bastardo»), «ecc» (per «ecco») (F60: 81, 83, 88).

³⁶ Cfr. Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, in *Opere 1943-1961*, cit., p. 643.

³⁷ In F60a la forma con il trattino è già attestata (F60a: 79).

poi sintagma cassato in **F61**; scompare per *falce-e-martello* (**F59**: 231)³⁸ > *falce e martello* (**F60**: 80; **F61**: 927) e *cristiano-soldato* (**F60**: 87) > *cristiano soldato* (**F61**: 935)³⁹; mentre in alcuni casi le forme sono alternate, come *anti-grandine* (**F59**: 226, 230; **F60**: 74, 79) > *antigrandine* (**F61**: 920), ma che appare anche come *antigrandine* (**F59**: 221; **F60**: 69; **F61**: 915). L'acronimo completo *P.C.I.*, invece, appare solo nella prima edizione (**F59**: 231), nelle successive cade la vocale finale⁴⁰. Dovuto a criteri redazionali, infine, è forse dovuto il passaggio *Be'* (**F60**: 89, 91, 103, 107) > *Beh* (**F61**: 937, 939, 946, 950).

È infine particolarmente interessante studiare un aspetto fonosintattico, che caratterizza lo stile testoriano: il troncamento, che riguarda soprattutto i verbi, ma anche altri elementi lessicali. Anche in questo caso l'andamento è variabile. Se si ha una presenza massiccia di troncammenti in **F59** e **F60**, e alcuni avvengono anche nel passaggio da **F59** a **F60**, va comunque notato che, allo stesso tempo, nel medesimo passaggio, sono reintegrate alcune vocali finali. Sono casi rari, ma esistono: *dissipar* (**F59**: 223) > *dissipare* (**F60**: 71), *ancor* (**F59**: 226) > *ancora* (**F60**: 75), *riguardavan* (**F59**: 228) > *riguardavano* (**F60**: 76), *riprender* (**F59**: 231) > *riprendere* (**F60**: 80), *facevan* (**F59**: 232) > *facevano* (**F60**: 82), *discender* (**F59**: 232) > *discendere* (**F60**: 82). In alcuni casi avviene però che la successiva variante di **F61** ristabilisca la lezione di **F59**, troncando nuovamente o reinserendo le vocali cassate nel precedente intervento:

Fosse stata un uomo, <i>ancora</i> ancora! (F59 : 225)	Fosse stata un uomo, <i>ancor</i> , ancora! (F60 : 73)	Fosse stata un uomo, <i>ancora</i> ancora! (F61 : 920)
prese a <i>desiderare</i> quel sol-lievo (F59 : 228)	prese a <i>desiderar</i> quel sol-lievo (F60 : 77)	prese a <i>desiderare</i> quel sol-lievo (F61 : 923)
vento e pioggia <i>sembrarono</i> calmarsi (F59 : 230)	vento e pioggia <i>sembraron</i> calmarsi (F60 : 79)	vento e pioggia <i>sembrarono</i> calmarsi (F61 : 926)
si decise finalmente a <i>guardar</i> (F59 : 231)	si decise finalmente a <i>guardare</i> (F60 : 80)	si decise finalmente a <i>guardar</i> (F61 : 928)

³⁸ In **F60a** la forma con il trattino è ancora attestata (**F60a**: 80).

³⁹ L'enunciato in cui appare il sintagma è interessante in quanto presenta un caso di scioglimento delle parole unite dal trattino, quindi con intenzione sintetica, sostituendo la formula in modo analitico: «l'idea del cristiano-soldato e del vangelo-spada» (**F60**: 87) diventa infatti: «l'idea del cristiano soldato del Vangelo: fornito di spada» (**F61**: 935).

⁴⁰ La vocale finale cade già in **F60a** (**F60a**: 80).

Il reinserimento delle vocali è quasi una prassi nel passaggio da **F60** a **F61**. Quello riportato nell'esempio conclusivo dell'ultima tabella è un caso raro, come per altro non sono molti i lessemi troncati riportati invariati da **F60** a **F61**.

Il fatto che i troncamenti si riducano notevolmente nell'ultima edizione è un dato significativo. È una delle microvarianti più interessanti tra **F60** e **F61**, insieme a un altro mutamento rilevante: quello riguardante la punteggiatura «funzionale»⁴¹. Testori, nei testi dei *Segreti di Milano*, abbonda di puntini di sospensione, specie nei dialoghi, e, in quelli narrativi, ovvero *Il ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon*, di punti e virgola nelle parti descrittive. Quest'ultimo aspetto fa sì che i suoi periodi siano spesso molto lunghi. In **F61** cade buona parte dei puntini di sospensione, rimpiazzati a volte da punti esclamativi, mentre i punti e virgola, quasi sempre, sono sostituiti da punti finali: un'operazione che spezza i periodi e che, unita all'eliminazione di indicatori circostanziali, di successione o contemporaneità delle azioni, porta alla creazione di paragrafi composti principalmente di frasi brevi, a volte nominali. Un esempio illuminante è già nei primissimi paragrafi del romanzo:

Anche il fabbricone, tagliato in due dall'ombra d'una nube e da uno degli ultimi raggi di sole, si mise subito in allarme; persiane che sbattevano; panni, camicie e mutande che s'agitavano sui fili; un gran chiudersi di finestre; un gran trafficar sui ballatoi e contro le ringhiere; «vieni dentro! Sù, sù, che arriva la fine del mondo!»; parole, grida, urla e bestemmie; contro la cinta, la fila dei pioppi si agitava intanto da una parte e dall'altra. (**F60**: 69)

