

«Una diversa me stessa».

Venti racconti di Gianna Manzini

Antonio D'Ambrosio

Io credo in ciò che sorpassa il dettato.

GIANNA MANZINI, *Autoritratto involontario*

«Un primo libro tanto singolare», «un libro di tormentosa, raffinata intelligenza»: è l'impressione che suscita alla sensibilità critica di Eugenio Montale *Tempo innamorato*¹, il romanzo d'esordio di «una giovane autrice», la coetanea Gianna Manzini, cui riconosce il merito di aver associato «con un fervore tanto intransigente le ragioni del cuore con quelle dell'intelletto», grazie a una «scrittura animosa, che ha talora alcunché di febbrile e di acceso, tal'altra conosce sapienti indugi e riposi». In quell'opera il poeta legge «un proposito di integralismo assai raro da noi per quel suo configurare in un'unica realtà obbiettiva tanto i moti del cuore quanto l'ingranamento minuto dei fatti; [...] una volontà di composizione affatto insolita nel romanzo nostro. Ne sorge un giuoco d'incastri, d'intersezioni, uno spostamento di piani, una premeditata confusione del mondo esterno con quello interiore»². Proprio «per l'infinità e la varietà delle promesse che apre, con

1 GIANNA MANZINI, *Tempo innamorato*, Milano, Corbaccio, 1928.

2 EUGENIO MONTALE, *Il libro di cui si parla. Tempo innamorato*, in «La Fiera Letteraria», IV, 32, 1928, p. 2, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, 2 tomi, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, I, pp. 318-319. Montale, comunque, non lo considera molto lontano «dai canoni del vecchio romanzo naturalista, poiché rispetta la logica e l'evidenza della *tranche de vie* e non rivela una simpatia troppo parziale della scrittrice per l'una piuttosto che l'altra delle figure o dei casi che rappresenta».

questo suo primo libro», Giansiro Ferrata non esita a giudicare Manzini addirittura «la donna più intelligente e più sensibile che in Italia abbia mai preso la penna», che «viene a far parte della non amplissima cerchia dei nostri scrittori d'avanguardia»³, primo fra tutti Federigo Tozzi⁴, che si affianca a due autori della tradizione europea, Catherine Mansfield⁵ e Marcel Proust⁶.

Non è certo un caso che questi giudizi positivi provengano da due intellettuali legati al «gruppo» di «Solaria»⁷, che apprezzavano sia la novità stilistica e strutturale sia l'apertura europea della prova manziniana, perfettamente aderente al progetto letterario della rivista di «riedificazione del romanzo»⁸, contro il frammentismo, la prosa

- 3 GIANSIRO FERRATA, *Tempo innamorato di Gianna Manzini*, in «Solaria», III, 9/10, 1928, pp. 72-73.
- 4 «La parentela con Tozzi è stretta e profonda; musica e disegno dello stile, e, soprattutto, quell'interiorità di immagini a volte quasi 'morbosa', staccata affatto dalla realtà tranquilla delle cose ma aderente, sempre, a uno stato d'animo esattamente percepito (e percepibile) [...]. In più di un punto, la distanza fra Tozzi e la Manzini m'è parsa misurabile colla sola differenza di sesso e di ambiente natale...» (ivi, p. 73).
- 5 Ferrata ne segnala «i tesori di sensibilità, di abilità letteraria, portati a maturanza da una vita avventurosa» (ivi, p. 72).
- 6 In particolare «per il genere dell'analisi e la relazione del burattinaio coi burattini» (ivi, p. 73). Ma ammoniva una recensione di Emilio Cecchi – che pure aveva elogiato la «capacità poetica d'instituire personaggi, e investirci del loro tono morale», nonché l'«incontro singolare di ingenuità e ricerca, d'industria e candore, che increspa continuamente e irida il discorso», anche se «la scrittrice a forza di sottigliezzare si smarrisce nell'impalpabile»: «Non credo esatto il richiamo ai francesi, nei riguardi di questa tecnica complicata e un po' abbagliante. Fosse vero, si sarebbe avuto, come in tutte le opere di imitazione, un piglio più esteriore. Parliamo, piuttosto, di procedimenti nativi; con i loro azzardi, le istintive certezze e le debolezze inverosimili; e una tal novità perfino nel garbo ad assumere espedienti e movimenti logorati» (in «Pègaso», I, 1, 1929, pp. 116-117).
- 7 Montale è assiduo frequentatore del caffè delle «Giubbe rosse» sin dal 1927, quando si trasferisce a Firenze. Ferrata dalla fine del 1929 affianca nella direzione della rivista Alberto Carocci, che, si ricorderà, l'aveva fondata nel non lontano 1926.
- 8 LIA FAVA GUZZETTA, *Gli anni di «Solaria»: dal frammento al romanzo*, in *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, a cura di Francesco Matresini, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 173. Già nel 1923 Borgese, nei saggi di *Tempo*

d'arte e il naturalismo ottocentesco. Un progetto enunciato sin dal corsivo di presentazione, dove, pur «senza programma preciso ma con una coscienza di alcuni fondamentali problemi dell'arte che si suppone concorde», i solariani si proponevano di unire la lezione di rigore stilistico e di classicismo, l'idea di autonomia e di autosufficienza dell'Arte apprese da «La Ronda» con l'«arte singolarmente drammatica e umana» di Dostoevskij, superando di fatto le proposte dei rondisti che, «idolatri di stilismi e purismi esagerati» e del «bel ritmo di una frase», non nutrivano particolare simpatia né per il genere romanzesco né tanto meno per il «grande scrittore» russo⁹. «Al frammentismo vociano e al calligrafismo della prosa d'arte i solariani oppongono il primato conoscitivo della forma-romanzo»¹⁰, guardando con interesse alle esperienze europee¹¹: programmatico

di edificare e nella riedizione di *La vita e il libro*, aveva denunciato la necessità di un ritorno alle strutture romanzesche tradizionali, secondo gli esempi di Verga, Tozzi (riletto in chiave verista) e soprattutto Pirandello, che aveva affrontato la crisi dell'uomo moderno rinnovando la forma del romanzo senza tuttavia sacrificarla in nome del frammentismo: «Ora intorno a noi c'è bisogno di rifare ogni cosa [...], tuttavia non vediamo che si possa costruire un mondo nuovo se non sulle macerie del vecchio» (GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *La vita e il libro*, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1923, I, p. XI). Borgese stesso aveva messo in pratica la sua proposta in *Rubè*, romanzo di due anni precedente dall'impianto verista (stile preciso, referenziale, scevro di ogni ricercatezza formale; personaggi che interagiscono in un tempo e luoghi definiti), in cui si muove un protagonista-antieroe, affine a tanti inetti novecenteschi.

