

LETTERATURA ITALIANA

a cura di Paola Italia

L'autore e il suo archivio, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria 2015, («Officina Letteraria»), pp. 216, € 25,00.

Basterebbe l'immagine di copertina per capire che si tratta di un libro che non può passare inosservato. A chi appartiene l'archivio che il titolo – *L'autore e il suo archivio* – promette di illustrare? Con uno splendido effetto iper-reale si accumulano infatti, davanti agli occhi del lettore, carte, fogli di appunti e involti, buste che recano etichette delle spedizioni che un tempo si inviavano per espresso, riviste e fascicoli, libri rilegati e non, e ancora buste, carte, quaderni, in un'invadente confusione che getta in affanno i compulsivi dell'ordine (a me verrebbe subito voglia di procurarmi una dozzina di scatole cartonate per portare a un approdo razionale tutto quel mare cartaceo in tempesta), ed è la consolazione dei costruttori di entropie, quelli che si muovono agili tra i cumuli delle loro scartoffie e possono trovare una singolare empatia con l'innominato l'autore di questo meraviglioso caos visivo.

Eppure, questa inquietante o rassicurante confusione – non sappiamo se consapevolmente o meno da parte dei curatori – non può non apparire anche lo spaccato di una stratificazione geologica, carotaggio di un immaginario 'archivio degli archivi' dove le unità stratigrafiche vengono messe a nudo e rivelano i loro apparentamenti, i segni del loro tempo. Come gli anelli del tronco da cui, relitti di un'epoca quasi tramontata (chi scrive più su carta ormai?), appartengono. Una storia naturale che non sarebbe dispiaciuta all'autore dell'archivio in copertina, Giovanni Testori, che in una celebre foto di Giovanni Giovannetti, si nasconde, o si appoggia – come su un muretto di campagna – su un cumulo di siffatte cartoffie.

Simone Albonico e Niccolò Scaffai, che nel novembre 2013 avevano organizzato come Sezione di Italianistica dell'Università di Losanna, dove entrambi insegnano, un convegno dedicato agli Archivi degli autori del Novecento, hanno raccolto gli interventi e li hanno accompagnati con alcune *Linee guida per la descrizione e l'ordinamento dei fondi archivistici di Letterati del Novecento*, elaborate dallo stesso Albonico e da Giulia Raboni (in collaborazione con un'equipe di giovani ricercatori: Maria Finazzi, Federico Francucci e Andrea Moroni), facendo di questo libro un *vademecum* imprescindibile per chi si occupa di archivi, autori e carte del Novecento. Anche per l'eccellenza dei casi considerati, che vanno da Montale (Scaffai) a Gadda (Vela), da Continini (Leonardi) a Sereni (Raboni), da Manganelli (Francucci) a Filippini (Fuchs) a Meneghello (Lungo), passando per autori svizzeri in lingua italiana come Charles Ferdinand Ramuz (Maggetti) o Hindermann (Pedroni).

Non si tratta di una semplice presentazione di alcuni archivi di prosatori e poeti del Novecento, ma di un tentativo più ambizioso che intende trattare queste tematiche da una prospettiva originale, e verificare, per alcuni casi esemplari, se ciò che sappiamo di un autore viene rinnovato o meno dalla conoscenza dell'archivio che ci ha lasciato, considerato unitariamente e quindi unendo virtualmente i diversi e magari dispersi fondi che raccolgono le carte della sua produzione letteraria. Va da sé che una prospettiva di questo genere è meno legata all'aspetto descrittivo che a quello interpretativo, e coinvolge direttamente, come anticipano i curatori nella *Premessa*, la «ricostruzione della biografia di un autore e il profilo critico della sua produzione: le 'carte' consentono di rinnovare le nostre conoscenze, ma per descriverle, interpretarle e comprenderle in modo adeguato è d'altra parte necessaria un'indagine preliminare su biografia e produzione, in modo da poter gettare anche sui documenti uno sguardo realmente critico» (p. 8). In altre parole, come bene sintetizza Myriam Trevisan nel saggio che introduce la serie di autori/archivi, *Autoritratti all'inchiostro*: «la definizione stessa di 'archivio letterario' accosta due ambiti disciplinari per lungo tempo e a torto considerati distanti: la letteratura e l'archivistica» (p. 8). Un archivio d'autore, infatti, è il risultato, come tutti gli autoritratti, o – per rimanere in tema – le autobiografie, di una sapiente, o tendenziosa, o narcisistica selezione dei materiali e di una altrettanto sapiente, o tendenziosa, o narcisistica organizzazione degli stessi.

