



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHIstica, ARTI E SPETTACOLO,**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di Laurea

*Dagli Indifferenti alla Noia.*  
Per una prima indagine sulle postille  
sanguinetiane alle opere di Alberto Moravia

Relatore: Prof. Andrea Aveto

Correlatore: Prof. Marco Berisso

Candidato: Giorgia Patti

Anno Accademico 2019/2020

## Indice

Introduzione .....	4
1. Presentazione generale delle postille.....	9
1.1. Per orientarsi: la conformazione delle schede.....	9
1.2. Gli strumenti scrittori.....	10
1.3. L'utilizzo delle pagine finali.....	13
1.4. Gli interventi all'interno del testo.....	19
1.5. Gli allegati.....	29
2. Intorno alla monografia: i romanzi.....	32
2.1. <i>Gli indifferenti</i> .....	33
2.2. Le «opere mancate».....	41
2.3. <i>La romana e Il conformista</i> .....	45
2.4. <i>La ciociara e Il disprezzo</i> .....	57
2.5. <i>La noia</i> .....	63
3. <i>Agostino e La disubbidienza</i> .....	69
3.1. Tra sovrabbondanza di interventi e stratigrafia postillatoria.....	70
3.2. Ancora sulla monografia: i fogli conclusivi del volume.....	77
3.3. Fuori e dentro i libri: <i>Agostino</i> tra appunti e postille.....	80
Bibliografia.....	85
Appendice.....	90
Nota introduttiva.....	91
Scheda 1. <i>La bella vita</i> .....	94
Scheda 2. <i>Romanzi brevi</i> .....	95
Scheda 3. <i>Racconti romani</i> .....	222
Scheda 4. <i>Il conformista</i> .....	225
Scheda 5. <i>La romana</i> .....	251
Scheda 6. <i>Il disprezzo</i> .....	291
Scheda 7. <i>Gli indifferenti</i> .....	301
Scheda 8. <i>L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici</i> .....	331
Scheda 9. <i>Nuovi racconti romani</i> .....	333
Scheda 10. <i>Le ambizioni sbagliate</i> .....	337

Scheda 11. <i>La ciociara</i> .....	370
Scheda 12. <i>La noia</i> .....	381
Scheda I. <i>Romanzi brevi</i> (materiale allegato).....	424
Scheda II. <i>La ciociara</i> (materiale allegato).....	427

## Introduzione

Nel corpo della ricca e intensa riflessione sul Novecento portata avanti da Edoardo Sanguineti nel corso della sua attività critica si segnala uno spiccato interesse per la figura e l'opera di Alberto Moravia, uno scrittore dalla prosa fortemente antitetica rispetto a quella che, a partire dal 1963, inizia a essere sperimentata nella forma del romanzo dal poeta genovese<sup>1</sup> ma verso cui quest'ultimo dimostra un'attenzione vigile e particolarmente duratura. «Prodigo» di riconoscimenti nei confronti dello scrittore romano e assai più «guardingo nei confronti dell'Ingegnere», come afferma Renato Barilli nell'espone i termini di quella contesa tra moraviani e gaddiani entro cui si fronteggiano i giovanissimi autori della neoavanguardia<sup>2</sup>, Sanguineti si misura per la prima volta con l'opera di Alberto Pincherle nel 1962, in un densissimo saggio che rappresenta il punto di partenza obbligato per qualsivoglia indagine su Sanguineti lettore e studioso di Moravia e, al contempo, un tassello fondamentale della ricchissima bibliografia critica dedicata all'autore degli *Indifferenti*. Se tale monografia resta, nell'ambito della critica di Sanguineti, lo scritto moraviano di più ampio respiro, l'attenzione del poeta nei confronti di questo narratore, manifestatasi in realtà ancor prima del 1962 con due scritti dedicati ad altrettante sue introduzioni<sup>3</sup>, procederà ben oltre tale data allineando, per circa un ventennio, una serie cospicua di articoli usciti sulle pagine di vari giornali e incentrati non solo sul Moravia più propriamente creativo ma anche sul Moravia saggista e pubblicista<sup>4</sup>. A questa intensa attività di scrittura si affiancherà, inoltre, una frequentazione più o meno diretta tra i due scrittori, scandita da incontri, dibattiti e confronti serrati<sup>5</sup>, e la scelta da parte di Sanguineti di dedicare all'opera di

---

<sup>1</sup> Il 1963 è preso come data di riferimento perché coincide con la pubblicazione di *Capriccio italiano*, ma se si considera l'officina del poeta il carteggio con Luciano Anceschi testimonia che la prima notizia relativa al progetto di un romanzo risale addirittura al 1956. Si vedano, a tal proposito, le tre lettere del 28 agosto, 24 e 27 settembre 1956 in Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di Niva Lorenzini, De Ferrari, Genova 2009, pp. 107, 110 e 111.

<sup>2</sup> Cito da Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Manni, Lecce 2007, p. 97.

<sup>3</sup> *Sui moralisti moderni*, «Aut Aut», 56, marzo 1960, pp. 110-114 e *Il Manzoni di Moravia*, «Lettere italiane», XIII, 2, aprile-giugno 1961, pp. 217-226, entrambi confluiti in Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 193-200 e 201-215.

<sup>4</sup> Questi scritti sono ora raccolti in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, a cura di Gian Luca Picconi ed Erminio Riso, edizioni del verri, Milano 2017 e nelle cinque raccolte dedicate ai contributi giornalistici di Edoardo Sanguineti (*Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976; *Giornalino secondo 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979; *Scribilli 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 1985; *Ghirigori*, Marchetti, Genova 1988; *Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993).

<sup>5</sup> Si segnalano in particolare: il dialogo tra i due scrittori sulla legittimità di un possibile raffronto tra lo sviluppo del linguaggio letterario e l'evoluzione del linguaggio musicale e pittorico svoltosi nel corso del convegno palermitano del 1963, due dibattiti ospitati sulle pagine di «Paese Sera Libri» (*Requiem per il romanzo?*, 26 marzo 1965, *Un dibattito sulla situazione della critica letteraria italiana. Combattere senza armi la critica militante*, 22 ottobre 1965) e la discussione sul ruolo degli intellettuali "arbitrata" da Alberto Arbasino durante uno dei suoi *Match* andato in onda il 25 gennaio 1978 su Rai 2.

Moravia alcuni dei corsi o dei seminari da lui tenuti nell'arco della sua carriera di docente universitario tra Salerno e Genova.

Naturale via di accesso alla lettura sanguinetiana di Moravia gli scritti critici, gli articoli di giornale e le testimonianze delle varie occasioni di incontro a cui si è brevemente fatto cenno non rappresenteranno, però, nel caso del presente lavoro, il percorso privilegiato entro cui si muoverà l'indagine bensì solamente delle strade periferiche e secondarie, da imboccare, sì, sovente, ma in cui sostare giusto il tempo necessario per tornare nella via principale maggiormente arricchiti. Una via, quest'ultima, che più che ripercorrere la storia del materiale edito si sviluppa, infatti, lungo quella zona solitamente inaccessibile formata da tutte quelle annotazioni, quei segni, quei fogli di appunti che un autore, nel corso del suo studio privato, può aver depositato all'interno dei suoi libri. È, dunque, dalle sale della Biblioteca Universitaria di Genova, dove sono oggi depositati i libri appartenuti a Sanguineti, e dal contatto diretto con alcune delle pagine lette, sfogliate e in vario modo segnate dal poeta che il lavoro ha preso le mosse, concretizzandosi innanzitutto in una schedatura di tutte le opere oggetto dell'indagine, che, una volta portata a termine, ha poi permesso di passare all'analisi critica degli interventi catalogati. Delle cinquantaquattro opere di Alberto Moravia presenti nel Fondo Sanguineti solamente dodici sono state oggetto di questo studio: tale delimitazione, notevole se messa in relazione con la presenza complessiva dell'opera e della figura di Moravia all'interno dell'attività critico-culturale di Sanguineti e con il totale complessivo dei volumi che di questo autore sono oggi conservati nella biblioteca del poeta, trova la sua motivazione nell'altissima quantità di postille rinvenute nei primissimi libri che si è avuto modo di consultare e, conseguentemente, catalogare. Libri, questi ultimi, che coincidono quasi perfettamente con quelli che, o indagati a fondo o solo brevemente richiamati, costituiscono la base dell'analisi dell'opera moraviana condotta nel saggio del 1962. Scegliendo di escludere dall'indagine il volume delle opere teatrali<sup>6</sup> proprio perché mai menzionato in quest'ultimo si sono quindi delineati quali punti di inizio e fine del lavoro quelli che, al momento della stesura della monografia, rappresentavano «gli stessi attuali termini estremi della carriera narrativa di Moravia»<sup>7</sup>: ossia *Gli indifferenti* e *La noia*. Posta così la questione appare chiaro come sarà proprio quest'opera a rappresentare il principale referente dell'indagine, che non mancherà, però, di proporre eventuali agganci con tutte le occasioni in cui, nel corso degli anni successivi, Sanguineti è in vari modi tornato a interessarsi a quella zona della narrativa moraviana a cui, per sua stessa ammissione, resterà sempre maggiormente affezionato<sup>8</sup>. Dopo *La bella vita*<sup>9</sup> all'interno della schedatura posta in appendice si troveranno, dunque, secondo un ordine cronologico che non segue quello della prima uscita dei singoli libri ma quello delle edizioni da

---

<sup>6</sup> Alberto Moravia, *Teatro*, Bompiani, Milano 1958.

<sup>7</sup> Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962 (edizione di riferimento: Edoardo Sanguineti, *Alberto Moravia*, Mursia, Milano 2011<sup>4</sup>, p. 7). D'ora in avanti le citazioni saranno indicate, tra parentesi tonde all'interno del testo, con la formula abbreviata AM seguita dal numero delle pagine corrispondenti.

<sup>8</sup> «Pur con tutto l'amore che ho sempre professato per Moravia, massime per il Moravia fino alla *Noia*», afferma Sanguineti in *Atlante del Novecento italiano*, a cura di Erminio Risso, Manni, Lecce 2001, p. 36.

<sup>9</sup> Alberto Moravia, *La bella vita*, Carabba, Lanciano 1935.

Sanguineti possedute: nove volumi tutti facenti parte della collana «Opere complete» edita da Bompiani nel corso degli anni Cinquanta (nell'ordine: *Romanzi brevi*<sup>10</sup>, *Racconti romani*<sup>11</sup>, *Il conformista*<sup>12</sup>, *La romana*<sup>13</sup>, *Il disprezzo*<sup>14</sup>, *Gli indifferenti*<sup>15</sup>, *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*<sup>16</sup>, *Nuovi racconti romani*<sup>17</sup> e *La noia*<sup>18</sup>) e, a segnare uno stacco cromatico rispetto all'elegante copertina blu con dettagli in oro che caratterizza i volumi precedenti (tutti privi di sovraccoperta), le mondadoriane *Ambizioni sbagliate*<sup>19</sup> e *La ciociara*<sup>20</sup>, che torna sotto il marchio Bompiani ma presentandosi nella veste più economica della collana «I Delfini».

Per quanto riguarda la conformazione del lavoro quest'ultimo è stato suddiviso in tre capitoli incentrati su una diversa tipologia di studio e analisi dei testi e dei relativi interventi registrati al loro interno. Ad apertura della tesi si è scelto di porre una sezione interamente dedicata alla presentazione generale delle postille sanguinetiane tesa a illustrarne i principali aspetti formali e il metodo di studio e di segnatura che è emerso dalle cospicue tracce delle letture private del poeta. Qui, dopo due paragrafi più brevi dedicati, rispettivamente, alla conformazione delle schede e agli strumenti via via rinvenuti sulle pagine dei volumi, le effettive coordinate del metodo postillatorio di Sanguineti vengono tracciate nelle due parti centrali, significativamente più estese; dopo queste ultime si trova, infine, una sezione conclusiva che fornisce un'introduzione a quelle annotazioni collocate non all'interno dell'oggetto libro bensì su fogli di appunti da esso separati. A questa analisi delle principali caratteristiche del corpus degli interventi sanguinetiani segue un secondo capitolo, incentrato su uno studio comparativo tra il contenuto delle postille e quello degli scritti editi, condotto quasi interamente in relazione al saggio del 1962, e un terzo, dedicato a due singoli romanzi contraddistinti da una postillatura particolarmente ricca e per alcuni aspetti atipica rispetto a quella indagata precedentemente.

Così come accade per l'ultimo capitolo, in realtà, anche le altre parti del lavoro non risultano incentrate su tutti i libri schedati ma solamente su alcuni di essi. Queste diverse focalizzazioni che caratterizzano le varie sezioni della tesi dipendono dalla quantità e dall'entità delle postille rinvenute nei diversi libri: prima di procedere oltre, dunque, appare utile dare un complessivo sguardo al numero e alla natura degli interventi che contraddistinguono i volumi catalogati per chiarirne i modi in cui questi ultimi sono stati via via ripresi, studiati o in alcuni casi esclusi dall'indagine. Partendo dalla quantità di

---

<sup>10</sup> Alberto Moravia, *Romanzi brevi* Bompiani, Milano, 1954<sup>2</sup> (prima edizione 1953).

<sup>11</sup> Alberto Moravia, *Racconti romani*, Bompiani, Milano 1954.

<sup>12</sup> Alberto Moravia, *Il conformista*, Bompiani, Milano 1955<sup>3</sup> (prima edizione 1951).