⁹ «Solaria», I, 1, 1926, pp. 3-4.

¹⁰ LIA FAVA GUZZETTA, «Solaria» e la narrativa intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973, p. 163.

¹¹ Simile l'impianto della coeva «900. Cahiers d'Italie et d'Europe», di Bontempelli e Malaparte: redatta in francese nel primo biennio, in italiano fino alla chiusura nel 1929, vantava le firme di Joyce, Erenburg, Woolf, Malraux, Rilke e sulla scia del surrealismo, della metafisica, del costruttivismo sovietico aveva elaborato la formula narrativa del «realismo magico»: «Di qui la sua apertura europea, anche se utilizzata piuttosto per far conoscere e diffondere l'arte fascista in Europa che per assimilare e rielaborare originalmente le problematiche d'avanguardia d'oltralpe» (ROMANO LUPERINI, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 tomi, Torino, Loescher, 1981, II, p. 451). Si ricordi inoltre che Bontempelli aveva già affidato al giovanile *La vita intensa* (1919) l'obiettivo di «rinnovare il romanzo europeo» (cfr. *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mond-

l'intervento del 1928 di Leo Ferrero, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, che denunciava il provincialismo, la chiusura mentale e l'isolamento dei letterati italiani nelle sterili polemiche tra strapaesani e stracciadini: «Non siamo più europei, perché non siamo più italiani», «gli scrittori italiani [...] non hanno la chiave della vita, non solo europea, ma universale, che è il sentimento morale»; «quasi tutti i più grandi romanzieri», da Tacito a Gogol' a Čecov, «hanno sofferto del male che affliggeva il loro tempo o il loro paese, e i loro scritti non sono che una rivolta della coscienza espressa in uno stile splendente»¹². È europea, insomma, la letteratura che si fa interprete della società contemporanea, sull'esempio dei grandi autori dell'Ottocento. L'intento realistico della “tradizione”, «la esigenza di obiettività, razionalità, classicità» reagisce con «il bisogno di una letteratura sensibile alle nuove direzioni» del romanzo europeo, «alla memoria, all'inconscio, al “vissuto”», così da «introdurre esattezza e immobilità dentro a una rappresentazione della vita colta al livello del suo muoversi più interno e libero»¹³. La soluzione non poteva perciò essere che sperimentale – depauperata di ogni proposito avanguardistico *stricto sensu* e aperta alla ricezione dell'opera di Joyce, Woolf, Proust, Gide, Kafka, Mann¹⁴ – da cui era possibile identificare una tradizio-

dori, 1978, p. 7), costruendo un «romanzo di romanzi» dalla struttura frantumata, articolata in capitoli autonomi ma convergenti nell'episodio finale, a superare sia lo schema romanzesco tradizionale sia il romanzo sintetico futurista.

- 12** LEO FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in «Solaria», III, 1, 1928, pp. 32-40: 32 e 34.
- 13** SANDRO BRIOSI, *Il problema della letteratura in «Solaria»*, Milano, Mursia, 1976, pp. 271, 273.
- 14** Spia dell'attenzione tributata alla letteratura europea erano le numerose recensioni (Valéry, Paulhan, Gide, Éluard, Malraux, Mansfield, Lawrence, Woolf, Tolstoj, Rilke...). Inoltre, non va trascurato che un buon numero di solariani (tra cui Montale, Debenedetti, Solmi, Franchi, Ferrero) avevano intrattenuto «legami con *Il Baretti*, pure letterari e culturali nella vocazione dell'europeismo» (GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1900-1940*, Roma, Editori Riuniti, 1999, p. 302). Cfr. DANIEL RAFFINI, *Il ruolo di «Solaria» nel dibattito europeista*, in «Trovare nuove terre o affogare». *Europeismi, letterature straniere e potere nelle riviste italiane tra le due guerre*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2021, pp. 97-110.

ne romanzesca moderna specificamente italiana (Palazzeschi, Pea, e soprattutto Svevo e Tozzi¹⁵).

Ma il «ritorno al romanzo» sembra più un obiettivo ideale che un impegno pratico: escludendo *Il garofano rosso* di Vittorini, «questo genere risulta essere escluso dalla proposta creativa del periodico»¹⁶, come del resto dalle edizioni a esso collegate¹⁷. Sicuramente su queste scelte incide lo spazio del *medium* rivista¹⁸, ma è palese che ai solariani preme piuttosto l'«istanza narrativa, indipendentemente dal genere di appartenenza»¹⁹: se il romanzo si impone solo nel corso degli anni Trenta con Gadda, Moravia (ma *Gli indifferenti* esce nel 1929), Vittorini, la riconquista della narratività perduta deve prima passare per la forma più breve e gestibile del racconto, finalmente affrancato sia dalla frantumazione attuata dai vociani sia dalle impennate stilistiche dei rondisti²⁰. Bonsanti, Comisso, Loria, Tecchi e gli stessi Gadda e Vittorini si erano dapprima esercitati nell'arte della narrativa breve. Che era la sola dimensione in cui poteva emergere l'«aura poetica»²¹, la tendenza, cioè, che «rientra nel solco della memoria proustiana, o del mitico

- 15 Esploratori delle manifestazioni e delle cause profonde dell'inquietudine umana, Svevo e Tozzi sono eletti a maestri della nuova narrativa, cui «Solaria» dedica due numeri unici: *Omaggio a Italo Svevo* (IV, 3-4, 1929) e *Omaggio a Federigo Tozzi* (V, 5-6, 1930).
- 16 ISOTTA PIAZZA, «Solaria». *Ritorno al romanzo attraverso il racconto*, in «Letteratura e letterature», X, 2016, pp. 23-38: 24.
- 17 Su 19 opere di narrativa, le Edizioni di Solaria pubblicano solamente due romanzi (*L'amico dei poeti* di Raffaello Franchi nel 1927 e *Luisa* di Ferrata nel 1933), un racconto lungo, un romanzo breve e 15 raccolte di racconti. Sull'attività editoriale dei solariani cfr. ALBERTO CADIOLI, *Carocci e Bonsanti, editori per la «civiltà delle lettere»*, in *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 113-133.
- 18 Sull'organizzazione della rivista cfr. *Lettere a Solaria*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, in particolare l'introduzione alle pp. XV-LII.
- 19 ISOTTA PIAZZA, «Solaria», cit., p. 35.
- 20 Sulla forma breve nel primo Novecento cfr. MASSIMILIANO TORTORA, *La novella, in Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 39-64.
- 21 Il sintagma si deve a GIOVANNI BATTISTA ANGIOLETTI, *Aura poetica*, in «L'Italia letteraria», I, 14, 1929, pp. 1-2.