Anche il Fabbricone, tagliato in due dall'ombra di una nube e da uno degli ultimi raggi di sole, si mise subito in allarme. Persiane che sbattevano. Panni, camicie e mutande che s'agitavano sui fili. Un gran trafficare sui ballatoi e contro le ringhiere. «Vieni dentro! Su, su, che arriva la fine del mondo!» Parole, grida, urla e bestemmie. Contro la cinta, la fila dei pioppi si agitava da una parte e dall'altra. (**F61**: 915)

In **F61**, rispetto a **F60**, la punteggiatura vede solitamente le seguenti varianti: “;” > “.” o, più raramente, > “;”; ancora più insolito è il passaggio “;” > “.” o l'inserimento di “;” all'interno di enunciati. In alcuni casi, come già rilevato per i troncamenti, la lezione di **F61**, differente da **F60**, è

⁴¹ Sulla distinzione tra punteggiatura «funzionale» e «di servizio», e sugli interventi redazionali ed editoriali riguardo ad essa, si rimanda a Italia, «L'ultima volontà del curatore»: alcune riflessioni sull'edizione dei testi del Novecento (II)», cit., pp. 185-188.

uguale a quella di **F59**, come avviene per l’incipit, in cui, dopo *campagna*, la virgola scompare nella seconda edizione ma riappare nella terza:

Quando le sirene cominciarono a fischiare, le nuvole che fin là eran rimaste quiete all’orizzonte, diedero inizio alla cavalcata; bianche, gialle, grigie, orlate qua e là di nero invasero in poco tutto il cielo e gettarono sulle case, sulle ortaglie e sui primi appezzamenti di campagna, le loro ombre improvvise e sinistre. (**F59**: 221)

Quando le sirene cominciarono a fischiare, le nuvole che fin là eran rimaste quiete all’orizzonte, diedero inizio alla cavalcata; bianche, gialle, grigie, orlate qua e là di nero invasero in poco tutto il cielo e gettarono sulle case, sulle ortaglie e sui primi appezzamenti di campagna, le loro ombre improvvise e sinistre. (**F60**: 69)

Quando le sirene cominciarono a fischiare, le nuvole che fin là eran rimaste quiete all’orizzonte, diedero inizio alla cavalcata. **Bianche, gialle, grigie, orlate qua e là di nero invasero in poco tutto il cielo e gettarono sulle case, sulle ortaglie e sui primi appezzamenti di campagna, le loro ombre improvvise e sinistre. (**F61**: 915)**

La sostituzione del punto fisso al punto e virgola, il conseguente spezzare periodi lunghi, influenzando in modo macroscopico anche il ritmo della pagina, non ha eguali nei *Segreti*. Si tratta di una punteggiatura anomala per Testori, che fa del *Fabbricone* un caso stilistico isolato nella produzione dello scrittore milanese, da indagare, guardando anche oltre le altre edizioni a stampa finora analizzate.

Di tutte le varianti elencate non è dato sapere, con certezza, quali siano riconducibili all’autore e quali ad operazioni di *editing* redazionale. I ben noti Quaderni di Testori, oggi conservati all’Archivio Testori della Fondazione Mondadori, sono di aiuto relativo. Sono manoscritti, con quella calligrafia quasi illeggibile che contraddistingue gli autografi testoriani⁴², mai datati, e mai databili attendibilmente. Testori li usava come scartafacci in cui segnare appunti, bozze di lettere, stesure di capitoli dei libri, con relative note, correzioni, chiosature; in cui inserire disegni o incollare pagine dattiloscritte dei testi in elaborazione.

Da una anche rapida osservazione delle pagine manoscritte, più simili a tele di Jackson Pollock che non a pagine di appunti o di prime

⁴² A questo proposito è curioso ricordare una lettera manoscritta di Luchino Visconti a Giovanni Testori, conservata all’Archivio Testori della Fondazione Mondadori (quaderno n. 8, allegato *Zv.01bis*), risalente ai giorni dell’allestimento teatrale dell’*Ariald*a, in cui il regista dice all’autore che non è stato possibile per nessuno della compagnia decifrare la nuova battuta per il copione inviata manoscritta da Testori stesso, e chiede che sia reinviata, ma dattiloscritta (cfr. la riproduzione in Paola Gallerani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall’archivio*, Milano, Officina libraria, 2007, pp. 32-33).

stesure, si nota subito che la riscrittura è una traccia costante. Paragrafi cancellati con tratti pesanti fino a divenire macchie di colore, altri bifatti, ovunque riscritture in interlinea o inserzioni per asterischi o attraverso freccette che rimandano a sintagmi ed enunciati compilati in altre parti della pagina o in quella a fronte; inversioni dell'ordine degli elementi attraverso le classiche linee ondulate, o di interi paragrafi attraverso cerchiature e frecce che indicano il luogo del testo in cui vanno reinseriti. Sono, a ben vedere, le medesime tipologie di varianti notate nel passaggio tra le tre lezioni a stampa del *Fabbricone*. Un romanzo a cui sono legati esplicitamente sei quaderni (nn. 11, 12, 13, 14, 15, 16), in cui appaiono anche un disegno dello stabile con l'indicazione degli inquilini⁴³, ma anche una significativa serie di indici del romanzo, con numerazione dei capitoli e titoli relativi, che, se da un lato non risponde mai alla finale suddivisione in microsequenze, quanto piuttosto ai vari argomenti, alle situazioni e ai soggetti trattati, dall'altro è un'importante testimonianza del lavoro di continua rielaborazione delle idee e del materiale testuale via via prodotto. A questo proposito si rimanda alle due tabelle in appendice. Nella n. 1 si riportano degli appunti, titolati nel Quaderno n. 16 (p. 22) *Appunti sul [lento reagire]*. Nella n. 2 sono inseriti gli indici⁴⁴, mantenendo l'ordine numerico dei quaderni, che non va considerato in alcun modo corrispondente a quello cronologico. Va detto che un solo indice appare dattiloscritto (nel Quaderno n. 13), e ciò ha permesso di decifrare alcune parole presenti negli altri, manoscritti. Anche se restano alcuni dubbi: il sintagma *I nervi* con cui si apre il titolo, che, nella lezione dattiloscritta, appare come «I nervi, i manifesti e il pezzo di fesa», negli altri casi, manoscritti, sembra risultare *I muri*. Data però la difficile leggibilità, e il fatto che nella calligrafia testoriana le due parole possono apparire omografe, nella tabella si accetta la lezione del dattiloscritto.