<sup>13</sup> Alberto Moravia, *La romana*, Bompiani, Milano 1955<sup>11</sup> (prima edizione 1947).

<sup>14</sup> Alberto Moravia, *Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1956<sup>2</sup> (prima edizione 1954).

<sup>15</sup> Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1956<sup>9</sup> (prima edizione Alpes, Milano 1929).

<sup>16</sup> Alberto Moravia, *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Bompiani, Milano 1957<sup>3</sup> (prima edizione 1956).

<sup>17</sup> Alberto Moravia, *Nuovi racconti romani*, Bompiani, Milano 1959<sup>2</sup> (prima edizione 1959).

<sup>18</sup> Alberto Moravia, *La noia*, Bompiani, Milano 1960.

<sup>19</sup> Alberto Moravia, *Le ambizioni sbagliate*, Mondadori, Milano 1959<sup>5</sup> (prima edizione 1935).

<sup>20</sup> Alberto Moravia, *La ciociara*, Bompiani, Milano 1960.

segni e annotazioni depositate al loro interno possono essere delineati tre gruppi di testi, accomunati da un numero omogeneo di postille e corrispondenti a tre diverse modalità di trattamento. Il primo di questi, formato dalla *Bella vita* e dalle altre opere che racchiudono la narrativa breve di Moravia a eccezione della raccolta del '54, risulta essere il meno postillato in assoluto andando così a costituire il gruppo meno interessante in sede d'analisi e, conseguentemente, quello più trascurato: per le due raccolte "romane" e *L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici* ciò che è più importante sottolineare è che tali opere allineano un numero di interventi che, seppur presenti in numero minore, risultano sostanzialmente coerenti con quello che si vedrà essere il metodo postillatorio tipico del corpus preso in esame; diverso, invece, il caso della *Bella vita*, talmente particolare da non poter essere né completamente tralasciato né tantomeno incluso nella trattazione che occuperà le pagine successive e su cui vale dunque la pena soffermarsi brevemente. Questa raccolta di racconti scritti prima, durante e dopo la precocissima stesura degli *Indifferenti* rappresenta il volume moraviano più antico tra quelli posseduti dal poeta e registra tre annotazioni a penna blu che, poste sul fronte o sul retro delle tre pagine recanti i titoli dei racconti *Inverno di malato*, *Visita crudele* e *Lo snob*, concernono, rispettivamente, una citazione, leggermente variata, di un passo della lettera di San Paolo ai Romani (12.2)<sup>21</sup>, un breve e divertente scritto sugli atteggiamenti e i gusti che contraddistinguono il genere femminile (qui ritratto con fattezze al contempo angeliche, diaboliche e animalesche e dedito a piaceri carnali e superficiali) e una sorta di raccontino in rima, spassoso anch'esso e fornito, in testa e in calce, del titolo *Il vigile*<sup>22</sup>. Scritti, questi ultimi, che non presentano alcun legame con l'opera entro cui sono inseriti e che risultano, inoltre, caratterizzati da una calligrafia diversa da quella tipica di Sanguineti che con ogni probabilità non può essere attribuita alla sua mano. Per tali motivi in questa sede ci si è limitati a dar conto delle postille presenti anche all'interno di questo volume senza, però, includere *La bella vita* nel prosieguo della trattazione, facendo così scendere il totale dei volumi analizzati a undici. Il secondo dei tre gruppi comprende i sette romanzi moraviani inclusi nel presente studio, che possono essere ulteriormente suddivisi in due sottoinsiemi: quello formato dal *Disprezzo* e dalla *Ciocciara*, opere che, pur presentandosi come nettamente più segnate rispetto ai volumi visti precedentemente, allineano un numero di postille ancora relativamente basso (poco più di un centinaio per ciascuno) e quello che racchiude i cinque romanzi restanti, all'interno dei quali sono stati trovati dai trecento ai quattrocento interventi circa. Prima di essere il terreno privilegiato entro cui si muove il secondo capitolo tali romanzi, in virtù del numero alto ma non eccessivo di interventi e della loro sostanziale omogeneità, sono stati i principali referenti dell'indagine attuata nella prima parte. Posto isolatamente, a chiusura della tripartizione, si trova, infine, il volume *Romanzi brevi*, in cui il numero di interventi si alza

---

<sup>21</sup> «Non pensate come la pensa il mondo, ma trasformate voi stessi, rinnovando la vostra mente per poter conoscere ciò che è buono, gradito e perfetto» in luogo di «Non conformatevi alla mentalità di questo secolo, ma trasformatevi rinnovando la vostra mente, per poter discernere la volontà di Dio, ciò che è buono, a lui gradito e perfetto». Cito dal testo della *Sacra Bibbia* curato della Conferenza Episcopale Italiana (1974).

<sup>22</sup> Per leggere i testi completi di queste tre annotazioni cfr. scheda 1, 4-9 J.

vertiginosamente arrivando a toccare le quasi millecinquecento unità. Per quest'opera, che racchiude *La mascherata*, *Agostino*, *La disubbidienza* e *L'amore coniugale*, si è optato non per un trattamento del volume preso nel suo complesso ma nei singoli romanzi che lo compongono: il primo e l'ultimo, caratterizzati da un metodo di segnatura e da un numero di interventi accomunabili a quelli del gruppo precedente, saranno variamente ripresi tanto nel primo capitolo quanto nel secondo, mentre i due romanzi centrali verranno analizzati solamente nella sezione conclusiva, dedicata, come si è visto, a due casi particolari.

Se i volumi elencati coincidono con le opere di cui, nei modi appena delineati, si discuterà all'interno di questa ricerca vi è, però, un altro libro che è stato oggetto del lavoro di consultazione e di schedatura ma di cui resta poca traccia nelle pagine che seguono e nessuna all'interno dell'appendice: la raccolta *Racconti*<sup>23</sup>, con cui si apre la già citata serie «Opere complete». Con un numero di interventi che supera quello dei *Romanzi brevi* e ben nove fogli di appunti a esso allegati, questo volume dalla mole colossale, significativamente «indicato in modo gergale da Moravia e Bompiani come “omnibus”»<sup>24</sup>, si configura come il più postillato in assoluto tra quelli visionati. È stata, però, proprio questa grande quantità di segni e annotazioni presente al suo interno, associata alla mancanza di agganci con il saggio del '62 per la quasi totalità dei suoi componenti, a decretarne un'esclusione pressoché totale: nell'impossibilità, a fronte di un'indagine attuata su un già alto numero di interventi, di attraversare compiutamente e criticamente l'intero universo delle postille presenti in tale raccolta si è, infatti, scelto di sospendere l'indagine critica e richiamare le annotazioni o i segni ivi registrati solo in quei casi in cui, a partire dalle altre opere analizzate, un riferimento a questi ultimi sia risultato utile per segnalare possibili collegamenti tra le postille. Coerentemente con tale decisione, la lunga scheda realizzata con il censimento di tutti gli interventi presenti sulle pagine di tale raccolta non verrà inclusa nell'appendice e i nove fogli di appunti allegati al volume saranno solo brevemente presentati in funzione di quello trovato all'interno dei *Romanzi brevi*.

---

<sup>23</sup> Alberto Moravia, *I racconti*, Bompiani, Milano 1954<sup>4</sup> (prima edizione 1952).

<sup>24</sup> Valentina Mascaretti, *Alberto Moravia scrittore di racconti. Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2006-2007, relatore Fausto Curi, correlatore Vittorio Rodda, p. 16.



## 1. Presentazione generale delle postille

### 1.1. Per orientarsi: la conformazione delle schede

L'ingente corpus di interventi che caratterizza le opere moraviane prese in esame è stato registrato in dodici schede, ognuna numerata e corrispondente a un singolo volume e tutte organizzate sulla base di un'eguale tabella. Quest'ultima, il più possibile schematica e sintetica, è stata suddivisa in due livelli che si distinguono per il loro contenuto informativo: nel primo si trovano le indicazioni bibliografiche di base del volume di volta in volta oggetto della schedatura (con, in aggiunta, la collocazione del suddetto all'interno del Fondo Sanguineti, eventuali osservazioni sull'esemplare e la specificazione, laddove necessario, del materiale rinvenuto al suo interno), mentre nel secondo ha luogo la registrazione vera e propria di tutti gli interventi autografi, su cui appare utile soffermarsi brevemente. Gli interventi sanguinetiani sono stati inventariati nelle tre categorie di *sottolineatura*, *segno* e *postilla*<sup>25</sup>, che occupano ciascuna una apposita casella della scheda, tramite la specificazione delle rispettive tipologie per le prime due e la trascrizione del contenuto dell'annotazione per la terza, per essere poi corredati, grazie all'inserimento di celle ulteriori, di alcune informazioni aggiuntive. Oltre alla trascrizione della porzione di testo da Sanguineti rimarcata tramite un segno o una sottolineatura, che accompagna solamente le prime due categorie, le informazioni essenziali che per tutte e tre sono state riportate all'interno della tabella sono: lo strumento scrittorio utilizzato per eseguire l'intervento e la sua posizione all'interno della pagina. La prima ha permesso di avere un quadro complessivo degli strumenti che vengono più o meno frequentemente usati all'interno del corpus di testi oggetto dell'indagine, la seconda si è invece rivelata particolarmente importante soprattutto per le postille registrate nelle pagine finali del libro (quelle solitamente occupate dall'indice e dal colophon), luoghi che Sanguineti utilizza moltissimo e all'interno dei quali le annotazioni sono strutturate secondo un ordine preciso, di volta in volta differente, di cui non si poteva non dare conto all'interno della scheda. Per fare ciò si è scelto non di riprodurre in una singola casella tutte le annotazioni rinvenute in una determinata pagina ma di trattare ogni glossa singolarmente per poi specificarne non solo la posizione all'interno del foglio ma anche quella in relazione alle altre postille. Le separazioni delle varie annotazioni hanno ovviamente cercato di essere il meno arbitrarie possibile attuandosi nei casi in cui si è potuto riscontrare un a capo imputabile alla volontà di Sanguineti, laddove si sono incontrate postille più o meno staccate dalle precedenti e ogni qualvolta si è presentata una modifica dello strumento utilizzato. Anche per la registrazione delle annotazioni e

---

<sup>25</sup> Nel presente lavoro il termine «postilla» verrà, dunque, utilizzato sia, in senso generico, per indicare la postillatura sanguinetiana nel suo insieme senza distinzione tra sottolineature, segni e annotazioni che, in senso più specifico, per riferirsi a queste ultime, le quali all'interno della tabella vengono appunto derubricate sotto tale dicitura.

dei segni trovati all'interno del testo è stato adottato un trattamento analogo, fornendo, laddove necessario, oltre alla specifica posizione rispetto ai margini e alle righe anche l'indicazione della loro eventuale relazione spaziale con gli interventi contigui. Tali richiami interni sono stati opportunamente segnalati servendosi delle intestazioni di riga e di colonna (ossia dei numeri e delle lettere che, se accostati, consentono di individuare lo specifico contenuto delle singole caselle della tabella), in seguito mantenute, al pari della griglia, al momento della creazione dell'appendice. Ciò ha favorito l'istituzione di un apparato di schede per nulla inerte, suscettibile di essere agevolmente richiamato in ogni momento e posto in stretto e continuo dialogo con l'indagine che lo precede e che, del resto, proprio su di esso si fonda<sup>26</sup>.

Prima di lasciare il campo a tale indagine, la conformazione dell'appendice comporta un'ultimissima precisazione relativa al contenuto delle due schede conclusive che, dall'aspetto pressoché identico alle precedenti ma riportanti al loro interno una minor quantità di informazioni, sono poste ad arricchire il già denso apparato finale. Dedicato all'eventuale materiale allegato a un'opera tali schede, contrassegnate con il ricorso ai numeri romani, presentano la solita suddivisione a due piani che restituisce, nella parte alta, la collocazione del materiale, il relativo contenuto e la specificazione del volume di riferimento e, nella parte inferiore, la registrazione degli interventi sanguinetiani. Questi ultimi sono anche qui corredati delle solite indicazioni concernenti la posizione e lo strumento e rimane, parimenti, la scelta di trattare ognuno di essi singolarmente per riprodurre la specifica distribuzione all'interno del relativo foglio, ma la loro suddivisione nelle tre diverse tipologie sopra citate si riduce all'unico gruppo delle *annotazioni*, all'interno delle quali si troveranno, dunque, in una compresenza fino a questo momento inedita, sottolineature, segni e postille. Queste due schede poste al termine dell'appendice sono servite per la catalogazione del foglio di appunti trovato nelle pagine dei *Romanzi brevi* e di un biglietto di annuncio di nascita, allegato al romanzo *La ciociara*, provvisto di data (18 marzo 1962) e recante, quale intervento autografo, solo l'annotazione di un indirizzo («via Carlo del Prete 41»).