Pensare che ogni autore abbia lasciato le proprie carte in uno stato di voluta negligenza per disinteresse, per sovrano disprezzo, o addirittura per l'insignificanza che esse hanno rappresentato nella storia del proprio processo creativo, affidandole al caso pur sapendo che finiranno, con la propria opera, a rappresentare un'immagine di sé, è un'ingenuità. O una sottile menzogna. E non bisogna essere scrittori o poeti per rendersene conto. Dalla maniacale volontà ordinatrice all'euforizzante esaltazione dell'entropia che la copertina ci ha suggerito, ciascun autore affida alle carte che non ha distrutto (di Leopardi, tanto per citare un caso celebre, non abbiamo nemmeno un autografo del primo getto dei suoi testi, ma solo ed esclusivamente copie in 'pulito'...), un'immagine di sé, reale e speculare a quella consegnata alla propria opera. E tanto più verosimile o menzognera quanto più l'autore ha considerato quell'opera una rappresentazione verosimile o menzognera di sé.

È per questo che, parafrasando la duplice prospettiva narrativa che chi scrive può adottare in un racconto (e che Gadda ebbe così lucidamente evidente alla sua prima prova narrativa, quel *Racconto italiano di ignoto del Novecento* abbozzato nel 1924 per un premio letterario, e rimasto più o meno intonso nel suo leggendario *cuòfeno*, fino alla morte e oltre), ogni archivio letterario può essere considerato secondo un punto di vista *ab interiore* o *ab exteriore*. Nel primo caso, il rapporto tra l'autore e il proprio archivio stabilirà la

relazione tra lo stato delle carte e l'immagine di sé che intende tramandare ai posteri, in parallelo alla propria opera a stampa; nel secondo caso il vettore è inverso, non dall'autore all'archivio, ma dall'archivio all'autore, e permette di capire, da un punto di vista esterno, cosa cambia nella considerazione dell'opera, nella sua valutazione critica, a partire dalla conoscenza di ciò che è rimasto della sua genesi, della sua più o meno elaborata evoluzione.

Fermo restando che, se cause di forza maggiore, e non solo naturali, ma storiche o politiche, impediscono a un autore di conservare il proprio archivio – come accadde ad Alessandro Bonsanti, costretto a bruciare fisicamente le proprie carte perché non fossero trovate dai tedeschi e potessero recare danno ai propri familiari e ai corrispondenti (e a risarcimento postumo di questa atroce violenza dobbiamo la creazione dell'Archivio Contemporaneo che porta il suo nome e che conserva la gran parte delle carte degli scrittori del Novecento) – i «vuoti archivistici» parlano ai lettori in modo diverso da quelli creati ad arte, che potremmo chiamare: «vuoti d'autore». Il che vale a dire, ed è una banalità solo apparente (si pensi alle autocensure), che i vuoti sono più significativi dei pieni.

Archivi quindi come autoritratti, o meglio come autobiografie, immagini di sé non meno importanti di quelle consegnate all'opera a stampa. E dalle conseguenze ecdotiche ed ermeneutiche sull'opera stessa. Basti pensare al terremoto che provoca, nella pubblicazione e valutazione critica dell'opera di un autore, la scoperta nel suo archivio di un significativo inedito, dal *Petrolio* pasoliniano al citato *Racconto italiano* di Gadda, dai recenti *Due amici* di Moravia al romanzo della Morante progettato prima della *Storia: Senza i conforti della religione*.