Nei Quaderni relativi al *Fabbricone* resta inoltre evidente l'uso dei puntini di sospensione nei dialoghi, presenti in maniera significativa anche in F59 e F60, poi in larga parte caduti in F61. È un altro dettaglio sulla punteggiatura che isola l'edizione in volume rispetto ai testimoni manoscritti e a stampa che lo precedono.

Tale isolamento è evidente anche rispetto agli altri volumi narrativi dei *Segreti*. Infatti, *Il ponte della Ghisolfa*, *La Gilda del Mac Mahon*, ma

⁴³ Il disegno appare nel quaderno n. 11, allegato 22.01r, ed è stato riprodotto in Gallarani, *Questo quaderno appartiene a Giovanni Testori. Inediti dall'archivio*, cit., p. 35.

⁴⁴ Il segno [xxx] appare laddove vi siano parole risultate illeggibili e va inteso come *crux desperationis*.

anche il volume postumo *Nebbia al Giambellino*, presentano una punteggiatura e un periodare analoghi a **F59** e **F60**, non a **F61**. A questo proposito, è importante osservare le edizioni a stampa, in rivista, di alcuni capitoli di *La Gilda del Mac Mahon*, che presentano lezioni con poche varianti rispetto a quelle in volume, e solo in rari casi riguardanti la punteggiatura. Si tratta di *Aspetta e spera* (**PL58**: in "Paragone Letteratura", n. 102, 1958, pp. 6-20) e *Sì, ma la Masiero...* (**Pa58**: in "Palatina", a. II, n. 8, ottobre-dicembre 1958, pp. 7-28). Presentano una sintassi e un periodare analoghi alla loro stesura definitiva, che sono molto prossimi alle lezioni del *Fabbricone* che precedono **F61**. Si vedano due passaggi significativi, in apertura dei due testi, con pochissime varianti nell'edizione finale (**GM59**), segnalate tra parentesi quadrata:

Erano, quando li volevano trattar bene, quelli della claque, i fans, i patiti della Wanda; quando li volevano trattar a piedi in faccia, diventavan invece le *fri-gnette* [> fighette] della balconata, i boys senza *cosa* [> culo] o i *cosi* [> culi] senza boys. [...]

Fischi, urla, invettive, imprecazioni e bestemmie; cosa sentivan d'altro a S[an]. Siro o al Palazzo? «*Dài, dài che è cotto* [> *Dài che è cotto!*!»; «ma cosa giochetti a fare? Passa, o bamba»; goal o [> e] non goal; «arbitro troia»; «arbitro venduto»; puzze e sudori, sudori e puzze da tutte le parti; quand'era inverno[,] un freddo da tirar scemi; tutti calzoni, calzoni vecchi e [> ,] calzoni giovani, calzoni sposati e calzoni scapoli (loro che dicevan tanto!); quanto alle sottane, le poche che si vedevano parevan mosche sperdute in mezzo a un'orda di tori... (**Pa58**: 7-8 > **GM59**: 620-621)

La Maria era andata a posto; dopo dieci mesi, proprio come se avesse paura di perder tempo, aveva avuto un bambino; a sentir loro esclusivamente per far felice lei, il bambino l'avevan chiamato col suo nome, anche se invece di Giovanna era stato Giovanni; le apprensioni di prima; le feste di poi; il battesimo; il latte; cresce, non cresce; stanotte ha avuto qualche linea, ma adesso sta bene'; il primo dente; spunta, non spunta; per mesi e mesi tra i muri della loro casa non s'era parlato d'altro, come se anche il padre avesse riversato tutti i suoi interessi e [tutti] i suoi desideri su quel robino metà bello e metà brutto, [...]. (**PL58**: 6 > **GM59**: 564)

Una punteggiatura e un periodare decisamente analoghi a quelli di **F59** e **F60**, ben diversi da **F61**. Inoltre, sia **Pa58** che **PL58**, per riprendere le osservazioni fatte rispetto alla variantistica delle edizioni del *Fabbricone*, presentano troncamenti, che però aumentano in **GM59**, contrariamente a quanto avviene nel processo che intercorre tra **F59**, **F60** e **F61**. Si vedano ad esempio i casi: *richiamare* (**PL58**: 11) > *richiamar*

(GM59: 571), *crescere* (PL58: 11) > *crescer* (GM59: 571), *capitare* (PL58: 11) > *capitar* (GM59: 571), *odore* (PL58: 12) > *odor* (GM59: 572), *vedere* (PL58: 12) > *veder* (GM59: 572), *respirare* (PL58: 12) > *respirar* (GM59: 572), *trattavano* (Pa58: 7) > *trattavan* (GM59: 620), *aprono* (Pa58: 8) > *apron* (GM59: 621), *s'acquattavano* (Pa58: 11) > *s'acquattavan* (GM59: 624), *sfilavano* (Pa58: 11) > *sfilavan* (GM59: 625), *neppure* (Pa58: 27) > *neppur* (GM59: 647). Rarissimi, invece, e quasi tutti relativi a Pa58 > GM59, i casi contrari, cioè di reinserimento della vocale finale, come: *piacevan* (Pa58: 7) > *piacevano* (GM59: 620), *volevan* (Pa58: 9) > *volevano* (GM59: 623), *sol* (Pa58: 13) > *solo* (GM59: 629), *ancor* (PL58: 17) > *ancora* (GM59: 634).