## 1.2. Gli strumenti scrittori

Nell'analisi delle postille che un autore, nel corso dei suoi studi, ha depositato sulle pagine dei suoi libri un aspetto tanto interessante quanto sfuggente è quello degli strumenti scrittori via via utilizzati. Questi ultimi possono, infatti, divenire oggetti ambigui ed equivocabili nel momento in cui si cerchi, senza troppo cadere nell'arbitrarietà, di rintracciare quelle motivazioni o quelle scelte, se di scelte effettivamente si tratta, che stanno alla base del loro utilizzo: come fare, infatti, a

---

<sup>26</sup> Per richiamare il contenuto di una specifica casella si utilizzeranno, dunque, le relative intestazioni di riga e di colonna precedute dal numero della scheda di riferimento.

individuare nell'uso reiterato di una determinata penna un'effettiva predilezione in luogo di una semplice casualità? Come associare con certezza uno strumento a un'abitudine che contraddistingue il postillatore in un periodo di tempo piuttosto che in un altro? Oppure, ancora, come riuscire a stabilire se la compresenza di diversi strumenti nella segnatura di un unico volume sia imputabile a un loro utilizzo simultaneo o a uno studio reiterato nel tempo e ogni volta presupponente un supporto diverso? Le caratteristiche della postillatura sanguinetiana, che prevede spesso la comparsa di determinati strumenti solo in alcuni volumi e non in altri e, ancor più frequentemente, la compresenza di penne diverse (e talvolta anche di penne e matite) sulle pagine di un medesimo testo, ha fatto sì che nel corso dell'analisi ci si dovesse misurare con tutte queste domande. Nella consapevolezza della difficoltà di fornire risposte definitive, a cui ci si potrebbe maggiormente avvicinare grazie a una comparazione con altri studi sulle postille sanguinetiane relativi non solo al medesimo turno di anni preso in esame ma anche a quelli precedenti e successivi, ciò che in tale sede si è cercato di fare è stato ripercorrere sinteticamente la varietà di strumenti utilizzati e, sulla base della loro presenza, assenza o compresenza in determinati testi, proporre alcune interpretazioni in merito.

Il primo dato che è emerso dalla registrazione degli interventi è l'assoluta predilezione da parte di Sanguineti per la penna blu: quest'ultima non solo si registra, senza nessuna eccezione, in tutte le opere analizzate ma in cinque di queste rappresenta l'unico supporto utilizzato (nell'*Epidemia*, nei *Racconti romani*, nei *Nuovi racconti romani*, nella *Romana* e nel *Disprezzo*) e in quattro quello a cui l'autore è ricorso con maggior frequenza rispetto agli altri (ci si riferisce, in questo caso, ai seguenti romanzi: *Il conformista*, *Gli indifferenti*, *Le ambizioni sbagliate*, *La noia*). Nell'insieme degli interventi eseguiti con questo specifico colore sono stati, inoltre, rinvenuti, in modo più o meno certo a seconda dei casi, tratti caratterizzati da differenti tonalità di blu corrispondenti, grossomodo, a tre principali gradazioni: blu scuro, blu chiaro e blu violaceo. Se quest'ultimo è stato quasi sempre identificabile con precisione il confine tra i primi due si è mostrato decisamente più labile: di fronte ad alcuni tratti è stato, infatti, difficile stabilire se questi rientrassero effettivamente nel secondo gruppo o se sembrassero più chiari semplicemente in virtù di un intervento eseguito meno marcatamente degli altri. Quando, come in tali occasioni, non è stato possibile stabilire un cambio di strumento certo si è deciso di non indicare nessuna modifica dello stesso neanche all'interno della scheda. Ciò che, invece, si può affermare con certezza è come tra queste tre gradazioni sia quella tendente allo scuro a rappresentare la tonalità dominante all'interno del corpus: a presentarsi eseguiti con tale strumento sono, infatti, tutti gli interventi dei *Racconti romani* e dell'*Epidemia* e la maggior parte di quelli del *Conformista*, *La romana*, *Il disprezzo*, *Gli indifferenti* e *Le ambizioni sbagliate*. Eseguite con penne di un blu più tenue sono, invece: tutte le postille rinvenute nei *Nuovi racconti romani* e la maggior parte di quelle trovate nella *Noia*, le quali si configurano, inoltre, come completamente sovrapponibili alle precedenti dal punto di vista cromatico, e tre annotazioni della *Ciocciara*, la cui penna risulta, però, diversa da quella utilizzata per le prime due opere citate. Prima di abbandonare questo strumento così caro al nostro autore un'ultima precisazione utile per la lettura delle

schede: ogni qualvolta che ci si è trovati di fronte a una postillatura interamente in penna blu scuro o in penna blu chiaro nell'apposita casella dedicata allo strumento si è scelto di scrivere semplicemente «penna blu»; nei casi in cui si è, invece, rinvenuta una compresenza di blu differenti quello scuro, che si è visto essere la tonalità dominante, è ricaduto sotto la basilare dicitura «penna blu» e si sono poi inserite le eventuali ulteriori specificazioni solo al comparire dei blu chiari e dei blu violacei. Secondo strumento per importanza è la penna nera a cui, però, almeno fino al terzo dei raggruppamenti tracciati nell'introduzione, Sanguineti fa ricorso così di rado da ritrovarla solamente all'interno delle pagine del *Conformista*. La situazione cambia, appunto, con i *Romanzi brevi* la cui postillatura si arricchisce non solo numericamente ma anche cromaticamente, andando a fare uso di tutti i supporti finora elencati, con l'aggiunta, anche se in pochi luoghi, della matita, strumento su cui ancora non ci si è soffermati. Ciò accade, a testimonianza di un altro tratto di affinità tra due volumi già accomunabili per il numero particolarmente alto di interventi rinvenuto al loro interno, anche nell'opera rimasta fuori dall'indagine: *I racconti*. In entrambi i testi è proprio la penna nera, insieme al blu scuro (e, in uno specifico caso, alla sua versione tendente al viola), a rappresentare lo strumento più utilizzato. Inoltre, anche le annotazioni registrate sui fogli di appunti che accompagnano i due volumi risultano per la maggior parte realizzate con il ricorso a tale supporto. Per quanto riguarda, infine, la matita, Sanguineti se ne serve per eseguire tutte e tre le tipologie di intervento solamente all'interno di due opere: *La noia*, dove compare però sporadicamente, e *La ciocciara*, che rappresenta, invece, l'unico caso in cui, fatta eccezione per le tre glosse già viste, gli interventi si configurano come interamente eseguiti a matita. A quest'ultima l'autore fa ricorso anche nella postillatura di altri due volumi del gruppo dei romanzi, *Le ambizioni sbagliate* e *Gli indifferenti*, ma, in questi due casi, solamente in occasione di sottolineature o segni. Con cinquantanove sottolineature a matita e quarantuno a penna sarà proprio l'ultimo romanzo citato a presentarsi come l'unico volume in cui, in una situazione di alternanza penna-matita, per almeno una delle tre categorie, risulta preminente la seconda rispetto alla prima.

Riguardo a un possibile giudizio circa l'interpretazione della compresenza strumentale a cui più volte si è fatto cenno e nella quale si può individuare una delle principali caratteristiche della postillatura sanguinetiana a questo corpus di testi, la grande varietà dei supporti utilizzati e l'apposizione frequente di segni eseguiti con un determinato strumento accanto a interventi di differente colore, nonché alcuni casi di perfetta sovrapposizione, suggeriscono che tali alternanze siano per lo più imputabili a uno studio replicato nel corso del tempo, che ha dato vita, segno su segno, lettura dopo lettura, a quella stratigrafia postillatoria che si può oggi ritrovare sulle pagine di questi libri. Quanto appena detto è, appunto, maggiormente verificabile se si mettono a confronto non tutti gli strumenti elencati, includendo e distinguendo anche tutte le tonalità di blu presenti, bensì l'intera gamma cromatica di quest'ultimo con la sola penna nera; operazione che permette, inoltre, di avanzare per almeno una parte di queste testimonianze degli studi sanguinetiani un'ipotetica datazione. L'utilizzo costante della penna blu, unito con la sostanziale omogeneità del metodo postillatorio per almeno una buona parte dei volumi

e con la coincidenza contenutistica tra saggio e postille spesso rilevata, suggerisce, infatti, che almeno una fase dello studio sanguinetiano di tali opere si sia svolta in funzione del saggio del '62 e che le relative postille siano quindi da collocare in un periodo anteriore a tale data. Conseguentemente, seguendo tale ipotesi, l'affioramento della penna nera solo in casi isolati e per lo più già caratterizzati dalla presenza di interventi eseguiti con il ricorso alla prima potrebbe far risalire l'utilizzo di tale supporto a uno studio successivo, a cui sarebbero da associare anche una parte degli appunti rinvenuti nei fogli sopra citati.

### 1.3. L'utilizzo delle pagine finali

A fronte della ricchezza degli interventi catalogati un'altra domanda ha accompagnato le prime fasi dello studio: come fare, una volta censite tutte le postille grazie all'allestimento delle schede, a orientarsi all'interno di questa brulicante materia e a trattarla coerentemente e ordinatamente in un lavoro critico? In questo caso è stato lo stesso Sanguineti a fornire la risposta necessaria rivelando dietro questa sua ricchissima postillatura uno schema ben preciso di studio e di lettura dei testi, un metodo, declinatosi sì in maniera leggermente diversa da caso a caso, ma costante e continuamente ritornante di volume in volume. Sarà appunto seguendo le spie segnate di questo studio organizzato e coerente, emerse e divenute fruibili in seguito a un attraversamento dell'intero corpus, che si tenteranno di tracciare le principali coordinate del lavoro esercitato da Sanguineti su queste opere. Per farlo appare utile partire innanzitutto dagli interventi posti a occupare i fogli terminali del libro che per il nostro campione si presentano tutti provvisti di annotazioni e che Sanguineti è solito utilizzare in due modi distinti.

La prima operazione che il poeta compie una volta giunto alle pagine immediatamente successive a quelle che danno corpo al testo vero e proprio è quella di segnarsi tutte quelle informazioni sintetiche che permettono di avere un quadro riassuntivo dello svolgimento narrativo: nomi dei personaggi, quindi, ma anche azioni o episodi principali, specificazioni temporali o spaziali, o, ancora, brevi didascalie che sintetizzano il contenuto di un capitolo o di un racconto. Tale modalità di segnatura si concentra nel luogo che, data la sua funzione e il suo contenuto, maggiormente le si addice: l'indice, e più precisamente, salvo qualche sconfinamento nelle zone limitrofe, i puntini di sospensione che all'interno dei sommari vanno solitamente a separare l'indicazione del capitolo o il titolo del racconto dal numero di pagina in cui quest'ultimo comincia. Per fornire solo qualche esempio, attinto dall'insieme del campione di interventi che ricadono sotto tale tipologia, e per avere, così, qualche prova concreta del contenuto di tali annotazioni ci si può rifare a due brevi estratti prelevati dalle schede del *Disprezzo* e dei

*Nuovi racconti romani*<sup>27</sup>. Nel caso del romanzo le indicazioni dei capitoli dall'uno al quattro che si trovano all'interno della pagina 261 presentano le seguenti annotazioni<sup>28</sup>:

l'incidente del taxi = Battista

l'indifferenza della moglie

la casa nuova

letti separati

nel caso dei *Nuovi racconti romani* alla destra dei racconti intitolati *L'incantesimo*, *Lo zio*, *I giuramenti*, *La paura* e *Io e lui* si trovano, invece:

lo zingaro e la puttana assassinata

e la nipote che tenta il suicidio

il voto del bagno = gita al mare

la mancata villeggiatura

il calzolaio piantato dalla moglie e impazzito

La testimonianza dell'importanza di questa tipologia di interventi per lo studio sanguinetiano dei testi moraviani si può trovare nel fatto che laddove il volume non sia fornito di indice Sanguineti, per nulla disposto a rinunciare a questa parte della sua postillatura, lo riproduce nella prima pagina utile tra quelle poste a chiusura del libro: così accade nel caso degli *Indifferenti* e delle *Ambizioni sbagliate*, su cui è necessario indugiare brevemente. Nel caso del primo romanzo moraviano chi ne sfogliasse le pagine fino ad arrivare a quella deputata a ospitare il colophon si troverebbe di fronte al seguente schema:

- 1) I-IV prologo (tutti i personaggi)
  - situazione economica
  - Carla e Michele (Carla Leo, madre Leo, Michele Lisa)
  - "mascalzone"
  - Carla sola (IV)
  - \_\_\_\_\_ (IV-V Carla si addormenta, Lisa si risveglia)
- 2) V Michele in casa di Lisa
- VI quartetto

---

<sup>27</sup> L'esempio consente di sottolineare come siano proprio tali annotazioni a caratterizzare la quasi totalità delle postille sia di questo volume che della precedente raccolta "romana".