dell'infanzia [...], della discesa introspettiva nei meandri della coscienza e dell'interrogazione interiore, con toni lirici e contemplativi, saldando insieme prosa d'arte e racconto, in senso allusivo e antirealistico»²². «La formula [della narrativa solariana] è dunque: Dostoevskij + stile, “durata” del racconto + “aura poetica”»²³. E se ponessimo a risultato di questa somma il nome di Gianna Manzini, non commetteremmo alcun errore matematico.

Tempo innamorato, non pubblicato dalle Edizioni di Solaria, è un'opera pionieristica, perché anticipa già nel 1928 la forma romanzo ed è condito degli ingredienti tipici del romanzo europeo:

la sostituzione del tempo cronologico col tempo interiore, la riduzione della realtà a coscienza, l'abolizione dell'ambientazione estrinseca di tipo naturalistico (vi mancano, ad esempio, i personaggi minori e per tutta la vicenda s'incontrano solo i sei protagonisti), la scomparsa di un narratore onnisciente, sostituito da un “io” testimone dei fatti narrati ma niente affatto dotato di una coscienza superiore rispetto a quella dei personaggi (e, semmai, a loro unito da una sorta di segreta adesione lirica); ma poi, a mano a mano che il racconto si snoda, il meccanismo narrativo tradizionale, di marca provinciale piccolo borghese, torna a far capolino nella trama e nella soluzione della vicenda, appesantita da esiti romanzeschi di sapore pietistico e moralistico²⁴.

«La narrazione [...] si è venuta complicando rispetto ad una linearità tradizionale», perciò «il passato mediante il ricordo, il futuro mediante la visione convergono nel presente dell'operazione narrativa», che comunica al lettore «un flusso interno di reazioni e di sensazioni capaci esse stesse di diventare misura e veicolo della realtà»: «in tale prospettiva, si capisce come la Manzini possa aver profittato a quest'epoca della lezione di un D'Annunzio prosatore d'arte o di un rondismo teso ad una concentrazione di proposte stilistiche»²⁵.

²² GINO TELLINI, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017, p. 373.

²³ VITTORIO BOARINI, PIETRO BONFIGLIOLI, *Avanguardia e restaurazione. La cultura del Novecento. Testi e interpretazioni*, 3 voll., Bologna, Zanichelli, 1976, II, p. 417.

²⁴ ROMANO LUPERINI, *Il Novecento*, cit., pp. 473-474.

²⁵ LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 21-22.

Tra le fonti «della scrittura quasi sempre memoriale, intimistica, preziosa, retoricamente sapiente, da grande stilista» di Gianna Manzini, un posto d'onore occupa infatti D'Annunzio, «non quello oratorio, superomistico, opulento e fastoso» dell'estetismo e delle *Laudi*, «bensì proprio il d'Annunzio alleggerito, affinato, allucinato, il gran visionario delle prose memoriali ultime», «fatto più quotidiano»²⁶ con un tocco di crepuscolarismo, come evidente dalle atmosfere buie, meste, in cui si snodano le storie di amori impossibili che conducono alla solitudine o alla morte, sullo sfondo di un paesaggio cupo che personifica l'interiorità degli attanti.

Accanto al Vate, Tozzi, che a discapito degli «effetti sicuri» del romanzo naturalista aveva prediletto «il racconto di un qualsiasi misterioso atto nostro»²⁷, «visibil[e] ma non spiegabil[e]», di cui in quanto tale «si darà la pura raffigurazione»²⁸, con immagini che instaurano legami straordinari tramite analogie, metafore, similitudini, in una continua sovrapposizione tra soggetto e oggetto. Pur rifacendosi all'insegnamento tozziano, Manzini non indugia nel «mistero», anzi, cerca di fornirne le ragioni in un dialogo implicito col lettore al quale demanda ogni interpretazione, secondo un procedimento che rinnega la forma realistica e la narrazione in terza persona, cui Tozzi pure ricorre per esempio nei romanzi maggiori. E se, nel rapporto con le cose, Tozzi vi proietta le nevrosi del soggetto, deformandole, Manzini le «sfiora» per «cogliere [...] l'aspetto infinito del loro presentarsi»²⁹.

26 CLELIA MARTIGNONI, *Laudace «metaromanzo» di Gianna Manzini*, in GIANNA MANZINI, *Lettera all'Editore*, a cura di Clelia Martignoni, Palermo, Sellerio, 1993, pp. 13-14. Il riferimento è allo stile rarefatto, ai periodi secchi e sintetici, delicatamente pausati, delle prose del *Notturmo* (1921), delle *Faville del maglio* (1924 e 1928), poi anche del *Libro segreto* (1935).

27 FEDERIGO TOZZI, *Come leggo io*, in *Opere*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1987, p. 1325.

28 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, presentazione di Eugenio Montale, Milano, Garzanti, 1998 p. 255.

29 PIERO BIGONGIARI, *Lo "spostamento" linguistico della Manzini*, nell'opera collettiva *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, Atti del Convegno, Pistoia-Firenze, 27-29 maggio 1983, a cura di Marco Forti, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985, p. 25.

Completa il triangolo Emilio Cecchi, «decifratore nei suoi elzeviri di realtà occulte e simboli dietro le apparenze più innocue», grande maestro del bello stile³⁰.

Si aggiungano infine le influenze delle «intermittences du cœur» di Proust, dello sperimentalismo di Gide, e, non ultima, «la forte inventiva stilistico-strutturale»³¹ di Virginia Woolf, che Manzini conosce solo nei primi anni Trenta con la lettura di *Mrs. Dalloway*, che «penetrava come una lama attraverso tutte le cose, e nel medesimo tempo rimaneva al di fuori e guardava»: nel nome della scrittrice inglese, da un «senso d'inesperienza, d'inefficienza e di responsabilità» ha inizio «la maggiore avventura, l'avventura dello stile»³².