Questa prospettiva, qui adottata per gli autori sopra menzionati, se ampliata ad altri grandi poeti e scrittori del Novecento porterebbe a una singolare classificazione che, attraverso casi di studio esemplari, permetterebbe di studiare, più in generale, la «funzione autore» nel Novecento, ricostruendo genealogie e apparentamenti in relazione ai rapporti che gli autori intrattengono con le proprie carte e che, sommariamente, potrebbe dividersi in una tripla categoria di 1. Archiviòmani, 2. Iconoclasti e 3. Indifferenti. Ognuna di esse annovera un rappresentante d'eccezione in questo volume, e ci permette di attraversarlo per così dire tassonomicamente.

1. *Archiviòmani*: il caso Gadda, va da sé, è emblematico e modellizzante, e Claudio Vela ne ricostruisce approfonditamente storia e geografia, ripercorrendo i vari riordinamenti d'archivio mossi da ragioni pratiche (la vita nomade dell'ingegnere, i suoi traslochi e trasferimenti), e poetiche (il riordinamento del 1933 alla svolta dei quarant'anni, e la prova, poi fallita, del romanzo, *Un Fulmine sul '220*, che porta a rivalutare criticamente la centralità di quest'opera nel diagramma narrativo dell'ingegnere). Una ricostruzione

che si avvale di un documento eccezionale: venticinque pagine di inventario archivistico, scritte su un quaderno del 1933, che descrivono minutamente la disposizione dei «libri, delle carte, degli opùscoli, delle pubblicazioni, degli oggetti diversi» (p. 45), e segnano per l'autore il punto di partenza di una nuova stagione narrativa: «l'ordine, la sistemazione razionale del passato, vittoriosa sull'angoscia del provvisorio e del disordine, avrebbe permesso di ripartire, teoricamente, con la sicurezza di una solida, ordinata base di appoggio» (p. 47). Carte quindi che diventano carne letteraria, viva, che danno un indirizzo diverso al percorso narrativo e si intrecciano con la storia dell'opera, fino, paradossalmente, agli anni del successo letterario, in cui – lo si vede bene nella corrispondenza citata da Vela – diventano una funzione del proprio desiderio di oblio: «cartoffie», «insalata delle carte», «polvere delle inutilità», carne letteraria morta. Fino a confondere la funzione dell'autore con quella dei curatori e a costituire un autore/curatore multiplo: Roscioni, Citati, Siciliano. Quando Gadda non vuole più essere autore e con la propria opera abbandona anche l'archivio, ne fa lo strumento dell'oblio di se stesso.

Al polo opposto della disforia gaddiana si pone l'euforia un poco fanatica di Meneghello che, come ricostruisce Chiara Lungo, dopo la metà degli anni Ottanta presenta al pubblico gran parte del suo retrobottega nei tre volumi delle *Carte*, dove ciascun tomo (di cinquecento pagine) documenta un decennio di lavoro attraverso «aforismi, appunti, note di diario, abbozzi di cose incompiute, progetti o barlumi di progetti (a volte affidati a un solo titolo), esperimenti, fantasie e sgorbi» (p. 144), in una entusiastica generosità che porta l'autore stesso ad avanzare la legittima ipotesi di grafomania...