<sup>28</sup> Tutte le citazioni delle postille sanguinetiane vengono corredate unicamente dei segni di interpunzione di mano dell'autore e riprodotte secondo le medesime modalità di registrazione degli interventi adottate nel corso della catalogazione. La sintetica esposizione di queste ultime si può trovare nella nota introduttiva che precede l'apparato di schede.

schiaffo mancato 75  
 secondo pranzo 78  
 le crisi di Carla  
 VII Carla ebbra, vomita  
   Leo da Carla (e Michele)  
   Leo e Michele (in taxi)  
   al Ritz ([seguono due parole incomprensibili])  
   Michele e Lisa (in casa)  
   tornano gli altri = Lisa sor-  
   prende Leo e Carla  
   cena  
 VIII in salotto, Carla suona, il  
   portacenere.  
   Carla da Leo = il biglietto  
 IX Carla nel letto di Leo

3) X sogno e risveglio di Carla

Tale schema fa ben vedere come la ricostruzione dell'indice non si configuri, nel lavoro sanguinetiano su questi testi, come un'operazione completamente neutra: qui, infatti, il poeta non si limita a riproporre i vari capitoli corredandoli di annotazioni ma sceglie di suddividerli in tre gruppi distinti e di escludere da tale schema gli ultimi sei capitoli del libro. Passando, invece, alle *Ambizioni sbagliate* coerentemente con l'ampiezza del romanzo moraviano Sanguineti necessita di ben tre pagine per ricomporre il suo indice, che, come il precedente, include non tutti i capitoli del libro ma solo una loro selezione e si mostra scandito in tre differenti parti, corrispondenti, però, in questo caso, alla suddivisione stessa dell'opera. Per tale volume la prima pagina utile per far partire le annotazioni è quella su cui si chiude il lungo racconto: sotto alla scritta «Fine» si trova, infatti, la riproposizione dei primi otto capitoli tutti accompagnati dai vari personaggi di volta in volta in gioco e arricchiti, in tre casi, da ulteriori indicazioni relative ai luoghi in cui si svolge l'azione<sup>29</sup>. La parte seconda e la parte terza vengono, infine, riproposte, rispettivamente corredate delle indicazioni «II» e «III» collocate nella parte alta e centrale del foglio, nelle pagine 465 e 466<sup>30</sup>. Va però specificato che nel caso di queste ultime due la ricostruzione dell'indice occupa in realtà solo la parte superiore della pagina mentre quella inferiore ospita interventi evidentemente staccati dai precedenti: nel primo caso tali postille vengono isolate tramite la loro semplice collocazione nella seconda metà del foglio, lasciando tra queste e le precedenti un discreto spazio; nel secondo, oltre alla scelta della medesima collocazione, si ricorre anche a un tratto orizzontale posto tra le annotazioni della parte alta e quelle della parte bassa, che rende tale discontinuità ancor più manifesta. A queste separazioni formali corrisponde una differenza di contenuto: tali glosse ricadono, infatti, sotto quella seconda modalità di postillatura a cui si è fatto cenno

<sup>29</sup> Cfr. scheda 10, 291-302 J per le annotazioni nel loro complesso, rr. 292 J, 295 J, 298 J per le indicazioni spaziali.

<sup>30</sup> *Ivi*, 310-349 J.

in apertura del paragrafo e a cui la peculiarità delle pagine finali delle *Ambizioni sbagliate* consente di collegarsi.

Accanto alla necessità di far diventare le pagine dell'indice (o quelle in cui si sceglie di ricostruirlo) luoghi di ricapitolazione a cui magari ricorrere durante la successiva o contemporanea stesura degli scritti critici per riorientarsi all'interno della materia narrativa, si segnala l'abitudine da parte di Sanguineti a usare queste pagine conclusive come veri e propri fogli di appunti in cui depositare le prime tracce della sua riflessione critica. A eccezione del caso delle *Ambizioni sbagliate*, che presenta una suddivisione di ogni foglio in due parti, ciascuna deputata a ospitare una delle due tipologie di intervento, l'analisi dei diversi volumi ha permesso di osservare e rilevare come solitamente Sanguineti non ami tale compresenza e preferisca dividere tutto l'insieme dei fogli a sua disposizione dedicando ciascuno, o più di uno, a una funzione specifica. In quelli deputati ad accogliere le annotazioni più propriamente di commento tali glosse si dimostrano sì particolarmente ricche, andando a occupare spesso un'intera pagina e sconfinando talvolta su più fogli, ma anche essenziali e sintetiche: in tali luoghi Sanguineti non si abbandona mai a lunghe riflessioni o a commenti particolarmente estesi ma, ricalcando in parte gli interventi visti precedentemente, preferisce riproporre nomi di personaggi, azioni o eventi principali che, grazie all'ausilio di trattini e frecce o tramite particolari collocazioni che dividono una postilla dalle precedenti o la pongono in relazione con gli interventi limitrofi, vengono spesso organizzate secondo uno schema preciso. A tali annotazioni vengono, inoltre, associati spesso numeri di pagina, citazioni e osservazioni tanto brevi quanto efficaci. Con questi fogli si entra davvero nella parte più interessante e fertile della postillatura sanguinetiana a questi libri e l'analisi delle postille ivi raccolte e dei loro legami con i segni posti nelle pagine centrali del volume, cui implicitamente o esplicitamente rimandano, permette di ravvisare dietro questo insieme di sintetiche informazioni i nuclei tematici considerati dal poeta maggiormente significativi e che, in gran parte, saranno poi ripresi all'interno suo profilo moraviano. Sarà proprio questo l'esercizio che si proverà a fare nel secondo capitolo della tesi, dove si cercherà di dimostrare come dietro a tali annotazioni, se correttamente lette e attraversate, si possano scorgere in filigrana tutte le principali tappe che scandiscono le penetranti pagine della monografia: come se il cuore di quella riflessione sanguinetiana che nel saggio del '62 troverà la sua compiuta e perfetta realizzazione sia già tutto lì, circoscritto e schiacciato nello stretto perimetro delle pagine su cui il libro si chiude e lo studio del critico si avvia.

Da alcuni dei fogli terminali dei volumi analizzati emerge, inoltre, un altro aspetto su cui vale la pena soffermarsi: la particolare attenzione sanguinetiana per i personaggi. Questi non solo rappresentano, come si è visto, un contenuto privilegiato delle annotazioni presenti nelle parti terminali del volume, ma, sempre in tali luoghi, vengono talvolta isolati in spazi a loro specificatamente dedicati. Tale attenzione trova un riscontro abbastanza puntuale nel saggio del '62 dove nel suo concentrarsi su un numero limitato



di opere al fine di inserirle «in una rete di rapporti strutturali e di significato»<sup>31</sup>, come ben rilevato da Carla Bruna nella sua tesi di dottorato, il poeta, afferma sempre la studiosa qualche pagina dopo, «mette in luce le diversità dei personaggi moraviani»<sup>32</sup>, focalizza l'attenzione sui singoli protagonisti e «costruisce una fitta rete di analogie che lega la nostalgia di Michele, i cupi presentimenti di Agostino, la rabbia di Luca, la vana speranza di Dino»<sup>33</sup>, il cui nesso viene da Bruna individuato nella «sfera immaginativa e onirica» che permette loro di divenire, riallacciandoci a un'espressione dello stesso Sanguineti, «figure della nostalgia» (AM 114)<sup>34</sup>. I legami, per identità o per antitesi, con il primo grande eroe moraviano sono, però, fissati dal critico anche con i molteplici personaggi che occupano quella zona della sua narrativa in cui l'autore, in misura maggiore o minore, si distacca dal «centro vivo della sua più profonda ispirazione» (AM 45): così che i «figli di Michele»<sup>35</sup>, per riprendere il titolo di uno scritto più tardo, prima ancora di essere tutti coloro che «tra periodo di latenza ed esplosione puberale, hanno decifrato, o, che è lo stesso, creduto di decifrare per la prima volta, la vita e il mondo, attraverso una pagina»<sup>36</sup> di quel romanzo circolato «semiclandestino, tra i banchi»<sup>37</sup>, sono i vari Saverio, Sebastiano, Michele e Giacomo via via incontrati nel percorso tra le opere moraviane (figli non all'altezza del padre, s'intende). Appare, dunque, chiaro come per stabilire tali rapporti di parentela sia necessario, in sede di studio, uno sguardo vigile e attento su tutte le figure, primarie o secondarie, che si muovono nelle pagine di questi romanzi e che, a differenza dei personaggi di *Capriccio italiano*, hanno nomi, cognomi e spesso anche soprannomi. La metodologia privilegiata con cui nelle pagine terminali il critico si concentra su tali figure consiste nell'apposizione dei nomi dei personaggi principali prima dell'inizio dell'indice, nella parte alta del foglio e solitamente a sinistra, e nell'abitudine a corredarli di quei numeri di pagina in cui se ne specificano le forme di individuazione appena citate (nomi, cognomi e soprannomi, dunque), verso cui Sanguineti dimostra una spiccata attenzione. Così accade nelle postille finali della *Romana*, del *Conformista* e della *Ciocciara* e si vedano, per fare solo due esempi, le seguenti annotazioni poste nelle pagine terminali dei primi due volumi:

Adriana  
Stefano Astarita (87)  
Gino Molinari (136)  
Giacomo Diodati (378) (Mino, 364)

<sup>31</sup> Carla Bruna, *Sublime, neosublime, antisublime: il "canone" letterario novecentesco nella saggistica di Edoardo Sanguineti*, tesi di dottorato, Université Côte d'Azur, a.a. 2019-2020, relatore Antonello Perli, p. 204.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 215.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>34</sup> Qui il critico spiega che è proprio il protagonista del *Disprezzo* a rappresentare «il personaggio più prossimo al Michele degli *Indifferenti* che lo scrittore ci abbia proposto nella sua produzione ulteriore, se non altro perché Molteni è, ancora una volta, figura della nostalgia».

<sup>35</sup> *Tutti i figli di Michele*, «la Repubblica», 16 novembre 1977. Ora in: *Giornalino secondo 1976-1977*, cit. pp. 309-310.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Primo Sonzogno (269)

Marcello Clerici (43)

Se la protagonista della *Romana* resta priva di rimandi, non accade lo stesso per i suoi amanti. Il suo primo fidanzato, il «pezzo grosso della polizia politica»<sup>38</sup> innamorato di lei e il conturbante assassino che diverrà il padre del figlio che porta in grembo sono collegati, rispettivamente: a un dialogo tra Adriana e Gino in cui quest'ultimo, parlando di sé in terza persona, si chiama per nome e cognome; al punto in cui Gisella presenta alla protagonista il distinto signore di cui già le aveva trasmesso le galanti proposte; alla scena svoltasi nella latteria, in cui tessendo le lodi della forza di Sonzogno Gino, coerentemente con la loro amicizia di lunga data, prima lo chiama per nome e poi si rivolge a lui con la fraterna espressione «“Vecchio Primo”». L'unico vero amore della donna presenta, invece, ben due rimandi: il primo, atipico e dunque di difficile decifrazione, conduce a una parte dell'episodio della cena presso la vedova Medolaghi in cui in realtà non si dà alcuna informazione aggiuntiva sull'uomo e in cui l'unica cosa che si registra è la sua presenza nella scena di convivialità che occupa queste pagine e che rimanda a tutti quei pranzi, consumati o solo contemplati attraverso un vetro, così cruciali nella narrativa moraviana; il secondo, invece, torna a uniformarsi con i consueti rimandi e pone il lettore di fronte a una Adriana che facendo trasalire l'indifferente Giacomo lo chiama con lo stesso diminutivo con cui è chiamato in famiglia e che è annotato dallo stesso Sanguineti prima del numero di pagina. Anche al protagonista del *Conformista* il poeta associa un vezzeggiativo che in questo caso è, però, tutt'altro che affettuoso, ossia «Marcellina»: chiunque, aprendo un volume della medesima edizione di quella posseduta dal poeta, si rechi a p. 43 si troverà di fronte all'episodio in cui «Marcellina» si lagna con il professore dell'appellativo scelto per lui dai suoi compagni, ormai avvezzi a numerose prese in giro sul suo effeminato aspetto, così da rendere tali canzonature ancora più numerose. Per finire, un caso particolare si trova di nuovo all'interno dei fogli conclusivi delle *Ambizioni sbagliate*, dove il retro della pagina su cui si chiude la vicenda è occupato dal seguente schema:

Pietro      Andreina  
  \        /  
Sofia e Matteo — Maria Luisa e Stefano

che collega i due protagonisti del romanzo con altri quattro personaggi fondamentali, le cui vicende, narrando di quelle di Pietro e Andreina, Moravia non abbandonerà mai «complicando il tessuto narrativo sino a un'estrema, dura farraginosità»<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Alberto Moravia, *La romana*, cit., p. 133. Tutte le citazioni prese dalle opere di Alberto Moravia fanno riferimento alle edizioni possedute da Sanguineti e d'ora in avanti saranno indicate, tra parentesi tonde all'interno del testo, con il titolo del libro in corsivo seguito dal numero delle pagine corrispondenti.

<sup>39</sup> Oreste del Buono, *Moravia*, Feltrinelli, Milano 1962, p. 88.

L'unica opera a non presentare nessuna delle annotazioni che caratterizzano le pagine finali degli altri volumi e che qui sono state illustrate è *L'epidemia*, al cui interno Sanguineti, isola, nell'indice le tre parti che in origine andavano a comporre i *Sogni del pigro*<sup>40</sup>: tale operazione, unita con la sostanziale coincidenza tra i segni presenti nelle pagine interne e le varie citazioni che nel saggio Sanguineti riporta di queste brevi moralità, potrebbe testimoniare una lettura della raccolta specificatamente in funzione della monografia e, dunque, focalizzata unicamente sui racconti di quell'opera con cui, nel 1940, Moravia aveva inaugurato il filone fantastico-surrealistico della sua produzione.