Si riscontrano inoltre le già osservate oscillazioni nelle unità polimeramiche e nelle parole composte tra forme univerbate, non univerbate e unite graficamente tramite trattino: *ogni qualvolta* (Pa58: 18) > *ogniquialvolta* (GM59: 634), *quellali* (Pa58: 24) > *quella li* (GM59: 643), *prima-donna* (Pa58: 18) e *prima donna* (Pa58: 22) > *primadonna* (GM59: 635, 639), *tran-tran* (PL58: 10) > *trantran* (GM59: 569), *in fine* (PL58: 10) > *infine* (GM59: 569), *mezzosorda* (PL58: 19) > *mezzo sorda* (GM59: 580), mentre *post-spettacolo* non varia (Pa58: 21; GM59: 639). Si ripresenta l'alternanza tra forme corrette e italianizzate dei forestierismi; in alcuni casi restano invariati nelle diverse lezioni, come *rondò* (PL58: 9, 16; GM59: 569, 577), *vermout* (PL58: 15; GM59: 577), *boule* (PL58: 18; GM59: 580), *claque* (Pa58: 7; GM59: 620), *fans* (Pa58: 7; GM59: 620), *boys* (Pa58: 7; GM59: 620), *goal* (Pa58: 7; GM59: 621), *match* (Pa58: 8; GM59: 621), *girls* (Pa58: 9; GM59: 623), *silhouette* (Pa58: 15; GM59: 631), *charleston* (Pa58: 27; GM59: 646) e *paletò* (Pa58: 23, 26, 27; GM59: 641, 646, 647), che però appare anche con la grafia *paletot* (PL58: 15) > *paletò* (GM59: 576). Appaiono inoltre alcuni adattamenti, come *tolletta* (Pa58: 8; GM59: 621), da *toilette*; la sostituzione con la forma corretta per *upercut* (Pa58: 7) > *uppercut* (GM59: 620), *cia-cia-cia* (Pa58: 11) > *cha cha cha* (GM59: 625), *roch* (Pa58: 11) > *rock* (GM59: 625), *tournè* (Pa58: 26) > *tournée* (GM59: 646), addirittura l'attenzione al numero in *soubrette* (Pa58: 9, 11, 14) > *soubrettes* (GM59: 623, 626, 629). In direzione contraria agli ultimi esempi citati, è infine il caso: *têt-à-têt* (Pa58: 11) > *tet-a-tet* (GM59: 625).

Anche rispetto alle varianti lessicali di parole italiane si riscontra la stessa situazione già osservata per il *Fabbricone*. Se si esclude il passaggio verso una maggiore espressività, con la scelta di un registro basso di uso comune con *frignette* (Pa58: 7) > *fighette* (GM59: 620) e l'abbandono di espressioni passpartout di origine regionale, usate in una sorta

di funzione pudica, come *coso e cosi* (Pa58: 7) > *culo e culi* (GM59: 620), per il resto si riscontra una tendenza alla scelta del lessico d'uso in luogo di quello aulico o formale, processo che influenza anche la veste grafica, come evidenziano i casi *lagrime* (Pa58: 24) > *lacrime* (GM59: 642), *antevigilia* (PL58: 15, 18) > *antivigilia* (GM59: 576, 579, 580), *aveva risposto diffalcando* (PL58: 14) > *aveva risposto evasivamente* (GM59: 575), *arancie* (PL58: 17) > *arance* (GM59: 578), ma vanno notati anche, di segno opposto, *tra* (PL58: 13) > *fra* (GM59: 573), *chiacchiericcio* (PL58: 8) > *chiacchierio* (GM59: 567) e *pel* che resta invariato (PL58: 9 > GM59: 569). Come già osservato nel *Fabbricone*, infine, si riscontra *stassera* (PL58: 8) > *stasera* (GM59: 567). Anche in tutti questi casi, però, non si hanno sufficienti documentazioni per affermare se siano frutto di interventi d'autore o redazionali.

Se, infine, in certi casi sono snelliti alcuni costrutti verbali, come il caso *cominciassse a fischiare* (PL58: 6) > *fischiassse* (GM59: 566), o si riscontrano interventi tesi alla sintesi, per evitare ridondanze, come in *ma l'arietta fredda che vien su dalle pieghe più nascoste delle coperte* (PL58: 8) > *ma l'arietta che vien su dalle pieghe delle coperte* (GM59: 567), ovvero aspetti già incontrati nella variantistica del *Fabbricone*, in nessuno dei due casi legati alla *Gilda del Mac Mahon* risulta un altrettanto quasi sistematico intervento sugli indicatori di relazioni spaziali e temporali tra gli avvenimenti in corso. Va però considerato, a questo proposito, che nei due racconti non si riscontrano le scene corali e il numero di personaggi in scena contemporaneamente propri del *Fabbricone*.

Comparando dunque questi testi in rivista, Pa58 e PL58, con l'edizione definitiva GM59, e confrontando i risultati di tale analisi con quelli relativi all'analoga operazione compiuta sulle edizioni a stampa del *Fabbricone*, F59, F60 e F61, supportando il tutto con l'osservazione di quaderni autografi, risultano evidenti due aspetti: esiste un intervento di riscrittura che caratterizza il lavoro di Testori e che risulta evidente soprattutto nelle varianti lessicali e nella ridisposizione degli elementi all'interno di singoli enunciati o paragrafi, ma esiste anche un altro tipo di intervento, che riguarda la cassazione degli indicatori, il consistente fenomeno del reinserimento delle vocali finali nelle parole troncate e la trasformazione della punteggiatura. Quest'ultima in particolare può essere definita come la principale tra le varianti caratterizzanti del *Fabbricone* in volume rispetto a tutta la produzione narrativa coeva di Testori.