2. *Distruttori*: Il capostipite dei presunti distruttori, il Montale che nel *Diario del '71 e del '72* raccomanda ai posteri «di fare un bel falò di tutto che riguardi / la sua vita» (*Per finire*, qui citato da Scaffai a p. 21), conferma le indispensabili cautele che bisogna avere nei confronti delle dichiarazioni d'autore. La minacciata iconoclastia, infatti, come suggerisce Scaffai, era piuttosto una diffida dalla pubblicazione dell'inedito a Maria Corti, che, curando i minimi autografi leopardiani, *puerilia domestici* in *Entro dipinta gabbia*, aveva miniaturizzato anche le sue prime prove poetiche. La dichiarazione: «Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere», è piuttosto una classica posa d'autore che un'effettiva dichiarazione di guerra contro le proprie carte. Chi scriveva, infatti, non avrebbe impedito agli altrove vituperati filologi, di dedicare cure e attenzioni alla propria edizione critica, l'unica come sappiamo realizzata di un poeta vivente, procurando in un geniale e perfido gioco postmoderno la programmata (e/o eterodiretta) proliferazione e moltiplicazione delle carte e dei manoscritti, autorizzata da una disposizione apparentemente disinteressata (la pseudo raccolta d'autore del *Diario postumo*, sulla cui autorialità si sono poi appuntati molti dubbi). Vero è, ci fa notare Scaffai, che, anche se

cospicua, la conservazione delle carte di Montale, donate dal poeta direttamente a Maria Corti, e poi generosamente da Gina Tioffi dopo la sua morte, «non dipende da una donazione dell'autore e dunque da una sua volontà o matura coscienza documentale» (pp. 25-26), ma si tratta di materiali presenti presso i corrispondenti del poeta, come Bazlen, Solmi, Messina, Contini, a cui egli si rivolgeva nella gestazione della propria opera, oppure gli interlocutori editoriali, da Bonsanti a Einaudi, da Enrico Falqui a Marco Forti. Montale resta un iconoclasta perché, sottolinea Scaffai, le sue carte «non fanno archivio», non «rientrano tra i materiali che l'autore ha conservato presso di sé per poi farne oggetto di un lascito complessivo» e mancano di una «strategia conservativa» (p. 26). Le ricadute ermeneutiche di questa valutazione sono messe ben in evidenza anche nel volume che Scaffai ha recentemente pubblicato per Carocci, dedicato a queste medesime tematiche: *Il lavoro del poeta*, che raccoglie saggi sulla genesi dei testi attraverso le carte, relativamente ai tre grandi poeti del secondo Novecento: Montale, Sereni e Caproni. L'assenza di documenti per le due principali raccolte montaliane: *Le Occasioni* e *La Bufera*, fa emergere una modalità che «non consiste [...] in progressivi tentativi di avvicinamento al valore della forma definitiva, ma che si esprime piuttosto in una dinamica di accumulo e rapido rilascio di esperienza e senso» (p. 26). Il che vale a dire lavorare per aggiunte, *with compass*, e non per progettazione, *with map*.

3. *Gli indifferenti*. Ascrivere Sereni alla categoria degli indifferenti vuol dire provare a dare un grande valore ermeneutico al rapporto tra l'autore e il proprio archivio. Impresa rischiosa, ma forse utile, e che parte proprio dal capitolo a lui dedicato da Giulia Raboni, che testimonia come le carte, alla scomparsa del poeta, siano giunte all'Archivio di Luino che tuttora le custodisce, in uno stato di «disordine piuttosto esteso, con quaderni e fogli mescolati; a gruppo soltanto perché originariamente raccolti in un unico faldone non necessariamente coerente o perché spillati con graffette, ma altrimenti senza alcun criterio di reale ordinamento» (p. 94), poesie mescolate a prose, in una mescolanza che proseguiva, nell'archivio, quella presente nei quaderni compositivi, «dove testi poetici, prosastici e critici si alternano alla rinfusa» (p. 94). Un'entropia che, prima con l'intervento dei familiari, poi con la curatela del Meridiano da parte di Dante Isella, e l'analitico studio delle carte da lui approntato per quella edizione critica, è stata riportata all'ordine (pur senza avere, a tutt'oggi, una catalogazione integrale dell'archivio e della biblioteca ad esso legata). Se è vero infatti che l'archivio rispecchia, per via di grammatica (la situazione materiale delle carte) e di sintassi (la loro riorganizzazione virtuale), l'immagine che il poeta ha e vuole dare di se stesso, nel caso di Sereni l'entropia originaria dell'opera, e l'impossibilità di una precisa tassonomia delle carte va letta come un contenimento della spinta narcissica, un antidoto