#### 1.4. Gli interventi all'interno del testo

La discussione intorno all'utilizzo sanguinetiano delle ultime pagine svoltasi nel precedente paragrafo ha riguardato una sola tipologia di interventi: le postille vere e proprie, con la cui dicitura si indicano, nel presente lavoro, tutte le parole, le frasi, i segni di punteggiatura e i numeri che il postillatore via via è venuto appuntandosi. Largamente presenti nei luoghi appena trattati queste ultime, però, non solo sconfinano sovente anche nel corpo vero e proprio del testo ma quando ciò accade per la quasi totalità dei casi sono proprio quelle qui situate a risultare come le più numerose<sup>41</sup>; a testimonianza di come l'annotazione sanguinetiana si appoggi e si leghi intimamente al tessuto narrativo dell'opera. Forte di una vicinanza anche fisica con lo svolgimento della vicenda, con tali postille il poeta ripropone in modo più esteso, proprio perché ora sono tutte le pagine del libro a poter divenire i suoi personali fogli di appunti, glosse riassuntive simili, o in alcuni casi identiche, a quelle poste nelle pagine dell'indice (o in quelle deputate alla sua ricostruzione): man mano che procede la lettura e che le situazioni si complicano, si intrecciano e si arricchiscono egli viene così appuntandosi, in vari luoghi della pagina, nomi di personaggi, eventi, luoghi, azioni ritenuti importanti e significativi, dimostrando di operare sul testo innanzitutto un lavoro di selezione e scomposizione teso non tanto a commentare o interpretare determinati passi<sup>42</sup> quanto prima di tutto a isolarli e porli in rilievo. Queste postille dimostrano ancora di più come Sanguineti, prima di approdare all'indagine propriamente critica, si dedichi a uno studio scrupoloso e approfondito di tutto ciò che va a costituire l'intreccio vero e proprio del romanzo (le entrate e le uscite di scena dei personaggi, le azioni, le collocazioni spaziali e temporali, i vari aspetti della trama e così via) rivelandosi tanto più interessanti proprio per la mancanza di legami

---

<sup>40</sup> Per tale operazione cfr. scheda 8, 14-19 J.

<sup>41</sup> Così nei *Romanzi brevi*, nella *Romana*, nel *Conformista* e nella *Noia*. Non accade invece nelle *Ambizioni sbagliate* che presentano un maggior numero di postille nelle pagine finali.

<sup>42</sup> Uno dei pochi casi in cui le postille che scandiscono le pagine interne del volume invece di registrare semplicemente un determinato episodio ne forniscono un'interpretazione si può trovare nel secondo capitolo del prologo del *Conformista*: qui accanto al languido epilogo su cui in camera da letto si chiude il litigio dei due genitori, in cui Marcello si era inizialmente illuso di veder cancellato il suo delitto da uno molto più grave, Sanguineti annota «scena primaria».

diretti con il materiale edito, per il loro rappresentare, insieme alle annotazioni presenti nell'indice, quell'intensa fase di lettura che sta a monte della riflessione critica condensata nel saggio o nei contributi successivi. Tali annotazioni, inoltre, caratterizzano tutti i volumi che registrano postille nel corpo del testo andando, così, a costituire un'altra costante del metodo postillatorio sanguinetiano che, anche per la sua particolare pervasività, non può essere trascurata in sede di analisi. Ciò che in alcuni casi cambia, per tali glosse, è la scelta della loro collocazione, che può variare da volume a volume e talvolta anche all'interno dello stesso. Per seguire la metodologia precedentemente attuata e utilizzare il fitto appendice come serbatoio di esempi da cui attingere in questo percorso tra le consuetudini postillatorie e le eventuali eccezioni alla regola, un breve accenno alle principali posizioni che tali glosse vanno a occupare nei vari libri (senza prendere in considerazione quelle collocate nel corpo del testo perché aventi funzione correttiva)<sup>43</sup>. A essere situate nei margini destro e sinistro, in una zona assai prossima al tessuto narrativo, sono tutte le postille del *Conformista*, la quasi totalità di quelle della *Romana*, che presenta una sola eccezione<sup>44</sup>, e una parte di quelle della *Noia*, che registra, invece, un numero maggiore di variazioni essendo provvista di una discreta quantità di annotazioni collocate nel margine superiore, tanto a destra quanto a sinistra. A essere poste solamente nelle posizioni appena citate sono poi le postille della *Mascherata*, uno dei quattro romanzi che formano il volume *Romanzi brevi*; mentre nell'*Amore coniugale*, testo con cui la raccolta di romanzi si chiude, e nelle *Ambizioni sbagliate*, salvo due eccezioni per il primo<sup>45</sup> e una per il secondo<sup>46</sup>, tutte le glosse vengono poste a destra dei numeri dei capitoli entro cui si struttura la narrazione. Le postille collocate accanto alle indicazioni numeriche relative alle varie sezioni di un testo o nei margini alti della pagina, come suggerisce la loro stessa posizione, funzionano per lo più come annotazioni riassuntive di porzioni più o meno ampie di testo e non sorprende, dunque, che contengano informazioni che, nello svolgimento della narrazione, possono essere date in luoghi successivi; quelle collocate nel margine destro o sinistro, invece, nella maggior parte dei casi si collegano in modo specifico con il contenuto delle righe accanto a cui sono poste, ma può talvolta accadere che anche queste ultime fissino un episodio che continua ben oltre quella determinata pagina oppure anticipino dettagli che emergeranno in momenti successivi. Due esempi su tutti possono essere desunti dalla *Romana* e dal *Conformista*. Nel primo romanzo a pagina 279 accanto al momento in cui Adriana, pur provando una grande paura, non può far altro che far entrare in casa sua Sonzogno Sanguineti scrive «notte di paura»: una notte che inizia sì in quel punto, con un'Adriana soggiogata e confusa di fronte a «quella sua [di Sonzogno] maniera di guardare fisso, con incredibile insistenza, negli occhi», ma che dura per tutte le otto pagine seguenti, finché la rivelazione da parte dell'uomo del suo orribile delitto, o meglio della

---

<sup>43</sup> Ad esempio, la correzione della lezione scorretta di «Teresa» in «Tereso» nella *Mascherata*. Cfr. scheda 2, 52 J.

<sup>44</sup> Cfr. scheda 5, 289 J.

<sup>45</sup> Cfr. scheda 2, 1392 J e 1417 J

<sup>46</sup> Cfr. scheda 10, 11 J.

motivazione che ha portato a tale delitto, fa entrare Adriana a tal punto «dentro di lui» (*La romana* 290) da sostituire la paura con «una specie di inorridita simpatia» (*La romana* 290). Nel caso del *Conformista*, invece, a p. 275 si trova l'annotazione «vecchio inglese» che se precede di solo qualche riga l'effettiva faticosa discesa sul marciapiede di «un uomo anziano» anticipa di ben quattro pagine il momento in cui «parlando ad un tratto, bizzarramente, in un italiano aulico e, forse, ironico» (*Il conformista* 279) il vecchio si rivela essere «britannico» (*Il conformista* 279). Caso tutto particolare è poi quello della *Noia*, che testimonia la particolare insistenza di Sanguineti nell'utilizzo di questa tipologia di annotazioni. All'interno di questo volume accade, infatti, molto spesso che le annotazioni poste fuori testo vengano riprese in modo identico o solo leggermente variato da ulteriori postille posizionate accanto alle righe entro cui emerge ciò che era già stato fissato con la prima postilla collocata nella parte alta della pagina. Si vedano le seguenti due colonne, che riproducono nella parte sinistra gli interventi situati nei margini superiori e nella parte destra quelli posizionati nei margini interni per le pp. 11, 13, 25 e 39:

Fascismo	Fascismo [noia sociale]
La ricchezza	Ricchezza
Il ritorno al ventre	Orrore [ventre materno]
Lo specchio	Specchio

In virtù del loro contenuto, le annotazioni poste nel corpo del testo si legano strettamente a quelle che si registrano nelle pagine dell'indice; ulteriore testimonianza di come la postillatura sanguinetiana a questi testi utilizzi sì le varie zone del volume per scopi leggermente diversi ma si mantenga fortemente unitaria e ricca di rimandi interni. In questo specifico caso le riprese avvengono, ancora una volta, secondo modalità specifiche e ben individuabili: di tutte le annotazioni disseminate all'interno delle pagine dei singoli capitoli, nel momento in cui, una volta esauriti i fogli entro cui si svolge la narrazione, Sanguineti deve andare a costruire il suo sommario solitamente sceglie dal campione a sua disposizione un solo episodio o personaggio ritenuto significativo da apporre accanto al relativo capitolo. Tale operazione viene attuata riprendendo in modo identico le annotazioni interne o variandole solo in minima parte, unendo postille in origine distaccate, oppure, ancora, riproponendone il medesimo contenuto con parole leggermente diverse. Ricorrendo di nuovo all'espedito delle due colonne si vedano tali esempi desunti dalla scheda della *Romana*<sup>47</sup> relativi al capitolo 8 della prima parte e ai capitoli 1, 6 e 9 della seconda parte:

---

<sup>47</sup> In questo caso pongo: a sinistra le annotazioni che accompagnano un determinato capitolo e a destra quella che, nell'indice, viene posta a corredo di tale sezione di testo. In questo modo si riesce a dare conto sia della scelta dell'episodio più significativo entro cui inserire l'intero capitolo che delle varie modalità di ripresa delle postille già presenti nel corpo del testo.

Il periodo di Giacinti con Gino nella camera della padrona furto del portacipria	Con Gino nella stanza della padrona
Giacomo (e Giancarlo)	Giacomo (e Giancarlo)
In chiesa = il portacipria da Giacomo L'amore nel tappeto Tullio e Tommaso	In chiesa [il portacipria]
Dalla Zelinda Mino delatore	Dalla Zelinda – Mino delatore

Come già si è avuto modo di anticipare il forte legame appena segnalato tra le parti centrali e finali del volume si ripropone anche per l'altra tipologia di glosse presente nei fogli terminali, che, proprio per il loro essere deputate a fissare i nuclei tematici principali dell'opera, per la maggior parte dei casi non rimandano certo a fogli bianchi e intonsi bensì a tutte quelle pagine da Sanguineti maggiormente studiate e segnate. A costituire il secondo termine di tale relazione non sono, però, in questo caso le postille bensì i segni e le sottolineature, la cui analisi rappresenta il tassello mancante per completare questa panoramica sulle cospicue tracce dello studio privato sanguinetiano e che qui, contrariamente a quanto accade nelle schede, verranno trattati in modo unitario, facendoli ricadere entrambi sotto la categoria di segno inteso in senso generico. Se si passano al vaglio tutti gli interventi segnici depositati su tali volumi non vi è alcuna difficoltà a individuare quelli che ritornano con maggior insistenza: a spiccare, tra tutte le varie tipologie incontrate, sono senza dubbio le sottolineature, le linee verticali di demarcazione, i trattini e le x. A questi si aggiungono, però, una serie di segni o simboli dalla forma varia e dall'occorrenza sì meno frequente ma a cui Sanguineti, in alcuni casi, attinge assai volentieri. Per fare solo un breve accenno alle molteplici tipologie in cui un lettore delle schede, o dei volumi sanguinetiani, potrà imbattersi, si possono citare: frecce, asterischi, cerchi o rettangoli posti all'interno del testo per isolare una specifica parola, tratti orizzontali particolarmente lunghi, le cui dimensioni li distinguono dai precedenti, segni di insieme vuoto, parentesi tonde o quadre, sia nelle loro forme aperte che in quelle chiuse, e pallini vuoti. A questi interventi segnici, certi e inequivocabili, si aggiungono, infine, i punti, che hanno causato in sede di registrazione qualche difficoltà: in quasi tutte le opere visionate sono stati, infatti, rinvenuti alcuni piccoli punti posti più o meno lateralmente al testo e per i quali pochissime volte è stato possibile stabilire in maniera certa se fossero effettivamente interventi autoriali, permanendo, per la maggior parte dei casi, il dubbio che ci si trovasse di fronte a errori di stampa o a segni di usura. Di fronte a un metodo postillatorio particolarmente invasivo come quello attuato su questi testi, in cui vengono prediletti l'utilizzo della penna rispetto alla matita e l'apposizione, sulla

pagina, di segni di una certa evidenza sembra più plausibile credere che si tratti di punti non volontari; tuttavia, la possibilità che l'autore sia tornato su un medesimo testo più volte (suggerita dalla compresenza di strumenti precedentemente illustrata) non può escludere in modo certo l'eventualità che questi segni più lievi siano stati eseguiti in un primo momento, in occasione di una prima lettura ancora magari non finalizzata alla scrittura di un saggio o all'organizzazione di un corso universitario. In sede di catalogazione si è, dunque, scelto di adottare un criterio per lo più inclusivo, andando a registrare tra i punti trovati quelli più verosimilmente interpretabili come possibili interventi autografi, apponendo, però, un asterisco accanto a quelli più dubbi. Sebbene tutti i segni visti siano sicuramente interessanti e suscettibili di essere approfonditamente indagati, data la loro particolare frequenza sono, però, i primi quattro a ricoprire il ruolo più importante all'interno di uno studio complessivo sulla postillatura sanguinetiana ed è, dunque, su questi che intende concentrarsi l'ultima parte della trattazione. Per rendere più agevole l'analisi tali segni possono essere divisi in due gruppi: quello delle sottolineature e delle linee verticali e quello dei trattini e delle x.