Il successo di Manzini presso i solariani è confermato dalle numerose recensioni³³ e dall'accoglienza nel «gruppo»³⁴ che frequenta di-

30 CLELIA MARTIGNONI, *Laudace «metaromanzo» di Gianna Manzini*, cit., p. 14. La scrittrice ha consegnato le riflessioni sul rapporto con la prosa d'arte a un testo in massima parte inedito e incompiuto (almeno a giudicare dall'indice), custodito in un fascicolo intitolato *Appunti per una lezione sulla prosa d'arte* presso il Fondo Manzini dell'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma (s. Scritti, sottoserie Saggistica, fasc. 43), cui vanno aggiunti i saggi, anch'essi perlopiù inediti, su Tecchi (fasc. 44) e su Cecchi (fasc. 45). Gianna delinea il lungo itinerario che «da d'Annunzio a noi» ha permesso la resurrezione della prosa narrativa dalle ceneri del frammento, coniugando la riconquistata sostanza diegetica e contenutistica con la cura stilistica e il rigore formale. Un primo studio e una parziale edizione si legge in FRANCESCA BERNARDINI NAPOLETANO, *La sperimentazione narrativa nell'opera giovanile di Gianna Manzini*, in «Avanguardia», x, 29, 2005, pp. 140-155. La mia gratitudine alla responsabile dell'Archivio del Novecento, prof.ssa Cecilia Bello, per la generosa disponibilità con cui mi ha permesso l'accesso ai documenti.

31 *Ibidem*.

32 GIANNA MANZINI, *La lezione della Woolf*, in *Forte come un leone*, Milano, Mondadori, 1947, p. 86, 90. Nel saggio, già uscito in «Le tre arti», 1, 3, 1945, p. 5, Manzini illustra criticamente il debito contratto nei confronti «della più dotata, della più esperta, della più alta scrittrice nostra» (p. 76). Cfr. LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini verso Virginia Woolf (passando per Pirandello)*, nell'opera collettiva *Gianna Manzini. Una voce del modernismo europeo*, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 9-37.

33 Ad esempio Tecchi, Franchi, Solmi, Ravegnani, Gadda, Capasso.

34 Su «Solaria» pubblica quattro racconti: *Passeggiata* (iv, 2, 1929, pp. 67-72), *Un'ora e un giorno* (v, 2, 1930, pp. 1-16), *Giornata di don Giovanni* (vi, 2, 1931, pp. 1-10),

rettamente alle “Giubbe rosse”, pur mantenendo una certa autonomia intellettuale³⁵. Lei che dalla nativa Pistoia nel 1916 si era trasferita a Firenze, città che la innamora, dove si laurea al Magistero con una tesi su Pietro Aretino – di cui studia non i noti scritti licenziosi, bensì le meno indagate opere ascetiche, dallo stile semplice ma incline spesso a un'estrema pomposità –, e rimarrà fino alla metà degli anni Trenta, quando, finito il matrimonio col giornalista Bruno Fallaci, si trasferisce a Roma insieme al nuovo compagno Enrico Falqui³⁶.

Abbandonata subito la strada del romanzo, che ripercorrerà solo nel 1945 con *Lettera all'Editore*, dalla fine degli anni Venti all'inizio dei Quaranta è autrice di soli racconti³⁷, di cui nel 1941 fornisce un «consuntivo»: *Venti racconti*³⁸, «una comoda partizione in due tempi» tra «la sua immagine di partenza» e le «nuove esigenze e certezze alla luce di un “tempo ritrovato” che ora impone un diverso metodo di lavoro»,

Giocattolo (VI, 5, maggio 1932, pp. 1-6). Tutti confluiti in *Boscovivo* (1932).

- 35** «Nella narrativa lenta di “Solaria”, quella della Manzini spicca per una caratteristica tutta sua: essa ha in sé doti di fulmineità, di apprensione immediata dell'oggetto, che sembra contrastare a prima vista con quelle che sono le caratteristiche dei solariani, quella “lentezza” che ha origine, *grosso modo*, nel *ralenti* proustiano». PIERO BIGONGIARI, *Lo “spostamento” linguistico della Manzini*, cit., p. 23.
- 36** Per un'approfondita biografia cfr. GIAMILA YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, in *L'archivio di Gianna Manzini. Inventario*, a cura di Cecilia Bello Miniciacchi, Clelia Martignoni, Alessandra Miola, Sabina Ciminari, Anna Cucchiella, Giamila Yehya, Roma, Carocci, 2006, pp. 9-35.
- 37** Geno Pampaloni (*Per Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., pp. 39-46) ha articolato la storia letteraria dell'autrice in tre fasi, secondo questi estremi: 1) 1928, *Tempo innamorato* – 1947 (ma in realtà 1953), *Il valtzer del diavolo*; 2) 1945, *Lettera all'Editore* – 1965, *Allegro con disperazione*; 3) 1964, *Album di ritratti* – 1973, *Sulla soglia*. Sarebbe forse più coerente applicare dei correttivi, non solo per spicciola cronologia: concludere il primo tempo con *Lettera all'Editore*, che riprende testi elaborati a partire dal 1938 e porta a compimento la riflessione metanarrativa su cui l'autrice ragionava sin dal 1924, allorché l'8 gennaio pubblicò su «La Nazione» *Io, l'argomento e la novella*, anticipazione del primo capitolo di *Tempo innamorato*; iniziare il secondo all'insegna del ritratto con *Forte come un leone* (1947), e comprendervi dunque anche l'*Album* del 1964, isolando nel terzo gli accorati ritratti dei genitori, *Ritratto in piedi* (1971) e *Sulla soglia*.
- 38** GIANNA MANZINI, *Venti racconti*, Milano, Mondadori, 1941.

Antonio D'Ambrosio

«una tappa necessaria, [...] una definitiva rilettura del passato nei confronti di un presente che urge e costringe al bilancio»³⁹. Un'antologia criticamente essenziale nel curriculum della scrittrice, ma al contempo fedele all'abitudine di riproporre i propri testi in raccolte diverse, talvolta tiepidamente variati, talaltra identici, per necessità economiche⁴⁰. La prova sta già nell'indice:

L'arte della Manzini: di Giuseppe De Robertis

I

Sulla traccia di un sorriso
Incontro col falco
Notte quieta

II

Giocattolo
Salvare una donna
Passeggiata
Ritratto di bambina
Una trota
Felicità
Giacinto
Perdonare
Giornata di don Giovanni

III

Musica in piazza
Casa di riposo (Romanzo da fare)
Candore

39 GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo nei Racconti di Gianna Manzini*, in *Gianna Manzini tra letteratura e vita*, cit., pp. 93-94.