alla monumentalizzazione della propria figura di poeta e delle sue possibili deformazioni, degenerazioni feticistiche che, da funzionario Mondadori costantemente a contatto coi poeti, Sereni conosceva bene. Dell'uso ermeneutico delle carte conservate (anche se non in un archivio 'parlante' e anzi tuttora in una situazione inerziale apertamente denunciata da Raboni), è prova la lettura di uno dei testi chiave di *Stella variabile: Poeti in via Brera*, le cui varianti permettono di individuare, nei sei poeti del titolo, i mentori di quella linea lombarda che, dopo l'omonima antologia di Anceschi intitolata appunto *Sei poeti*, aveva dato a Sereni un'etichetta critica di riconoscimento, ma anche una gabbia e una fonte di disagio (a Niccolò Gallo nel 1961 l'avrebbe disconosciuta come invenzione d'altri che gli aveva «fatto solo del danno», p. 102).

Irriducibile agli schemi, in filologia come in critica, Gianfranco Contini lo è anche in relazione al rapporto con il proprio archivio. Non archivio-mane come Gadda, non apparentemente iconoclasta come Montale, né psicologicamente indifferente come Sereni, Contini costruisce con il proprio archivio – presentato qui da Lino Leonardi e conservato presso la Fondazione Franceschini di Firenze – quell'autoritratto culturale che, in vita, aveva affidato ad altri (la celebre intervista con Ludovica Ripa di Meana). Attraverso le carte del suo Archivio Contini costruisce e permette al lettore di costruire un'immagine di sé come «Autore con la A maiuscola», esorcizzando i fantasmi narcissici sempre in agguato più di quanto possa consentire la lunga fedeltà a un mestiere di servizio, dove l'esercizio della lettura è la massima dose di investimento creativo permessa al filologo.

Da questo punto di vista l'Archivio di Gianfranco Contini, e in particolar modo la sezione epistolare, è un «Diario in pubblico», e permette di soppesare la sua funzione critica nel Novecento, di «attivatore enzimatico» dei processi di modernizzazione, capace di mettersi in dialogo profondo e fecondo con i principali protagonisti del mondo letterario, da Montale a Gadda a Pasolini, e ai «tanti altri maggiori e minimi autori che Contini per primo ha riconosciuto, e che in lui si sono riconosciuti» (p. 55). Dando energia e movimento, a volte fino a un processo di stilizzazione osmotica, alle amicizie che hanno costellato la sua feconda esistenza, «anche al di là degli autori e degli ambienti ai quali più comunemente e naturalmente si è soliti associarlo» (p. 57). Come Tonino Guerra, di cui resta una sola lettera del 1972, ma che gli scrive: «Quella spinta alle spalle ancora mi fa correre. Spero di non inciampare» (p. 58).

Queste diverse testimonianze di capitali avantesti critici (gli appunti preparatori della seconda metà degli anni Quaranta sulla critica delle varianti e il *Significato teorico dello studio delle correzioni d'autore*, pp. 60-61, o il primo capitolo di una storia letteraria che inizia significativamente come *Storia dell'italiano*, pp. 64-66) e di corrispondenze letterarie («Forse un giorno pubblicheranno i nostri carteggi. Allora sarà chiara la nostra natura fonda-

mentale di scrittori d'epistolari, che avranno cercato un qualsiasi pretesto per fare, all'anagrafe, della letteratura», scrive a Falqui il 3 ottobre 1935, p. 67), illustrano, come e meglio del monumento testuale dei suoi scritti, il «grandioso tentativo di costruire, nell'interazione di linguistica, filologia e critica, una continuità letteraria tra il Novecento e la tradizione fino a Dante [...] e una rete di empatia umana e personale, oltre le soglie dell'attualità, a giustificare il valore e il senso di quella stessa tradizione per una collettività di individui» (sempre Leonardi, a p. 68).