Sottolineature e linee verticali rappresentano i segni in assoluto più utilizzati da Sanguineti; entrambe si presentano per lo più nella loro forma classica (unica e dritta) e in alcuni casi possono assumere un andamento più o meno marcatamente ondulato o, meno frequentemente, curvo e presentarsi talvolta raddoppiate. A prescindere dalla forma che possono via via assumere, tali segni servono per demarcare specifiche parti di testo ben individuabili, salvo qualche ambiguità per le linee verticali<sup>48</sup>, e ritenute particolarmente importanti. Tuttavia, pur nella sostanziale coincidenza della loro funzione tali segni non sembrano mostrarsi completamente sovrapponibili: se, infatti, Sanguineti, secondo una modalità diffusa e probabilmente da tutti sperimentata durante la lettura di un testo, in occasione di passi particolarmente lunghi sceglie, forse economicamente, non la sottolineatura ma una lunga linea da porre alla destra o alla sinistra della porzione di testo in questione, tali segni possono anche venire utilizzati in occasione di righe o decisamente più esigue o recanti già sottolineature al loro interno, mostrando così di avere una funzione leggermente distinta rispetto a queste ultime, che rimangono, verosimilmente, quelle deputate a evidenziare quelle frasi o quelle parole caricate di una rilevanza ancora maggiore. Al di là di tali differenze effettive o solo presunte il fattore più importante da rilevare è come siano proprio tali segni a rappresentare, per quanto riguarda gli interventi situati nelle pagine interne del volume, i più immediati agganci al saggio: facendo ampissimo ricorso alle sottolineature e ai segni Sanguineti aggredisce il testo, lo smonta isolandone ampie sezioni, frasi o espressioni significative e da questa ingente selezione di passi allineata nel corso delle sue letture attinge poi, al momento della riflessione critica, a piene mani prelevandone a suo piacimento le varie parti e rimontandone i pezzi per produrre quel particolare utilizzo

---

<sup>48</sup> Se con la sottolineatura la porzione di testo evidenziata è, salvo accidentali prolungamenti del tratto, per lo più inequivocabile ciò non è sempre verificabile con la linea verticale che, oltre a poter essere soggetta a tali errori di esecuzione, delimita concretamente non il passo ma le righe entro cui quest'ultimo è inserito richiedendo, dunque, in sede di registrazione un certo grado di interpretazione della volontà del postillatore.

della citazione che fa sì che la sua analisi parta sempre dal materiale narrativo e non cessi mai di confrontarsi con esso. Chiunque dopo aver letto il saggio sanguinetiano si dedichi alla lettura del contenuto di tali segni vi troverà, dunque, molti passi familiari o comunque spesso iscrivibili nei privilegiati nuclei tematici della narrativa moraviana dal critico individuati e indagati. Se ciò è sicuramente vero per la maggior parte delle sottolineature e delle linee verticali, soprattutto per le prime si sono, però, registrati alcuni casi in cui, sulla scorta di quanto accade con le annotazioni, il postillatore utilizza tali segni per sottolineare alcune informazioni che forniscono le coordinate spazio-temporali delle varie sezioni del racconto e delle quali, come già si è visto per le postille, non rimane traccia nel materiale edito. Si veda, a tal proposito, il modo in cui, nel primo capitolo del prologo del *Conformista*<sup>49</sup>, Sanguineti segue, lungo il filo delle sottolineature, i giorni che scandiscono la progressione della crudeltà di Marcello e la scoperta della sua anormalità:

Comunque, un pomeriggio silenzioso che tutti in casa dormivano, Marcello si ritrovò ad un tratto, come colpito da una folgore di rimorso e di vergogna, davanti a una strage di lucertole (*Il conformista* 10)

Quel giorno, a conferma di questa scoperta così nuova e dolorosa della propria anormalità, Marcello volle confrontarsi con un suo piccolo amico, Roberto, che abitava nel villino attiguo al suo. Verso il crepuscolo, Roberto, dopo aver finito di studiare, scendeva in giardino (*Il conformista* 11)

Quella sera, come comprese subito, la madre aveva più fretta del solito [...]. Ma Marcello non intendeva aspettare ancora un giorno il giudizio di cui aveva bisogno (*Il conformista* 19)

Il giorno dopo il tempo era caldo e rannuvolato. Marcello, dopo aver mangiato in silenzio tra i due genitori silenziosi, scivolò di soppiatto giù dalla seggiola e, per la portafinestra, uscì nel giardino. [...] Dopo aver osservato con attenzione la strada, Marcello si staccò dal cancello, trasse di tasca la fionda e si chinò verso terra (*Il conformista* 21)

Forse si sarebbe deciso a confessare ai genitori l'uccisione del gatto se, quella stessa sera, a cena, non avesse avuto la sensazione che sapevano già ogni cosa (*Il conformista* 26)

Casi di sottolineature tese a isolare questi particolari aspetti si troveranno anche in quella selezione di racconti entro cui si muoverà l'ultimo capitolo e sarà dunque in occasione di tale analisi che si potranno fornire gli esempi più significativi e la trattazione più completa. Per abbandonare, dunque, tali occorrenze e tornare alla forma che di volta in volta può andare a contraddistinguere tali segni si è detto che sia sottolineature sia linee verticali possono talvolta assumere un andamento ondulato. Il caso più rilevante in cui ciò avviene è rappresentato dagli *Indifferenti*, che possiede una particolarità molto interessante e su cui vale la pena soffermarsi. Delle cinquantanove sottolineature eseguite a matita che, come si è già visto, caratterizzano tale volume cinquantotto si presentano nella forma ondulata e sottolineano quelle che con molta probabilità sono tutte le occorrenze del sostantivo «indifferenza» e dell'aggettivo «indifferente», sia nelle sue

---

<sup>49</sup> Le sottolineature riprodotte sono tutte di Sanguineti.



forme singolari che in quelle plurali<sup>50</sup>. Questo caso è particolarmente significativo perché siamo di fronte a una perfetta coincidenza tra segno, strumento e contenuto che è assai difficile trovare nella postillatura sanguinetiana. All'interno dell'opera tale segno trova, inoltre, un suo corrispettivo in una parte delle linee verticali poste ai margini del testo, delle quali ben ventotto si presentano con la medesima forma ed eseguite con lo stesso strumento. A fronte di un utilizzo così preciso della sottolineatura ondulata verrebbe naturale pensare che il postillatore si sia servito di questo secondo segno per isolare, parimenti, i nuclei tematici di questa indifferenza così insistentemente sottolineata, ma ciò avviene, in realtà, solamente in due luoghi<sup>51</sup>, mentre per tutti gli altri casi tali linee vanno a demarcare parti di testo più o meno diverse le une dalle altre. Se si volesse fare un esercizio d'analisi teso a ricercare possibili tratti d'unione tra i vari segni della stessa forma qualcosa da queste linee ondulate che occupano le pagine degli *Indifferenti* emergerebbe: per portare a esempio un solo caso, quello in cui l'omogeneità è stata individuata sul campione numerico più ampio, si può segnalare come quindici di questi segni vadano a porsi o accanto alle varie descrizioni dei personaggi che, realizzate tramite il ricorso a punti di vista differenti, si susseguono nel testo o accanto a quei passi che specificano o rimarcano alcune loro determinate caratteristiche fisiche: tali linee ondulate possono, dunque, essere da Sanguineti utilizzate per sottolineare i grotteschi dettagli del volto di Mariagrazia, imbellettato e somigliante a «una maschera stupida e patetica» (*Gli indifferenti* 9); per seguire gli sguardi di Leo che prima incollandosi alla fanciulla «come due sanguisughe» (*Gli indifferenti* 13) ne rivelano al lettore i principali tratti somatici e poi, tramite uno specchio, scoprono i propri; quelli della stessa Carla, che sempre guardandosi in uno specchio scopre dapprima i suoi «sguardi profondi pieni di speranze e di illusioni» (*Gli indifferenti* 45) e poi la «sproporzione tra la testa troppo grande e le spalle esigue» (*Gli indifferenti* 47) (con un'attenzione a un particolare, quello della testa della ragazza, segnato spesso dalla penna del postillatore); o, ancora, quelli di Lisa che compiendo la medesima azione rivela a se stessa i dettagli della sua nudità.

Passando al secondo gruppo di interventi si può subito rilevare come tali difficoltà a individuare la motivazione che si cela dietro all'utilizzo di un segno dalla forma specifica si facciano nettamente maggiori nel caso dei trattini e delle x, posti anch'essi, come la linea verticale, a destra e a sinistra di determinate righe ma non sempre riferibili in modo certo e inequivocabile a una o più parole all'interno delle stesse<sup>52</sup>. In questi casi il problema che si pone è, infatti, duplice: non solo bisogna cercare di capire a quale porzione di testo effettivamente tali segni rimandino, ma laddove siano usati più volte e in compresenza con altre tipologie di intervento è anche necessario chiedersi se in tale utilizzo si possa ravvisare uno schema preciso, un'abitudine a segnare determinati aspetti di un testo o alcune sue parti specifiche con il ricorso a un segno in particolare che si

---

<sup>50</sup> La cinquantanovesima sottolineatura è dritta e non ondulata ma sottolinea sempre «indifferenza».

<sup>51</sup> Cfr. scheda 7, 210 F e 278 F.

<sup>52</sup> Di fronte a tali interventi e a tutte le varie tipologie di segno diverse dalla linea verticale si è, dunque, scelto di non fornire, all'interno della scheda, il testo del segno (ponendovi, al posto di quest'ultimo, una barra obliqua), rimandandone l'eventuale scioglimento dei possibili referenti al momento dell'analisi delle postille.

troverà, dunque, sempre e solo in tali luoghi (come, per fare un solo esempio preso dagli usi più comuni, il ricorso ai trattini per segnare il punto di inizio o il punto di fine di determinati passi). Contrariamente a quanto avviene con le altre tipologie di intervento, in particolare con le postille, l'utilizzo sanguinetiano di tali segni appare contraddistinto da una sostanziale asistematicità: non solo Sanguineti mostra di non caricare tali segni di una funzione stabilita a priori in grado di legare una specifica forma di tratto a specifici usi, ma, anche all'interno del sistema di segni che creano le coordinate della postillatura di una singola opera, egli non associa quasi mai un particolare contenuto a un determinato segno, riproponendo questi ultimi con un'alternanza che sembra quasi casuale e impedendone, per la maggior parte dei casi, un'interpretazione univoca. Assai affini alle linee verticali e alle sottolineature, tali segni vengono quindi utilizzati, in modo per lo più interscambiabile, o per caricare di un rilievo maggiore passi già segnati dai precedenti oppure, rendendosi in questi casi davvero assimilabili a quelli del primo gruppo, semplicemente per fissare quelle parti di testo ritenute particolarmente importanti e che andranno così ad aggiungersi a quell'ingente selezione di passi da cui il critico attingerà durante la scrittura del saggio. Pur all'interno di quest'uso prevalentemente libero e indistinto ci sono, però, casi in cui le postille poste alla fine del libro o il confronto tra i possibili referenti di tali segni consentono di rilevare alcuni tratti di omogeneità che accomunano almeno una parte dei trattini e delle x presenti all'interno di un volume e li associano a un determinato contenuto che al suo ricomparire verrà, quindi, segnato con il ricorso al medesimo intervento. Tra i casi in cui è lo stesso Sanguineti a rendere esplicito tanto il contenuto quanto la funzione dei segni utilizzati nel testo spicca sicuramente quello del *Disprezzo*, che registra solamente quattro trattini alle pp. 30, 80, 148 e 158, che vengono esplicitamente richiamati nelle pagine finali, in cui si trovano, tra le altre, le seguenti annotazioni:

descrizione dei personaggi 30, 80

natura 148, 158

Tale esempio illustra perfettamente l'interscambiabilità di tali segni che qui, nella forma del trattino, vanno ad appuntarsi accanto a due nuclei tematici distinti. Caso uguale ma contrario si può trovare nella *Ciocciara*, in cui, come Sanguineti rivela con tale annotazione posta alla fine del volume:

ignoranza di Rosetta 114 178

abbiamo un medesimo tema segnato con il ricorso prima alla x e poi al trattino (posti rispettivamente nelle due pagine associate alla postilla). Per ricorrere a due soli esempi in cui, invece, è la comparazione tra le differenti porzioni di testo accanto a cui sono posti a rilevare possibili punti di contatto tra i segni si possono citare: due delle quattro x del *Conformista*, utilizzate per segnare i due momenti in cui la madre di Marcello sottolinea la somiglianza «tra lui e il suo povero padre» (*Il conformista* 179), e i numerosi trattini

con cui nel primo capitolo della prima parte delle *Ambizioni sbagliate* si evidenziano tutti quei tratti sforzati, artificiosi e spiccatamente teatrali che caratterizzano le espressioni e il volto di alcuni personaggi femminili e che, se letti di seguito, danno vita a una parte di quell'agghiacciante galleria di tratti grotteschi, deformati ed eccessivamente plastici a cui lo scrittore frequentemente attinge e su cui, altrettanto spesso, la penna del postillatore indugia. Infine, l'unico caso che, insieme alla sottolineatura ondulata degli *Indifferenti*, va a rappresentare un esempio di perfetta coincidenza tra segno e contenuto lo si può trovare nella *Noia*, in cui tutte le x presenti, senza alcuna eccezione, vanno a porsi accanto a quei passi in cui si svolgono tutti gli interrogatori che un Dino simile «ai poliziotti dei libri gialli, quando devono scoprire un delitto» (*La noia* 46) muove prima alla madre e poi a Cecilia<sup>53</sup>.