L'analisi finora svolta, nonostante tutte le difficoltà segnalate, fornisce così elementi per riflettere sul caso del *Fabbricone* Feltrinelli e sulla spi-

nosa questione dell'intervento bassaniano. Risulta difficile, dato il lavoro di riscrittura continua che caratterizza l'operare di Testori, credere che lo scrittore milanese abbia effettivamente abbandonato al suo destino un testo sul quale da tempo lavorava (da almeno due anni), e del quale erano già state pubblicate tre redazioni dell'incipit. Gli unici testimoni antecedenti il romanzo sono però solo i quaderni e le edizioni a stampa citate finora. Mancano i dattiloscritti di **F59**, **F60** e **F60a**, e soprattutto è disperso il dattiloscritto andato in stampa per la Feltrinelli dopo gli interventi che avrebbe compiuto Bassani. Mancano inoltre i probabili carteggi di Testori con Bassani e con Feltrinelli⁴⁵, che potrebbero aiutare a capire come sia avvenuta la collaborazione tra l'autore e l'editor voluto dalla casa editrice. Ci si muove quindi, necessariamente, in un territorio di congetture, di ipotesi, non sempre verificabili. È però possibile compiere alcune osservazioni sulla base di quanto affermato finora. Si potrebbe infatti comparare lo stile di Bassani e del *Fabbricone* relativamente, in particolare, alle varianti caratterizzanti individuate.

Negli anni in cui vede la luce il romanzo di Testori per la Feltrinelli, approssimativamente tra il 1958-59 e il 1961, l'autore emiliano pubblica *Gli occhiali d'oro* (1958) e ultima *Il giardino dei Finzi Contini* (1962), due testi che poi confluiranno⁴⁶ nel *Romanzo di Ferrara* (1974, 1980). Se si osservano questi due testi, come del resto l'intera opera di Bassani, si riscontra uno stile fondato su un registro informale, con una marcata preferenza per un italiano dell'uso medio; una sintassi tendenzialmente paratattica ma facile all'ipotassi, che non disdegna periodi lunghi, costruiti sulla successione di enunciati, spesso e volentieri giustapposti, ricchi di incisi e parentetiche funzionali all'intreccio delle voci⁴⁷, anche impersonali, corali, come le chiacchiere della gente⁴⁸; il tutto costruito

⁴⁵ All'Archivio Testori risulta una sola lettera della casa editrice Feltrinelli, del 27 maggio 1959, ed è da parte dell'amministrazione, con un assegno (forse diritti d'autore) per un lavoro non specificato (unità archivistica Insetto/359, 6/192.01).

⁴⁶ Per uno studio della lingua e della variantistica bassaniana, si rimanda a Ignazio Baldelli, «La riscrittura "totale" di un'opera: da *Le storie ferraresi* a *Dentro le mura* di Bassani», *Lettere Italiane*, 2 (aprile-giugno 1974), pp. 180-197.

⁴⁷ A questo proposito, Giorgio Varanini, in «Sull'opera narrativa di Giorgio Bassani: la scrittura», *Italianistica*, XVII (settembre-dicembre 1988), 3, pp. 451-464, parla anche dell'uso del discorso indiretto libero, o del «discorso rivissuto» o «vissuto».

⁴⁸ Giorgio Cavallini, in «L'avverbio in "mente" nelle due redazioni di una "storia" ferrarese di Giorgio Bassani» (*Lingua Nostra*, 35 [1974], pp. 73-75), sostiene che il «periodare di Bassani è in genere piuttosto ampio, si articola di solito in una serie di successivi giri concentrici, di armoniose volute non prive di una loro interna musicalità, oppure procede distesamente con apparenza di monotonia e tranquillità».

attraverso un lessico non aulico, né particolarmente ricercato, quasi senza intarsi dialettali. Uno stile che Enrico Testa accomuna a quello di Testori perché:

la tendenza all'italiano medio e moderno, caratterizzato dalla riduzione degli elementi dialettali e di quelli letterari e dall'inserimento di modi colloquiali e discorsivi di stampo nazionale, coinvolge, tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo, anche l'attività correttoria di numerosi autori (Cassola, Bassani, Testori, ad esempio).⁴⁹

È evidente che le ricerche stilistiche di Bassani e di Testori sono diverse, e ciò si dimostrerà ulteriormente con le sperimentazioni in cui si proverà Testori soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, ma ancora ben presenti nelle opere degli anni Ottanta come *In exitu* (1988). Eppure è altrettanto vero che, se non si può certo parlare di identità di percorso negli anni dei *Segreti*, esistono effettivamente delle tangenze, come appunto quelle indicate da Testa. Alle quali vanno aggiunte alcune caratteristiche narrative e retoriche, come l'amore di entrambi gli autori per l'intreccio corale di voci e per l'accumulazione, l'elenco, le descrizioni costruite per segmenti, successioni di singoli elementi significativi che compongono il quadro. Al discorso che si sta affrontando, riguardo al *Fabbricone*, interessa individuare le differenze che sono all'interno di questi punti di tangenza.