Nella seconda parte del volume si esplicitano i criteri guida della ricerca *Archivi letterari lombardi del Novecento. ArchiLett900*, sviluppata dal 2005 al 2007 dalla collaborazione tra Università di Pavia, Regione Lombardia e Fondazione Cariplo; ricerca che mirava alla catalogazione on line degli Archivi letterari lombardi del Novecento, ed è ora consultabile in due portali dedicati: Repertorio degli Archivi Letterari Lombardi del Novecento <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/progetti/MIPR000286/> (pubblicato nel 2009 dalla stessa Officina Libraria nel volume curato da Silvia Albesano *A carte scoperte. Repertorio dei fondi lombardi del Novecento, Archivi di persona*) e *ArchiLett900* <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/progetti/MIPR000284/> (dove vengono presentati gli Archivi di Quasimodo di Pavia, il Fondo Sereni di Luino e l'Archivio Testori di Milano).

Albonico e Raboni presentano qui una serie di «procedure e buone pratiche per la descrizione dei fondi archivistici di letterati novecenteschi», che trovano giustificazione dalla difficoltà, come scrivono nella prima parte delle *Linee guida*: «di elaborare criteri che soddisfino le attese delle istituzioni e le esigenze degli studiosi, temperando impostazione archivistica, informazione storica e attenzione filologica» (p. 186), e che consistono, sinteticamente, nella separazione dei due aspetti del lavoro: la *descrizione archivistico-strutturale* (più urgente e immediata, e per cui può essere utile adottare una pratica di «short-description») di pertinenza degli archivisti, dalla più analitica *descrizione filologica*, che richiede «strumenti e competenze specifiche», e può richiedere tempi più lunghi in relazione a specifici progetti di ricerca o progetti editoriali, magari oggetto di specifici finanziamenti (come quello che ha riguardato i manoscritti dei Fondi gaddiani, di cui si occupa Claudio Vela nel contributo sugli Archivi di Carlo Emilio Gadda).

La separazione dei due momenti: archivistico e filologico, comporta l'inevitabile vantaggio di velocizzare il censimento, individuando «le informazioni e i dati salienti della documentazione», e «rinviando a un secondo momento (a cura dell'ente conservatore stesso, o degli studiosi che conducono ricerche specifiche) una più dettagliata descrizione dei materiali, in particolare per ciò che attiene alla descrizione fisica e a quella intrinseca secondo criteri filologici» (Albonico e Raboni a p. 186). Un grande vantaggio, in termini di

tempo e di funzionalità. Perché se è vero che i criteri di descrizione archivistica sono condizionati dal programma di catalogazione e che gli archivi scontano la mancanza di un software unico dedicato al Novecento (da Manus, a EasyCat a Sesamo, quello utilizzato nel progetto della Regione Lombardia: programmi che non dialogano tra loro e sono spesso vincolati alle ditte private che ne curano la manutenzione), è anche vero che proprio l'adozione di una «short description» nella prima fase, seguita da una successiva eventuale descrizione più approfondita, «invita a progettare per il futuro soluzioni informatiche di più ampio respiro» (p. 187). Così come la costruzione di un database degli Archivi degli scrittori del Novecento – uno strumento che, sembra incredibile, a tutt'oggi ancora non abbiamo –, che permetta di conoscere la presenza dei relativi Fondi, spesso dispersi in sedi geografiche diverse, pubbliche e private, non sempre in contatto fra loro, e di costituire una prima mappa per la ricerca nella Letteratura del Novecento.

Semplificazione e sostenibilità, da una parte (senza progetti di faraonica minuta catalogazione di archivi minori laddove mancano inventari per soggetti produttori di maggiore importanza), coordinamento e condivisione delle buone pratiche di lavoro (che queste linee guida contribuiscono a costruire), dall'altra. Una prospettiva che la prevista confluenza delle Soprintendenze nelle Prefetture (che invece precedentemente avevano la funzione di coadiuvare il lavoro delle Sovrintendenze e non di dirigerlo), rende ancora più difficile.

PAOLA ITALIA