40 D'altronde «la misura breve, l'elzeviro e la cronaca di moda si offrivano come generi più facilmente vendibili, e Gianna Manzini», che ambiva invece a «scrivere soltanto racconti lunghi o romanzi», «dovette diventare un'alacre scrittrice di moda e di racconti brevi» (GIAMILA YEHYA, *Gianna Manzini. Una biografia*, cit., p. 16). Si ricordino a tal proposito i suoi articoli di moda, che di solito firmava con gli pseudonimi Vanessa o Pamela.

Gentilina

IV

Lezione di fisica

Lo stregone

Vola-vola

Vecchia storia

Licenza

Manzini cuce insieme i racconti per lei più significativi, inserendoli in una struttura cronologicamente quadripartita secondo le raccolte finora edite:

I) *Incontro col falco*⁴¹, che accoglieva testi usciti perlopiù su «La Nazione» negli anni Venti e in cui, rispetto al precedente romanzo, lo sfogo lirico è di gran lunga più sostenuto, grazie alla delicata attività di scavo interiore nei personaggi⁴², «allucinati, alienati, menomati, caratterialmente particolari»⁴³, e alla profonda attenzione al dettaglio, che esibiscono «l'incontro di una sensibilità o piuttosto sensitività tutta presentimenti acerbi, irritazioni e irrequietezze, istantanee tenerezze e subite scontrosità [...] con la crudeltà e la malizia della vita e dell'amore»⁴⁴. Aspetti ritratti soprattutto nell'adolescenza delle sue protagoniste.

II) *Boscovivo*⁴⁵, da cui recupera ben nove dei sedici racconti risalenti ai primi anni Trenta, nati da un momento di «grave crisi» personale:

41 GIANNA MANZINI, *Incontro col falco*, Milano, Corbaccio, 1929.

42 L'analisi è condotta «sulla scorta di dati concreti, avvenimenti del passato o del presente, azioni ritagliate da un insieme di carte in regola o non in regola, che garantiscono come documenti concreti della consistenza di un tessuto psicologico del personaggio». LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, cit., p. 32.

43 ENZO PANAREO, *Invito alla lettura di Gianna Manzini*, cit., p. 43.

44 BONAVENTURA TECCHI, *Gianna Manzini: Incontro col falco*, in «Solaria», IV, 6, 1929, pp. 53-54: 53.

45 GIANNA MANZINI, *Boscovivo*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932.

C'è stato un periodo della mia vita in cui ho accantonato la narrativa: niente più racconti, niente più romanzi. Scrivevo di "cose", o di vita silenziosa, magari di nature morte. Nacque così il mio **Boscovivo**. Si parlò in proposito di ricerche di stile, di eletti diversivi. Macché. C'era ben altro. Attraversavo una grave crisi, come dire? spirituale, psicologica. Ero sotto le macerie. I sentimenti o i riflessi dei sentimenti mi bruciavano viva. Ero irresistibile. E io, con personaggi privi di sentimenti, dissanguati, non ho commercio. Ripieghi dunque sulle "cose" (la moda non c'entrava per nulla). Fu, devo confessare, un ripiego carico di sorprese, entusiasmante. E, ritengo, proficuo: ritemprata, placata, ritornai alla narrativa con un'esperienza maggiore⁴⁶.

La rottura con Fallaci origina la poetica delle cose, «un vero e proprio animismo», un «“prestito” di nostre sensazioni alle piante o agli animali, per “costruirli” di nuovo nel pensiero, perché essi vivano sulla pagina oltre che nella realtà biologica del mondo. [...] L'espressione è legata alla pianta, mira a farla sussistere, proprio lei: ma necessariamente tradotta in una notazione a noi accessibile»⁴⁷. La rappresentazione della realtà naturale non si risolve in una mera antropomorfizzazione, ma è l'autrice in persona a calarsi in essa, assumendone il punto di vista. In *Boscovivo*, inoltre, si complica il rapporto autore-opera con «la figura di un narratore, o meglio di una voce narrante, che metta in crisi il concetto di una narrazione chiusa»⁴⁸, come è chiaro, per esempio, in *Giornata di don Giovanni*, organizzato su tre livelli diegetici: narrazione esterna, monologo interiore, discorso indiretto libero. Un procedimento che avrà le sue estreme conseguenze nel successivo

III) *Un filo di brezza*⁴⁹ con *Casa di riposo*, in cui Gianna si mostra al lettore in quanto autrice di un «romanzo da fare» (dunque non un racconto), di cui abbozza la trama, gli ambienti, i personaggi, immaginandone

⁴⁶ LIA FAVA GUZZETTA, Intervista a Gianna Manzini, in *Gianna Manzini*, cit., p. 2.

⁴⁷ CARLO EMILIO GADDA, *L'ultimo libro di Gianna Manzini*, in «Il Tevere», 10 ottobre 1932; ora in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, 2 voll., a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1992, I, p. 776.

⁴⁸ LIA FAVA GUZZETTA, *Gianna Manzini*, cit., p. 31.

⁴⁹ GIANNA MANZINI, *Un filo di brezza*, Milano, Panorama, 1936.

persino le reazioni all'evoluzione della storia, secondo un modulo, metanarrativo, che non le era affatto estraneo. Se lo stile dell'opera *in fieri* è per necessità medio, privilegia l'essenzialità delle indicazioni svestite di immagini e metafore, la ricerca ritmica nel resto dei venti racconti si affina notevolmente, come denuncia *Gentilina*, il cui corpo tipografico alterna i seducenti corsivi lirici al tondo dello sviluppo dei fatti.

iv) Gli ultimi quattro racconti erano usciti solo in rivista⁵⁰ dopo la pubblicazione presso Mondadori (d'ora in poi suo editore principale) della raccolta più matura, *Rive remote*⁵¹: «la struttura del racconto sembra in apparenza semplificarsi, farsi più lineare e schematica; e invece il procedimento creativo tende sempre più a precisare l'asse portante del tessuto narrativo, verticalizzando ulteriormente i piani del racconto, ottenendo un flusso onirico-memoriale che dilata il tempo interno e contemporaneamente fissa, una volta per sempre, l'unità cronologica della memoria evocativa»⁵². Quei quattordici testi non entreranno nell'antologia per questioni legali e commerciali, ma non potendo al contempo chiudere la sua biografia letteraria senza sfoggiare la riconquistata organicità narrativa, Gianna ne inserisce quattro che condividono lo stesso tenore.