Al di là dei vari raggruppamenti che si possono tracciare tra le molteplici ricorrenze di tali segni, e che servono soprattutto per rendere più agevole lo studio di un numero così alto di interventi, l'aspetto più interessante, soprattutto per l'analisi che qui si sta svolgendo, è da ricercare proprio in tutte quelle frequentissime occasioni in cui trattini e x vanno ad aggiungersi alla già fittissima postillatura che occupa le pagine di questi libri. In questi casi, infatti, soprattutto quando tale alternanza segnica risulta eseguita dal medesimo strumento (eventualità che può far ipotizzare una postillatura interamente ascrivibile al medesimo periodo), questa insistenza operata sul testo tramite il ricorso a tutte le tipologie di intervento a disposizione testimonia ulteriormente la particolare intensità che ha segnato lo studio e il confronto sanguinetiano con questo specifico gruppo di opere. Tra i volumi maggiormente caratterizzati da questa compresenza di interventi si trovano i due appena citati, gli *Indifferenti* e la *Noia*, da cui vale la pena riportare, in chiusura, solo qualche breve esempio. Per la *Noia* si può partire da questo estratto del primo capitolo che segna l'ingresso in scena della madre di Dino<sup>54</sup>:

— Mia madre indossava un vestito turchino, a due pezzi, con la giacca molto stretta alla vita e molto larga alle spalle e la gonna angustissima, addirittura una guaina. Si vestiva sempre così, con vestiti molto attillati, che rendevano ancor più smilza, rigida e burattinesca la sua persona [...]. — Di lontano potevo vedere benissimo, sul suo collo, le perle della collana, tanto erano grosse. Mia madre amava adornarsi di gioielli vistosi: anelli massicci che le ballavano intorno alle dita magre, braccialetti enormi carichi di amuleti e di pendagli che ad ogni momento parevano doverle scivolare via dai polsi ossuti [...]. Notai pure, una volta di più, con un sentimento misto di familiarità e di fastidio, come le scarpe che aveva i piedi e la borsa che strin- — geva sotto l'ascella sembrassero troppo grandi. Quindi, alla fine, mi decisi e la chiamai: “Mamà.” [...] Vidi la faccia affilata, dalle guance incavate, dalla bocca risucchiata, dal naso lungo e stretto, dai vitrei occhi azzurri che mi guardavano in tralice. Quindi sorrise, si voltò del tutto e mi venne incontro, la testa bassa, gli occhi fissi a terra, dicendo come per dovere: “Buongiorno e cento di questi giorni;” e benché l'intenzione fosse affettuosa, non potei fare a meno di notare che il suono della sua voce restava — il solito, secco e gracchiante, simile al verso della cornacchia (*La noia* 26-27)

<sup>53</sup> L'unica eccezione è rappresentata da un solo caso destinato a rimanere isolato in cui a segnare queste insistenti domande di Dino è un trattino invece di una x.

<sup>54</sup> Riporto direttamente all'interno della citazione tutti gli interventi, sottolineando le parole sottolineate dallo stesso Sanguineti e ponendo i trattini prima della dell'inizio della riga accanto a cui sono posti. Riproduco altresì un a capo presente nel testo che si interseca con la posizione del trattino.

Questo passo viene introdotto da Sanguineti con una annotazione «ritratto della madre», posta nel margine superiore della pagina, che già da sola sarebbe sufficiente per isolare questo specifico ritratto, che occupa quasi interamente la pagina entro cui la postilla è posta e la successiva, ma che a Sanguineti non basta e a cui, infatti, segue l'apposizione, nei margini laterali, di ben quattro trattini discretamente ravvicinati gli uni dagli altri e che gli sono forse serviti per isolare tutte quelle caratteristiche, dal vestito turchino alla voce gracchiante (che presenta anche una sottolineatura), che vanno a costituire i tratti principali di questa figura. Di esempi in tal senso all'interno di tale romanzo ce ne sarebbero, però, moltissimi: dall'altra descrizione, quella su Balestrieri, su cui Sanguineti fissa la sua attenzione sempre con il ricorso a un trattino, un'annotazione e ad alcune sottolineature; a un passo cruciale come quello che contiene la spiegazione della particolare pazzia dell'anziano pittore, una pazzia che «consisteva nell'illusione di avere una rapporto con la realtà, ossia di essere savio» (*La noia* 79), segnalato da tutte le tipologie di intervento appena elencate con però un trattino doppio in luogo di quello singolo; fino a un'altra serie di annotazioni, trattini e linee verticali che servono al poeta per isolare ed evidenziare i vari aspetti che vanno via via a caratterizzare la figura di Cecilia, il più «delicato e difficile personaggio del romanzo» (AM 125): la sua «doppia natura» (*La noia* 106), la sua indifferenza dopo l'amore con Dino, che era «semplicemente una mancanza completa di rapporti» (*La noia* 110) simile a quella che faceva soffrire l'uomo e che egli chiamava noia, la sua incapacità, infine, a dire la verità «perché dire la verità sarebbe stato già avere rapporti con qualche cosa e lei non pareva avere rapporti con niente» (*La noia* 113). Passando agli *Indifferenti*, infine, se in questo caso sulla pagina si ritrova un affollamento assai minore di interventi (motivato anche dall'assenza, per questo volume, di postille nel corpo del testo), il primo romanzo moraviano rappresenta, però, un esempio assai significativo perché al suo interno la compresenza di segni diversi si verifica tanto nei casi in cui si registra un cambio di strumento quanto in quelli in cui gli interventi sono eseguiti facendo ricorso a un solo supporto. Per tale opera va, anzi, rilevato che la maggior parte delle linee verticali a penna blu vengono accompagnate da trattini del medesimo colore posti accanto al punto in cui le prime cominciano. Un esempio che dà conto, nello stesso luogo, di entrambi i casi è il passo seguente:

Dopo di che seguì un costernato silenzio; Mariagrazia vedeva la miseria, Carla la distruzione della vecchia vita, Michele non vedeva nulla ed era il più disperato dei tre (*Gli indifferenti* 77)

che presenta la consueta coppia in blu formata da linea verticale e trattino affiancata da una delle linee verticali ondulate che, realizzate a matita, caratterizzano una parte della postillatura degli *Indifferenti*.

## 1.5. Gli allegati

Inserito tra le pagine 140 e 141 del volume *Romanzi brevi*, in sede di consultazione è stato trovato un piccolo foglietto piegato in due, caratterizzato da una sostanziale uniformità in due punti precisi e da alcune annotazioni che lo rendono visivamente più vario e composito. La piegatura del foglio ha qui permesso a Sanguineti di dividere le sue note concentrandole su diverse facciate: nello specifico sulla prima, la seconda e la quarta. Di queste, le due parti che risultano essere inequivocabilmente legate le une alle altre sono costituite da quelle fitte annotazioni in penna nera incentrate sul romanzo *Agostino* che occupano interamente la prima e la quarta sezione di questo piccolo foglietto e il cui contenuto sarà analizzato più nel dettaglio nell'ultimo capitolo. Tali annotazioni possono essere accomunate alla seconda tipologia di postille che, come si è visto, caratterizza le pagine conclusive dei volumi sanguinetiani sia per la loro funzione, piuttosto di commento che di ricapitolazione, che per la loro struttura, venendo anch'esse organizzate sulla pagina secondo le modalità schematiche che contraddistinguono le precedenti (e che, in questo caso specifico, prevedono l'utilizzo di parentesi, siano esse tonde o quadre, barre oblique tese a unire tra loro diverse postille e, in una facciata, un lungo tratto avente funzione separativa). Ciò che da queste ultime le distingue è la loro ampiezza: se le prime, infatti, risultano abbondanti di numero ma sintetiche ed essenziali le note qui presenti sostituiscono a tale brevità una distensione nettamente maggiore che consente al lettore di fruire di un commento all'opera contenutisticamente più ricco e articolato. Tuttavia, va sottolineato che sebbene la postillatura qui registrata risulti decisamente più estesa rispetto a quella che caratterizza le pagine dei libri non ci si trova comunque di fronte ad appunti particolarmente lunghi e discorsivi, permanendo nella modalità di annotazione studiata una predilezione per note sì pregne di contenuto ma tendenzialmente sintetiche e sempre schematiche. L'omogeneità di una delle due facciate che ospitano le postille relative al romanzo breve del 1944 è interrotta da due annotazioni a penna blu, situate in uno dei quattro angoli del foglio e leggibili nel caso in cui quest'ultimo venga capovolto:

mistero di lei 350-351  
non possedere 360

Le tre pagine segnate accanto alle glosse consentono di legare subito tali postille all'opera con cui la raccolta si chiude, *L'amore coniugale*, l'unico romanzo che rimane escluso dall'analisi sanguinetiana condotta nel saggio del 1962, venendo solo brevemente citato in relazione al *Disprezzo*. Inoltre, questa associazione tra glossa esplicativa e numero di pagina permette di accomunare tali annotazioni a quelle più propriamente di commento che caratterizzano i fogli conclusivi dei volumi sanguinetiani e che sono già state brevemente presentate. Infine, a occupare la seconda facciata del foglietto si trovano le seguenti postille relative alla *Mascherata*:

I, 4 Cinco e Perro  
cfr. 12-14

- I, 2 Tereso e Cinco  
cfr. 9-12
- I, 3 Cinco e poliziotti  
cfr. 17
- I, 8 Perro, Saverio, Sebastiano  
pp. 27 //.
- I, 6 Fausta e il fratello p. 40 ss.  
[frivolezza di Fausta (I, 5) p. 40]

Tale ripartizione probabilmente non rimanda al testo del romanzo del '41, privo di suddivisioni interne, bensì alla riduzione teatrale di quest'opera che, andata in scena nel 1954, viene poi pubblicata nel 1958 nel volume *Teatro*. I numeri di sinistra, infatti, sembrano rimandare a una selezione di scene desunte dal primo atto dell'opera, dal poeta fissate in ordine non progressivo e corredate dei diversi personaggi della vicenda. Va, inoltre, sottolineato che queste glosse sono scritte con la penna verde, mai menzionata nel paragrafo specificatamente dedicato ai vari strumenti utilizzati da Sanguineti nel corso della sua postillatura: tale assenza è motivata proprio dal fatto che essa non si è mai presentata all'interno delle postille registrate sui libri ed è emersa solamente in questo caso e in una firma eseguita dal poeta sul frontespizio del *Disprezzo*, recante, sotto di essa, la data di acquisto («58»), scritta tramite il ricorso al medesimo supporto.

Alcuni tratti di affinità riscontrati tra questo foglietto di appunti e il materiale allegato ai *Racconti* nonché la presenza, in quest'ultimo, di un'informazione particolarmente rilevante consente di soffermarsi brevemente anche su quella parte degli appunti sanguinetiani che è rimasta esclusa dall'indagine. Innanzitutto, va rilevato come anche questi fogli si presentino per lo più piegati in due o in quattro portando in questo modo a ravvisare dietro una modalità già osservata non una prassi isolata ed eccezionale bensì, più probabilmente, un'abitudine consolidata, seguendo la quale il poeta, durante la stesura dei suoi appunti, sarebbe maggiormente incline non a scrivere sull'intera pagina ma a dividere quest'ultima in sezioni distinte ciascuna dedicata a specifiche annotazioni. A questa prima affinità si aggiunge la presenza di un cospicuo numero di postille in penna nera che di questi fogli occupano complessivamente ben tredici facciate e che per quanto riguarda la forma (nonché in alcuni casi il contenuto) richiamano fortemente gli appunti agostiniani, presentandosi non solo eseguite con il medesimo strumento di quelle già viste ma rimandando a queste ultime anche per la modalità con cui sono strutturate e organizzate all'interno della pagina. Inoltre, in uno dei fogli allegati al volume, facente parte proprio di quelli che presentano la postillatura in nero, è impressa l'intestazione *Università degli studi di Salerno. Istituto di letteratura italiana e filologia romanza* che, se non è abbastanza per attribuire a questi ultimi una datazione precisa, fornisce però un fondamentale termine post quem: considerando che il poeta ha insegnato nell'ateneo salernitano tra il '70 e il '74 almeno una parte di questi appunti, infatti, si deve collocare in un arco temporale uguale o successivo a tale turno di anni. In questa università, inoltre, per l'anno accademico 1971-1972 e nell'ambito dell'insegnamento di Letteratura italiana, Sanguineti ha tenuto un corso incentrato proprio sul suo saggio moraviano del '62, il cui

contenuto potrebbe aprire a interessantissime prospettive di ricerca, consentendo di gettare luce non solo su questi fogli di appunti ma, forse, anche sulla particolare stratigrafia postillatoria trovata nei vari testi.

## 2. Intorno alla monografia: i romanzi

Quando nel 1962 Sanguineti scrive il saggio su Alberto Moravia mostra senza dubbio una spiccata predilezione per il romanziere, andando a includere all'interno della sua analisi quasi tutti i romanzi pubblicati dallo scrittore fino a quel momento<sup>55</sup> ed escludendo, invece, buona parte della narrativa breve, la cui presenza all'interno della monografia è quasi interamente ascrivibile alle moralità dei *Sogni del pigro* e al racconto *Inverno di malato*, due testi considerati da Sanguineti di estrema importanza. A eccezione del volume *Racconti*, tale preferenza si riflette in modo assai puntuale sulla quantità di interventi postillatori che il critico ha depositato sui suoi libri, dando così conto di una forte coincidenza tra il numero questi ultimi e lo spazio concesso alle relative opere all'interno del saggio e consentendo di privilegiare anche in tale sede questa specifica zona della produzione moraviana.