Limitando l'osservazione alla punteggiatura, ma quindi anche al periodare, si può notare una situazione interessante, in quanto Bassani non usa diffusamente il punto e virgola, che ricorre anzi molto raramente, sia in *Gli occhiali d'oro* sia in *Il giardino dei Finzi Contini*. Come nei primi paragrafi del volume del 1958, ma anche nella successiva lezione del *Romanzo di Ferrara*, senza particolari varianti (indicate tra parentesi quadrata):

I caffè del centro rigurgitavano di ufficiali in divisa; ogni momento[,] lungo corso Giovecca e corso Roma (*oggi ribattezzato*[> ribattezzato da qualche anno] corso Martiri della Libertà)[,] passavano camion sventolanti di bandiere rosse; sulle impalcature che ricoprivano la facciata in costruzione del palazzo delle Assicurazioni Generali, di fronte al lato nord del Castello, era steso un enorme, scarlatto

⁴⁹ Enrico Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 299. Un'associazione analoga è stata sostenuta anche, tra gli altri, da Gian Carlo Ferretti, in *Letteratura e ideologia* (Roma, Editori Riuniti, 1964) e Ignazio Baldelli, in *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)* (Firenze, Le Monnier, 1965).

telone pubblicitario, che invitava amici e avversari del socialismo a bere concordì l'APERITIVO LENIN; le zuffe fra contadini e operai massimalisti da una parte, ed ex combattenti dall'altra, scoppiavano quasi ogni giorno...⁵⁰

È un passaggio che richiama lo stile testoriano delle descrizioni precedenti al *Fabbricone* Feltrinelli, anche se nel passaggio di Bassani si tratta di un io narrante che recupera i ricordi dei giorni della Liberazione, e non una narrazione in terza persona, per quanto veloce a passare alla prima nei numerosi discorsi interiori narrativizzati che caratterizzano i *Segreti*.

In questa descrizione di Bassani, le singole immagini, ognuna con un suo significato e un preciso potere evocativo⁵¹, scorrono come fotogrammi. Il punto e virgola li isola, pur lasciandoli in un fluire continuo. Come avviene nelle descrizioni testoriane antecedenti al *Fabbricone* del 1961. In *Gli occhiali d'oro*, però, il passaggio citato è uno dei pochissimi che presenta una fisionomia di questo tipo: una descrizione costruita per enunciati separati da punti e virgola⁵². Nel resto del romanzo il segno interpuntivo ha scarse occorrenze, ed è rarissimo incontrare un paragrafo analogo a questo. È interessante osservare, parallelamente a quella appena citata, una descrizione che appare nell'ultimo capitolo del libro, costruita sempre per fotogrammi di situazioni giustapposte, che presenta numerose varianti tra le edizioni del 1958 e del 1980, ma che non riguardano il fenomeno che si sta osservando:

Levai il capo. Elisa indugiava attorno Levai il capo. L'Elisa se n'era andata, la alla tavola, a raccogliere piatti e posate sporchi. Lunghi raggi di un sole già chiusa. Tuttavia mio padre continuava pomeridiano trafiggevano la penombra a tacere, o quasi. Curvo sul suo piatto, si della stanza. Venivano dal salotto att- limitava a scambiare ogni tanto qualche

⁵⁰ Giorgio Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 11-12. Le varianti tra parentesi quadrata sono tratte dalla lezione del 1980 in *Il romanzo di Ferrara*, oggi in Giorgio Bassani, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 215.

⁵¹ Anna Dolfi, in *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia* (Roma, Bulzoni, 2003), parla esplicitamente di una necessità, nello scrittore, di salvare ogni cosa dall'oblio, di sottrargliela attraverso la scrittura, e di come tale intenzione si riverberi nella prosa evocativa di cui Bassani è considerato campione.

⁵² Rarissimi altri casi: «Erano studenti medi, ragazzi e ragazze; maestri elementari d'ambo i sessi; i piccoli proprietari agricoli, mezzadri [...]» (1958: 34); «Ricordo quei primi giorni come un incubo. Mio padre affranto, che usciva la mattina presto a caccia di carta stampata; gli occhi di mia madre, perennemente gonfi di lacrime; Fanny ignara, eppure in qualche modo già consapevole di tutto; il gusto doloroso, da parte mia, di chiudermi in un silenzio ostinato» (1958: 105).

guo, che ne traboccava. Fra poco, subito dopo pranzo, mio padre si sarebbe ritirato di là, a dormire sdraiato sul divano di pelle. Era già come se lo vedessi, anzi. Separato, là, chiuso, protetto. Come dentro un roseo bozzolo luminoso. Dormiva avvolto nella sua mantella, col viso ingenuo offerto alla luce... (1958)⁵³

frase senza importanza con la mamma, che gli sorrideva compiaciuta. Lunghi raggi di un sole già pomeridiano trafiggevano la penombra del tinello. Venivano dal salotto attiguo, che ne traboccava. Quando avesse finito di mangiare, mio padre si sarebbe ritirato di là, a dormire steso sopra il divano di pelle. Lo vedevo. Separato, là, chiuso, protetto. Come dentro un roseo bozzolo luminoso. Col viso ingenuo offerto alla luce, dormiva avvolto nella sua mantella... (1980)⁵⁴

Anche in questo caso sembra di leggere una descrizione di Testori, come costruzione, come andamento ritmico, ma del tipo presente nel *Fabbricone* Feltrinelli. Questo è lo stile privilegiato da Bassani, che preferisce separare gli enunciati attraverso pause nette, come quelle segnate dal punto finale. Come d'altronde si riscontra anche nel *Giardino dei Finzi Contini*, dove il punto e virgola non occorre quasi mai, se non in poche occasioni, come in una descrizione di Adriana Trentini e Bruno Lattes, nel secondo capitolo della seconda parte del romanzo, in parte stilisticamente analoga a quella in apertura di *Gli occhiali d'oro*. Le due lezioni del passaggio⁵⁵, quella del 1962 e quella definitiva, nel *Romanzo di Ferrara*, presentano numerose varianti, ma rivelano un identico uso del punto e virgola:

Nel mentre, li osservavo ad uno ad uno: l'Adriana Trentini, coi bei capelli color rame sciolti sulle spalle, e le sue lunghe gambe, magnifiche, certo, ma dalla pelle troppo bianca sparsa delle strane chiazze rosse che sempre le venivano quando era accaldata; il giovanotto taciturno con pipa, pantaloni di lino e giacca marrone (chi era? Non certo un

Li osservavo frattanto ad uno ad uno. Guardavo l'Adriana Trentini, i suoi bei capelli biondissimi, le sue gambe lunghe, affusolate: magnifiche, senza dubbio, ma dalla pelle troppo bianca sparsa delle strane chiazze rosse che sempre le venivano quando era accaldata; guardavo il giovanotto taciturno in pantaloni di lino e giacca marrone (non cer-

⁵³ Bassani, *Gli occhiali d'oro*, cit., p. 146.

⁵⁴ Bassani, *Opere*, cit., p. 313.

⁵⁵ Si riportano nella tabella entrambe le lezioni di *Il giardino dei Finzi Contini*, quella del 1962 (Torino, Einaudi, p. 81); e quella nel *Romanzo di Ferrara* del 1980, oggi in *Opere* (cit., p. 380).

ferrarese! – mi dissi subito); gli altri due ragazzi, molto più giovani di costui e della stessa Adriana: forse ancora al liceo o all’istituto tecnico, e per ciò appunto, per essere «venuti su» durante l’ultimo anno, nel corso del quale mi ero estraniato a grado a grado da ogni ambiente della città, a me semi-ignoti; e infine Bruno, lì davanti, sempre più alto e secco, sempre più simile, di carnagione scura come era, a un giovane negro vibrante e apprensivo: in preda ad una tale agitazione nervosa, anche quel giorno, da riuscire a trasmettermela attraverso il lieve contatto delle gomme anteriori delle nostre due biciclette. (1962)

to un ferrarese, mi dicevo); guardavo gli altri due ragazzi, molto più giovani di quest’ultimo e della stessa Adriana, entrambi ancora al liceo, forse, o all’istituto tecnico, e appunto per ciò, per essere «venuti su» durante l’ultimo anno, nel corso del quale mi ero estraniato a grado a grado da ogni ambiente della città, a me semi-ignoti; e guardavo infine Bruno, lì davanti, sempre più alto e secco, sempre più simile, di carnagione scura come era, a un giovane negro vibrante e apprensivo, e in preda anche quel giorno a una tale agitazione nervosa da riuscire a trasmettermela attraverso il lieve contatto delle gomme anteriori delle nostre due biciclette. (1980)

Anche in questo caso si tratta di immagini evocate alla memoria, del recupero di uno sguardo del passato in presa diretta sul mondo circostante, sottolineato nella redazione definitiva dall’anaforica ripetizione del verbo “guardare”, alla prima persona dell’imperfetto, successivo ad ogni punto e virgola, che anche qui, come negli *Occhiali d’oro*, separa i fotogrammi senza interromperne il flusso. O come in un altro passaggio, sempre del *Giardino dei Finzi Contini*, praticamente invariato nelle due redazioni, in cui si ha un elenco di fatti storici legati all’ascesa del fascismo:

Amendola e Gobetti erano stati bastonati a morte; Filippo Turati si era spento in esilio, lontano da quella sua Milano dove[,] pochi anni prima[,] aveva sepolto la povera signora Anna; Antonio Gramsci aveva preso la via delle patrie galere (era morto l’anno scorso, in carcere: non lo sapevamo?); gli operai e i contadini italiani, insieme coi loro capi naturali, avevano perduto ogni effettiva speranza di riscatto sociale e di dignità umana, e ormai da quasi vent’anni[,] oramai,] vegetavano e morivano in silenzio.⁵⁶

⁵⁶ Si riporta il testo dell’edizione del 1962 di *Il giardino dei Finzi Contini* (cit., p. 162) con l’indicazione, tra parentesi quadrata, delle poche varianti della lezione del 1980 (in *Opere*, cit., pp. 454-455).

Si tratta però di casi isolati⁵⁷. Questo segno di interpunzione è quasi assente nel testo. Come sono praticamente assenti, per quanto nei due esempi tratti da *Gli occhiali d'oro* appaiano, anche i puntini di sospensione, le cui occorrenze in entrambi i romanzi sono davvero rare, e riscontrabili nei dialoghi piuttosto che nei momenti diegetici. Proprio come avviene nell'edizione Feltrinelli del *Fabbricone*, contrariamente a tutti gli altri testi coevi dello scrittore milanese.

Date queste premesse, e considerato che, alla questione della punteggiatura, tra le analogie della scrittura bassaniana e la lezione del *Fabbricone* Feltrinelli, va aggiunta la scarsissima occorrenza di troncamenti nelle pagine dell'autore emiliano, si è tentati, e in parte è forse lecito, di formulare ipotesi suggestive. Infatti, i due aspetti citati pongono effettivamente in relazione lo stile del *Fabbricone* Feltrinelli e lo stile di Bassani.