Si era accorto del perfezionamento della sua scrittura anche Giuseppe De Robertis, il raffinatissimo critico del «saper leggere», tanto vicino a Manzini per quella sua «prosa limpida e delirante»⁵³ che su proposta di Falqui accetta di firmare il saggio introduttivo, confermandone ulteriormente il successo di critica.

[...] il suo bisogno di esprimersi metaforico la portò a un perenne inventare, e partita dall'esterno, da quel suo vedere con l'occhio solo, s'internò poi sempre più in un linguaggio di scoperta. [...]

⁵⁰ EAD., *Lezione di fisica*, in «Gazzetta del Popolo», 30 gennaio 1941; *Lo stregone*, ivi, 2 gennaio 1941; *Vola-vola*, in «Documento», 1, 3, 1941, pp. 19-20; *Vecchia storia*, in «La Lettura», 7 luglio 1940.

⁵¹ EAD., *Rive remote*, Milano, Mondadori, 1940.

⁵² GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo*, cit., p. 99.

⁵³ GIUSEPPE DE ROBERTIS, *L'arte della Manzini*, in GIANNA MANZINI, *Venti racconti*, cit., p. 20.

Antonio D'Ambrosio

Su questa nutriente sostanzialità creatrice, [...] sviluppò la sua narrativa. Prima orizzontalmente. E s'ebbero i temi conduttori [...]. Poi nacquero gli sviluppi industriosi, la ripresa abile, [...] i richiami a distanza; e tanti artifici per cercar di mantenere una sia pur fragile continuità. Non su questa via si avranno gli acquisti più veri della Manzini. La via sarà un'altra, tutta in profondo, verticale: e il dato stilistico è rappresentato dalla parentesi [...] anche dove segno grafico non ci sia. [...] Nella narrativa della Manzini le parentesi saranno dunque a indicare gli strati di essa. [...] Anche dove non propriamente narra ma descrive, dà non solo le cose, ma l'ombra delle cose⁵⁴.

Una tecnica stilistica che rende sulla pagina «questo risalire nel tempo», «questa disperata fuga nel tempo»⁵⁵, la memoria. Che non è richiamo malinconico al passato, bensì scudo di cui si armano i personaggi per combattere la loro condizione esistenziale di donne e uomini soli. La narrativa

è più valida dove è più libera del suo gioco, non procede secondo un disegno troppo rigido, neppure persegue un disegno qualunque; ma si genera da sé con modi novissimi, s'incanta delle sue forze oscure, ubbidiente alla logica degli sviluppi tematici. Invenzione, io la direi, in ascolto di ciò che l'anima parla, docile a un quasi scherzo della fantasia⁵⁶.

Fa *pendant* al saggio – anche graficamente, per l'uso del corsivo – la *Licenza* finale, «stanza tutta per sé» in cui Manzini confessa la «difficile e quasi grave avventura» di «rileggere pagine nostre un po' lontane nel tempo» – «quasi aggressione d'una diversa eppur ugualmente segnata me stessa»:

Nel mio caso, è la prima giovinezza, col suo vibrato, col suo acuto, che oggi mi affronta.

Un più di colore, un'affannosa ingordigia d'immagini, un nativo ma pericoloso candore, un irrequieto provocare la realtà per spremene più voce, più fisionomia, dette luogo a una prosa attaccata a troppi effetti, pur necessari a quella quotidiana effettiva ingombrante vivezza.

⁵⁴ Ivi, pp. 13, 16-18.

⁵⁵ Ivi, p. 19.

⁵⁶ Ivi, p. 20.

Passati diversi anni, la vita, in senso essenziale e soggettivo, come nodo di verità e valori che vogliono, per spontanea esigenza, chiarirsi sulla pagina, ha spogliato un po' il mio linguaggio: lo ha reso, e deve ancora renderlo, più nitido e sicuro⁵⁷.

Il «ritorno a un lieto momento di partenza che è insieme inaspettato approdo a una riva remota dello spirito» impone «ritocchi e varianti» ai primi racconti, che Manzini assicura di carattere «pedantesco formale»: «È poco, pochissimo, anche perché, in alcune particolari mo-venze, ho voluto serbare accenti e predilezioni comuni ad altri in quegli anni, epperò legati a certi svolgimenti letterari»⁵⁸. Ciò vale sicuramente da *Boscovivo* in poi, non per *Incontro col falco*, le cui modifiche, ingombranti, sono dettate dalla necessità di far aderire quei racconti alla nuova struttura, in una prospettiva stilistica e narrativa più matura⁵⁹.

57 GIANNA MANZINI, *Licenza*, in *Venti racconti*, cit., p. 349. Sul legame tra stile e vita interiore ritornerà in *Cara prigioniera*: «certe cadenze, certi giri ritmici, certe predilezioni per procedimenti associativi contrapposti talvolta a brusche contrazioni, certo ricorrere di parole che sedussero il mio orecchio e delle quali non fu facile disfarsi, certo modo d'appartare nella stretta di una parentesi (un appartare che spesso, anziché ad attutire, mirò a spremere più significato): tutto ciò è proprio esclusivamente legato alla data? O non esistono riprese, ricadute, passi indietro, anticipazioni, anche in un altro ambito, oltre che in quello, per convenzione chiamato formale? Di rado, persino gli addii sono definitivi. Per convenzione: infatti ho sempre creduto che, nel mio caso, moti intimi facessero tutto uno col giro della frase. È una adesione che in principio pretese un gioioso abbandono, e oggi un rispetto che mi diventa scrupolo, quasi si trattasse d'un mezzo diverso per cogliere viva la verità». EAD., *Al lettore*, in *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori, 1958, p. 1.

58 EAD., *Licenza*, cit.

59 Non si dimentichi che nel 1943 per Mondadori esce una seconda edizione di *Tempo innamorato* – unico momento di ritorno al romanzo prima di *Lettera all'Editore* – con notevoli varianti, che «mirano a purificare lo stile da quegli indugi e da quella sciattezza di un crepuscolarismo troppo ingenuo» (CLAUDIO VARESE, *Cultura letteraria contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1951, p. 244), «contro il frammentismo e la dispersione, in una ricerca di essenzialità che è [...] approccio alle forme più stringate e "succinte" del romanzo» (ANNA NOZZOLI, *La «lama» di Mrs Dalloway. Gianna Manzini dal frammento al romanzo (1928-1945)*, in «Critica letteraria», VII, 2, 1979, pp. 268-281: 276).

A questo lavoro di lima non è estraneo l'occhio De Robertis, che ingenuamente chiedeva all'amico Falqui se i racconti nella nuova veste prevedessero varianti. Gli risponde direttamente Gianna:

Eh, De Robertis, lei ha messo il dito nella piaga. Mi pare d'averle detto infatti che quand'ho saputo che lei stava rileggendo quelle mie vecchie cose, mi son messa a ripensarle, parendomi di poterla precedere per presentarle un testo più corretto. Altro che correggere. Bisogna rimpastare, rifare⁶⁰.

L'imbarazzo del critico è evidente nella rettifica: «quei racconti [...] possono, se a lei piace, essere ritoccati, non già rifatti. E basta la data a giustificazione»⁶¹. Ma alle preoccupazioni della sua interlocutrice –

Se proprio non si possono mettere i racconti di *Rive remote* mi cascano le braccia. Io, in quelli vecchi, ci sto come in un vestito da bambina. De Robertis vogliamo parlare un po' di questa scelta? Mi indichi quelli che lei salverebbe in modo che io possa intanto ritoccarli (ma ci riuscirò? Perché se cado nella tentazione di riprenderli un po' bene non esco più); e se lei mi volesse anche indicare dov'è che vanno alleggeriti mi darebbe grande aiuto⁶².

– replica altrettanto seriamente:

Io non saprei consigliarle altro che ridurre, ripulire, tagliare: nel romanzo, in *Incontro col falco*, in *Boscovivo*, c'è, spessissimo, un di più, dico qualcosa o di lambiccato, o mi perdoni, di stentato, anche di lezioso: toglier via. Così ha scritto le ultime cose sue, riducendo, alleggerendo. O se le riesce difficile, fastidioso, riproduca tale e quale e servirà alla storia. Dico che il critico potrà meglio ragionare su quel di troppo che c'era prima e che poi via via è sparito. Ecco il bel consiglio che le do!⁶³

⁶⁰ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 25.8.1940, in GIANNA MANZINI, «La voce non mi basta». *Lettere a Giuseppe De Robertis e a Emilio e Leonetta Cecchi*, a cura di Alberto Baldi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p. 21.

⁶¹ Giuseppe De Robertis a Gianna Manzini, lettera del 28.8.1940, ivi, pp. 20-21.

⁶² Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 10.11.1940, ivi, p. 24.

⁶³ Giuseppe De Robertis a Gianna Manzini, lettera del 15.11.1940, ivi, p. 23.

Con pazienza, Manzini sceglie di cimentarsi nell'ariostesca «arte del levare», lamentando il faticoso lavoro sui primi racconti – «[...] farmi stare su *Incontro col falco* è come spellarmi viva. Che atroce patimento»⁶⁴; «Sono alle prese con *Incontro col falco*: Dio, come mi va male, lì. Ne salveremo tre *al massimo*, vero?»⁶⁵ – sintomo dell'impossibilità di rispecchiarsi in quella remota fase di scrittura.

Caso emblematico della foga variantistica è *Notte quieta*, che fa un «uso dilatato delle capacità sensoriali, mediante il quale si raggiunge una rara qualità di penetrazione memoriale e al tempo stesso una sensibile attualizzazione dell'immagine, seguendo l'accumulo delle sensazioni nell'intimità più segreta del meccanismo psichico del personaggio»⁶⁶. È l'unico racconto che muta titolo, in origine *La moglie del sordo*⁶⁷: abbandonata l'attenzione al dettaglio, tipica di *Incontro col falco* come si diceva – in questo caso, un particolare della trama: la protagonista Giulia, moglie di un sordo, passa la notte a casa dell'amante Vittorio –, si enfatizza l'atmosfera dalle tinte vagamente crepuscolari, certamente evocative, che colorano la vicenda, tutta trasposta in un tempo notturno, sospeso, quieto appunto, che apre le porte del tempo interiore, in cui l'io smania in balia della colpa, preda del peccato. Solo il canto del gallo annuncia una speranza di redenzione: sorge il sole, il tempo delle cose riprende a scorrere. Un'attenta collazione delle due redazioni identifica almeno quattro categorie correttive, che corrispondono esattamente ai suggerimenti di De Robertis. Le ripropongo qui di seguito accompagnate da alcune esemplificazioni⁶⁸:

⁶⁴ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 31.12.1940, ivi, p. 29.

⁶⁵ Gianna Manzini a Giuseppe De Robertis, lettera del 4.1.1941, ivi, p. 31.

⁶⁶ GIORGIO LUTI, *Struttura e tempo narrativo*, cit., p. 96.

⁶⁷ Tradotto in francese da Henri Marchand e Valéry Larbaud, *La femme du sourd*, in «La Nouvelle Revue Française», XXII, 250, 1934, pp. 43-49.

⁶⁸ Nella colonna di sinistra trascrivo la lezione di *La moglie del sordo* (d'ora innanzi MS), a destra quella di *Notte quieta* (d'ora innanzi NQ). In grigio evidenzio le varianti formali, in corsivo quelle sostanziali. Sono sottolineati i passi di MS cassati in NQ. I puntini tra parentesi unciniate rovesciate indicano la cassatura di un intero brano.

Antonio D'Ambrosio

1) Isolamento dei riferimenti temporali.

Qualche volta la domanda precede il primo tocco; (p. 169)	Qualche volta, la domanda precede il primo tocco; (p. 49)
Una sera suo marito le disse, (p. 170)	Una sera, suo marito le disse, (p. 50)
Allo scoccare delle ore alzava gli occhi (p. 174)	Allo scoccare delle ore, alzava gli occhi (p. 54)
Più tardi s'è deciso ad andare in casa dei suoceri (p. 174)	Più tardi, s'è deciso ad andare in casa dei suoceri, (p. 54)

In apparenza varianti formali, in verità sostanziali, perché la virgola in NQ blocca il flusso continuo del tempo, isola l'indicazione, la dilata fino a situarla in una dimensione separata dai fatti, che trovano la ragion d'essere nel loro compiersi, indipendentemente dal quando. In profondità varianti anche (eu)ritmiche, poiché la pausa spezza il più prosastico andamento di MS e induce la formazione di unità regolari (eredità, questa, tutta rondista)⁶⁹. Nell'ultimo esempio: il settenario «s'è₁ deci₃so ad andare» si accoppia al quinario sdrucchiolo «in ca₂sa dei suoceri».