Le parole di Testori, riguardo all'operazione di *editing* (o di riduzione) compiuta dall'emiliano, suggeriscono di leggere l'analogia stilistica come una sorta di "bassanizzazione" di Testori. Allo stato degli studi, però, è doveroso parlare solo di suggestioni. È infatti un'idea suggestiva, alimentata da dichiarazioni e da fenomeni stilistici, ma, se è lecito formulare un'ipotesi a riguardo, non è possibile verificarla a fondo e costituirla come tesi. Tanto più che molti altri aspetti (come l'uso delle parentetiche, l'effetto della circolarità...) dello stile bassaniano non sono presenti nella pagina del testo Feltrinelli. Un'affermazione di questo tipo, però, non vuol dire rifiutare persino l'ipotesi di un intervento deciso dell'autore emiliano sul dattiloscritto testoriano. Anzi: questo contributo vuole essere la proposta iniziale di un percorso più approfondito, necessario e doveroso, per affrontare lo spinoso caso filologico e stilistico del *Fabbricone* Feltrinelli. Una proposta che inviti a compiere ulteriori ricerche rivolte al reperimento di materiale avantestuale (lettere, ma anche dattiloscritti, di Bassani e Testori) e al suo studio, indirizzato alla comprensione sia del tipo di intervento sul testo compiuto da Bassani, sia all'effettivo lavoro di Testori in questa fase di *editing* oggi ancora oscura. Anche perché le testimonianze del lavoro come *editor* di Bassani sono scarse. I documenti relativi (lettere o dattiloscritti altrui con suoi interventi, ad esempio) non sono di facile reperibilità. E gli anni relativi alla messa in stampa del *Fabbricone* sono quelli in cui, nelle case editrici, il lavoro del redattore/letterato è nascente, e in cui il ruolo stesso di

⁵⁷ Un altro passaggio analogo, con l'uso del punto e virgola, è la descrizione della stanza del dottor Malnate, nell'edizione originale (cit.) alle pp. 244-245, in quella definitiva, in *Opere* (cit.), a p. 533.

questa nuova figura non è ancora effettivamente chiaro, altalenante tra lo scopritore di talenti e tramite «tra le necessità dello scrittore e le esigenze della casa editrice»⁵⁸. Una situazione, dunque, complessa e di non facile decifrabilità, ma nodo fondamentale da sciogliere per la comprensione di un momento cruciale del lavoro testoriano, quello in cui chiude improvvisamente⁵⁹ il ciclo dei *Segreti di Milano* e apre alle nuove ricerche degli anni Sessanta.

APPENDICE

Tabella n. 1

Appunti sul [lento reagire]

- 1) dopo la lotta tra tempesta e razzi, sereno
- 2) arcobaleno
- 3) ritorno degli inquilini
- 4) pace notturna: i pensieri della casa (Oliva)

⁵⁸ Marisa Bulgheroni, «Situazione dell'*editing*», in *Almanacco letterario Bompiani*, Milano, Bompiani, 1965, p. 97.

⁵⁹ Cfr. Fulvio Panzeri, «Il *Fabbricone*: una questione aperta», *Palazzo Sanvitale*, 4 (ottobre 2000), pp. 91-92.

Tabella n. 2

I	Quaderno 11 (p. 24)	Quaderno 12	Quaderno 12 (p. 1)	Quaderno 13 (p. 3)	Quaderno 13 (p. 4)	Quaderno 13 (p. 182; datt.)	Quaderno 13 (p. 198)	Quaderno 14 (Yv)
	I nervi, i manifesti, i Ruschetti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti, i Ruschetti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti, i Ruschetti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti e il pezzo di fesa	I nervi, i manifesti, i Ruschetti e il pezzo di fesa
II	Attacca te, che stacco io	Attacca te, che stacco io	Attacca te, che stacco io	Il maschio grande e il maschio piccolo	Il maschio grande e il maschio piccolo	Il busillis della Riboldi madre e quello del Riboldi figlio	Il busillis della Riboldi madre e quello del Riboldi figlio	Attacca tu, che stacco io
III	La domenica dopo	La domenica dopo	La domenica dopo	[xxx]	La libertà di morire di fame	Le soddisfazioni, i pugni e la salute che non c'è più	Le soddisfazioni, i pugni e la salute che non c'è più	La domenica dopo
IV	Il maschio grande e il maschio piccolo	Il maschio grande e il maschio piccolo	Il maschio grande e il maschio piccolo		Il figlio e la civiltà	La fame, i prati, le macchine e l'amore	La fame, i prati, le macchine e l'amore	Il maschio grande e il maschio piccolo
V	Le moto, il fabbricone, la darsena, [xxx] e il resto	Chi cerca, non trova	Chi cerca, non trova		Le tubature, il Luciano e una cosa che non si dice	Il maschio grande e il maschio piccolo	Il maschio grande e il maschio piccolo	Le moto, il fabbricone, la darsena, [xxx] e il resto
VI	Chi cerca non trova	Le offerte salgono e le speranze scendono	Le offerte salgono e le speranze scendono		Davanti e poi anche di dietro	Teatro di qui, teatro di là	La libertà di morir di fame	Chi cerca non trova

VII	Le offerte salgono e le speranze scendono	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Il figlio, [xxx] e la civiltà	Le offerte salgono, le speranze scendono
VIII	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Ma l'amore non è polenta!	L'amore non è polenta!	Le due [xxx] e il peccato [xxx] di Ruschetti Chi cerca non trova	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice
IX	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Ma l'amore non è polenta!	Davanti e poi anche didietro!	Le offerte salgono e le speranze scendono	Ma l'amore non è polenta
X	Le offerte salgono e le speranze scendono	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi anche didietro!	[xxx]	Davanti e poi anche didietro
XI	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi anche didietro!	[xxx]	
XII	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi anche didietro!	Il Luciano, le tabelle e una cosa che non si dice	
XIII	Le offerte salgono e le speranze scendono	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi anche didietro!	[xxx]	
XIV	Il Luciano, le tabelle e qualcosa che non si dice	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi anche didietro!	Davanti e poi nel didietro	

1^a edizione, maggio 2008
© copyright 2008 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nel maggio 2008
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-4515-0

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.