2) Riduzioni, volte ad evitare l'indefinitezza semantica di MS e a semplificare il dettato per renderlo più immediato, senza incisi e dettagli esplicativi che rallentino la narrazione.

ma ella ha soltanto il senso della propria solitudine, <i>controllata</i> dallo specchio, <u>dimenticato come lei dalla notte</u> . (p. 168)	ma ella ha soltanto il senso della propria solitudine, <i>vigilata</i> dallo specchio. (p. 48)
e talvolta <u>– non aveva mai voluto dire il perché –</u> s'alzava <i>a posta</i> per guardare dietro <i>gli usci</i> . (p. 168)	e talvolta s'alzava <i>all'improvviso</i> per guardare dietro <i>le porte</i> . (p. 48)

⁶⁹ Su questo aspetto cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

[...] ora egli guarda le proprie pantofole – fu Giulia che le ricamò di seta e d'argento – e non solleva le palpebre che davanti alla porta, quasi aspettasse di veder muovere la maniglia. (p. 169)

Eccolo ne' suoi momenti più sereni, di fronte al giornale, in un beato stupore: lo spiega, meravigliandosi che possa essere così grande da dovere allargare le braccia per tenerlo disteso. «Possibile che sieno accadute tante cose oggi nel mondo?» (p. 172)

Ora egli guarda le proprie pantofole e non solleva le palpebre che davanti alla porta, in attesa di veder muovere la maniglia. (p. 49)

Eccolo ne' suoi momenti più sereni, di fronte al giornale, in un beato stupore: «Possibile che sieno accadute tante cose oggi nel mondo?» (p. 51)

3) Ripuliture, da quelle scorie narrative di MS che inficiavano ritmo e senso.

La donna, con la testa appena sollevata dal guanciale e la bocca coperta dal lenzuolo, lo vede, ne riconosce l'occhio, un po' sporgente, in cui s'è ghiacciata la volontà d'intendere e un'ostinata diffidenza: [...].

In quei tentativi di confidenza una specie di ebrietà lo faceva parere quasi bello, lui, così opaco, che sopporta sul volto una carne pesante, senza vita, simile a un'enfiagione, quasi una nuova palese sordità; ed è continuamente preoccupato di mostrare a un suo invisibile interlocutore d'essere attento e d'aver capito: finzione che lo conduce alla buffa viltà d'un eterno assentimento. (pp. 168 e 171)

Morde il lenzuolo, per non gridare; poi, bruscamente, coperta fino ai capelli, si volta verso l'uomo che le dorme accanto, e gli circonda con un braccio il collo. (p. 169)

La donna, con la testa appena sollevata dal guanciale e la bocca coperta dal lenzuolo, lo vede, ne scruta l'occhio, un po' sporgente, in cui s'è ghiacciata la volontà d'intendere insieme con un'ostinata diffidenza. Quieto, sopporta sul volto una carne pesante, senza vita, simile a una enfiagione, quasi una nuova palese sordità. È appena ravvivato dallo sforzo di mostrarsi interessato e di comprendere: finzione che lo conduce alla buffa viltà d'un eterno assentimento. [...]

In quei tentativi, una specie di ebrietà lo rendeva quasi bello. (pp. 48 e 51)

Bruscamente, coperta fino ai capelli, si volta verso l'uomo che le dorme accanto, gli circonda con un braccio il collo, lo attira a sé. (p. 49)

Antonio D'Ambrosio

Il silenzio, non più dominato dal respiro di lui, s'allarga in quella pausa d'ansietà, trabocca: come se fin allora fosse stato contenuto da quel ritmo; e la stanza pare immensa. (p. 170)

Non più dominato dal respiro di lui, *il silenzio allarga* una pausa d'ansietà, trabocca: contenuto *fin'allora* da quel ritmo; e la stanza *sembra* immensa. (p. 50)

4) Tagli, volti all'alleggerimento delle strutture sintattiche, fino agli esiti più estremi di eliminazione.

«Mi guardava la bocca, come se avesse voluto cavarne ad ogni costo un'ingiuria,» mormora con falso risentimento, sicura invece d'essere stata trasparente, per anni ed anni, dinanzi all'occhio del sordo; e cerca di sfuggire al rimorso, provandosi invano a scolparsi; (p. 171)

«Mi guardava la bocca, come se avesse voluto cavarne ad ogni costo un'ingiuria», mormora con falso risentimento. (p. 51)

Giulia pensa che la sua immagine, lavorata dal tempo in sette anni di convivenza col sordo, sia ormai fissa in tutti gli specchi, anche in quello che le tiene maligna compagnia nella stanza addormentata, e sopporta l'ombra divisa dal rigo luminoso, come una palpebra trasparente. (p. 173)

>...<

Il «riepilogo a metà strada», dunque, è servito a Manzini a disegnare un ritratto di sé – lei che di ritratti sarà maestra –, a mappare il suo cammino di scrittura, «il giro del mio sangue segnato dall'arco del respiro nella frase», mentre «ride di un colore, si commuove di un'apparizione, accoglie l'incidenza di un ricordo, lo svago d'una sosta contemplativa»⁷⁰; a individuare con chiarezza le coordinate da cui muove-

⁷⁰ GIANNA MANZINI, *Licenza*, cit., pp. 350-351.

re la prossima «avventura dello stile». Finalmente matura e pronta ad aprirsi a nuove sfide e a nuovi generi.

Riassunto L'intervento presenta l'evoluzione della narrativa di Gianna Manzini dall'esordio con *Tempo innamorato* (1928) fino a *Venti racconti* (1941), antologia che riassume il suo intero percorso creativo. Di questa indaga la storia, attraverso il carteggio con Giuseppe De Robertis; studia la struttura; dimostra la raggiunta maturità stilistica dell'autrice con l'analisi di un campionario di varianti.

Abstract The essay presents the evolution of Gianna Manzini's narrative from her debut with *Tempo innamorato* (1928) to *Venti racconti* (1941), an anthology that summarizes her entire creative journey. It investigates the story of *Venti racconti* through correspondence with Giuseppe De Robertis; it studies its structure; it demonstrates the reached stylistic maturity of the author with the analysis of a sample of variants.