A differenza della precedente analisi quella qui condotta non prende più in considerazione le caratteristiche formali delle varie postille bensì unicamente il loro contenuto al fine di rintracciare i numerosi punti di contatto tra ciò che Sanguineti sottolinea, segna o in vari modi si appunta e la riflessione critica che occupa principalmente le pagine della monografia e, in alcuni casi, quelle degli articoli pubblicati tra gli anni '70 e gli anni '80. Punto di partenza dell'analisi di ogni opera sono state quelle annotazioni più propriamente critiche che occupano gli ultimissimi fogli dei libri sanguinetiani, talvolta collegate con i segni presenti nelle pagine a cui esse rimandano e utilizzate per ricostruire a posteriori tutto ciò che a partire da queste note succinte Sanguineti ha sviluppato nelle pagine del saggio. Come già anticipato, in tali postille è contenuta, seppur in una veste ancora estremamente sintetica, l'intera riflessione critica sanguinetiana: queste annotazioni fissano, con la loro brevità, tutte quelle tematiche considerate da Sanguineti come fondamentali all'interno della narrativa moraviana configurandosi forse come una sorta di guida per la scrittura futura, come una scaletta di tutti i principali argomenti che saranno poi soggetti, nel perimetro della monografia, a una più attenta disamina. Nell'analisi approfondita di tutti i rapporti intercorrenti tra lo studio privato e i relativi esiti pubblici tali glosse non sono, però, gli unici interventi da prendere in considerazione. A stabilire tali legami sono anche, sebbene in casi più isolati, le annotazioni riassuntive che occupano il corpo vero e proprio del testo, le postille presenti nell'indice (che entrano in gioco soprattutto laddove il critico si concentra su alcuni episodi ritenuti significativi e che frequentemente coincideranno con quelli da lui scelti come sintesi della relativa sezione dell'opera al momento della lettura) e tutti quei segni e quelle sottolineature non esplicitamente richiamati nei fogli conclusivi ma che, parimenti, forniscono a Sanguineti quel vasto campione di passi cui attingere per le sue

---

<sup>55</sup> L'unica eccezione è rappresentata dall'*Amore coniugale*: solo brevemente citato in relazione al *Disprezzo*.



citazioni. Il fatto che queste ultime coincidano nella quasi totalità dei casi con porzioni di testo soggette a interventi autografi rende la maggior parte dei passi segnati o tutti suscettibili di menzione o tutti liquidabili in partenza tramite la semplice osservazione di questa sovrapposizione quasi perfetta. Optando per una via di mezzo tra queste due eventualità si è qui scelto di fare riferimento alle porzioni di testo via via sottolineate e segnate o per dar conto di alcuni nuclei tematici ritornanti all'interno della postillatura ma non soggetti alla successiva analisi critica o per supportare alcuni punti cruciali di quest'ultima con il ricorso anche a zone dell'opera non citate nel saggio ma che, in virtù del loro contenuto, ben si prestano a illustrare importanti momenti dell'analisi sanguinetiana.

## 2.1. *Gli indifferenti*

Sulla scorta del saggio del '62 può essere scelto come punto di partenza il primo romanzo moraviano, l'unico che sappiamo non presentarsi all'interno della biblioteca nella veste letta per la prima volta dal giovane Edoardo Sanguineti<sup>56</sup>. All'interno di questo volume quell'indifferenza che abbiamo visto essere stata dal poeta così insistentemente sottolineata occupa, associata con un altro fondamentale sostantivo, il primissimo posto tra le postille registrate nelle pagine finali (in questo caso in quella che segue la ricostruzione sanguinetiana dell'indice), la cui esiguità ne consente una completa trascrizione:

indifferenza e nostalgia 233, 234  
la prostituta 274  
diventare un fantoccio 278

Tre sole le postille presenti nei fogli di guardia degli *Indifferenti*, dunque, che rappresentano, però alcuni dei punti cruciali dell'analisi sanguinetiana e che segnano la parabola, ma sarebbe meglio dire la non parabola, a cui il protagonista del romanzo è soggetto.

Il saggio prende le mosse proprio da questa indifferenza che definisce i primi due protagonisti moraviani e che li chiude nella loro alienata singolarità, andando a illustrare, grazie al ricorso al prologo della *Noia*, quelle che sono le caratteristiche fondamentali di questo loro irrimediabile distacco dalla realtà che li circonda:

il grande motivo di Moravia, già negli *Indifferenti*, era palesemente quell'“insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà” da cui, nel prologo della *Noia*, risulta già caratterizzato il sentimento esistenziale che dà il titolo al più recente volume. Quel “buio” e quel “vuoto” che cancellano ogni presenza concreta, quella “malattia degli oggetti” per cui essi sembrano patire di un

---

<sup>56</sup> «Quando li ho letti, nell'originaria edizione Alpes, ero uno studente appena sbarcato in ginnasio» afferma Sanguineti in apertura del citato articolo *Tutti i figli di Michele (Giornalino secondo 1976-1977, cit. p. 309)*.

“avvizzimento o perdita di vitalità”, quella “incomunicabilità” e “incapacità di uscirne” che il protagonista patisce, sono già in sostanza, mutato quel che vi è da mutare i termini problematici di una alienazione vitale, che è poi quella in cui si dibattono i personaggi indifferenti del primo romanzo, Michele e Carla (AM 7).

Mutando anche qui, parimenti, «quel che vi è da mutare» una scorsa ai vari segni disseminati all'interno del testo può subito dar conto di come quest'attenzione ai termini dell'alienazione vitale patita da questi primi personaggi moraviani sia assai forte anche nel momento della postillatura e dello studio privato. Uno degli aspetti segnati con più frequenza è, infatti, proprio il senso di oscurità e di vuoto entro cui si gettano o sono gettati i due protagonisti. Questo buio profondo, impossibile da rischiarare, trova il suo culmine nella potentissima immagine dell'intricata e cieca «foresta della vita» (*Gli indifferenti* 349) che circonda Michele nelle ultimissime pagine del libro e che non fa che acuire il suo distacco radicale dalla realtà; un passo, quest'ultimo, da Sanguineti rimarcato con il ricorso alla consueta linea verticale accompagnata dal trattino, e che, ribadendo l'impossibilità postulata in partenza dal ragazzo a proseguire in quel modo, si chiude su una frase di totale sconforto: «nessun lume splendeva nella lontananza: impossibile». Assai diverso l'atteggiamento assunto di fronte a questo vuoto dalla sorella, che nel corso del suo programma di distruzione e rovina sembra ricercare l'oscurità, desiderarla avidamente. Tra tutto ciò che di Carla viene rilevato e isolato da Sanguineti un discreto spazio hanno proprio questi suoi aneliti al vuoto e al buio: i movimenti della sua grossa testa che si rovescia «fuori da quella luce e da quei discorsi: nell'ombra» (*Gli indifferenti* 12) o si gira «come a chi si prepara a gettarsi a capofitto nel vuoto» (*Gli indifferenti* 8), o, ancora, quella sua volontà di cecità che la porta a vuotare con disgusto il calice di vino e che le è suggerita dallo spavento che procurano in lei «nella luce bianca del pomeriggio [...] i volti meschini e incomprensivi della sua vita» (*Gli indifferenti* 92). Questa dicotomia luce-buio così presente all'interno del romanzo non serve, però, solo per restituire una delle caratteristiche di base dell'alienazione vitale di questi due personaggi, ma fornisce anche due termini fondamentali entro cui si struttura l'intera scenografia degli *Indifferenti*, giocata molto spesso proprio su un'alternanza di luce e di ombra, che fa vedere o non vedere oggetti e personaggi, li fissa nella loro staticità, ne suggerisce i contorni o li deforma in smorfie grottesche, e nei confronti della quale Sanguineti si mostra particolarmente vigile per tutta la durata del racconto. È proprio sulla luce, e, più precisamente sulla luce di una lampada, che si esercita il primissimo intervento sanguinetiano su questo volume, un trattino posto all'interno della pagina con cui il romanzo si apre<sup>57</sup>:

Entrò Carla [...] avanzò con precisione guardando misteriosamen- — te davanti a sé, dinoccolata e malsicura; una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto (*Gli indifferenti* 5)

---

<sup>57</sup> Come di consueto, nei casi in cui si fa riferimento a un passo per porre in evidenza interventi sanguinetiani situati in punti specifici e isolati questi ultimi vengono riprodotti all'interno della citazione secondo le modalità già adottate.

che isola immediatamente un particolare oggetto che, oltre a tornare altre volte all'interno di questo romanzo, verrà riproposto anche in alcune opere successive, sempre accompagnato dal vigile tratto della penna sanguinetiana. Un esempio può essere offerto dalle *Ambizioni sbagliate*: qui a p. 17, nelle righe accanto a cui è posta una linea verticale, ci si imbatte in una «piccola lampada [...] rossa e dal raggio ristretto», nel cui alone è seduta Maria Luisa, che ripropone, a eccezione della specifica stanza entro cui la scena si svolge (che qui è la camera da letto), un'immagine assai affine a quella osservata da Lisa all'interno degli *Indifferenti* (in questo caso evidenziata da Sanguineti tramite un trattino) nel momento in cui fa ritorno in salotto: «quei tre sedevano là, nell'angolo, intorno alla lampada; la madre che stava con tutti i suoi colori in piena luce, parlava di Michele» (*Gli indifferenti* 37). È proprio in questi due romanzi che, inoltre, si trovano due esempi dell'attenzione sanguinetiana per il secondo termine di questa dicotomia, ossia l'ombra, colta, in questi due casi specifici, nel momento in cui penetra all'interno delle varie stanze entro cui abitano i personaggi moraviani. Se nelle *Ambizioni sbagliate* a rendere la dimora di Maria Luisa se possibile ancora più triste si trova quell'«ombra grigia che d'inverno sul declinare del pomeriggio invade ogni casa», questa semioscurità torna, in questo caso favorita non dall'ora tarda ma dalla chiusura delle imposte, anche nella stanza di Lisa, che in apertura del quinto capitolo si sveglia e si guarda intorno<sup>58</sup>:

una rada e polverosa oscurità forata come un setaccio da mille fili di luce empiva la stanza; in quest'ombra s'indovinavano, muti e morti, i vecchi mobili, gli specchi silenziosi, i panni appesi, a quella macchia oscura, la porta (*Gli indifferenti* 49).

Abbandonando questa alternanza di luci e ombre cara ai entrambi gli autori, per capire tutto ciò che Sanguineti implica con la primissima sintetica annotazione trovata in questo volume, i cui termini saranno soggetti a un ampliamento notevole nel corso della trattazione condotta nella monografia, è necessario tornare ai due personaggi principali, e in particolare alla figura maschile. Una volta fissate, all'interno del saggio, le caratteristiche principali del sentimento esistenziale a cui tali figure sono soggette, Sanguineti sottolinea subito come

questa “incomunicabilità” non sarebbe così evidente radice di sofferenza per i portatori di un tale sentimento, se essi non alimentassero intanto, nella loro anima per una sia pure confusa e contraddittoria coscienza della loro situazione, non so bene se la nostalgia o la speranza di “qualche paradiso sconosciuto nel quale gli oggetti non cessano un solo istante di essere oggetti” (AM 7-8),

individuando immediatamente nell'impossibilità a entrare in contatto con la realtà e nell'aspirazione, necessariamente frustrata, a superare tale condizione i due termini che costituiscono «la base esistenziale delle sue [di Moravia] più tipiche figure di ambiente borghese, la struttura della loro chiusa alienazione vitale» (AM 8). Se ci si sposta, per ora senza seguire i rimandi delle postille finali, all'interno del volume, si troverà un passo che

---

<sup>58</sup> I due passi vengono segnati rispettivamente da una x e da un trattino.

esprime, per bocca di Michele, questa ambivalenza cruciale e che è incluso in una delle due linee verticali ondulate che isolano il nucleo tematico dell'indifferenza:

la questione ha due facce...: una interna, una esterna... interna la mia indifferenza, la mia mancanza di fede e di sincerità... esterna, tutti gli avvenimenti contro i quali non so reagire... e ambedue le facce sono egualmente intollerabili (*Gli indifferenti* 300).

Per comprendere pienamente il ruolo di questo personaggio, così frequentemente attanagliato dalle sue debolezze e insicurezze, è infatti necessario rapportarlo all'ambiente entro cui si muove e ai personaggi che vorrebbe così tanto odiare e amare. Del resto, come afferma Sanguineti qualche pagina dopo, negli *Indifferenti* si assiste per la prima volta all'opposizione, che diverrà poi tipica nel mondo dello scrittore, tra «una figura oscuramente consapevole, ma debole sul piano immediatamente vitale per questa sua oscura consapevolezza» (AM 16) e un ambiente umano che non solo rifiuta di giudicarsi ma non possiede neppure «la capacità di una qualche autocoscienza» (AM 16), e l'intera costruzione narrativa dell'opera è fondata, in ultima analisi, sui ripetuti scontri con Leo: «dall'insulto inefficace del III capitolo allo schiaffo mancato del VI al lancio del portacenere [...] del VIII, sino al celebre colpo di rivoltella che non parte» (AM 17). Tre di questi tentativi di Michele di compiere una qualche azione autenticamente sentita, vengono da Sanguineti fissati nelle pagine dell'indice con queste tre annotazioni (inserite ciascuna in uno dei tre gruppi ivi delineati):

“mascalzone”

schiaffo mancato 75

in salotto, Carla suona, il portacenere

Quello mancante, il colpo di rivoltella, che non parte perché, ovviamente, la pistola non è stata caricata, come afferma lo stesso Sanguineti, potrebbe benissimo essere prelevato dal romanzo per andare ad arricchire tutti quegli esempi degli atti mancati presentati da Freud nella sua *Psicopatologia della vita quotidiana* e che rappresentano una tematica assai cara al poeta. Per limitarci alle opere schedate si può rilevare come l'atto mancato torni per ben due volte nelle pagine dell'*Imbroglione*, dove il critico si annota «gesto mancato» accanto a due specifiche dimenticanze di Gianmaria: quella del turbante, che per un pelo non lo fa «andare in giro per la pensione con il capo avvolto in un asciugatoio!» (*I racconti* 255), e quella della via per arrivare alla sala da pranzo che lo fa entrare nientemeno che nella camera di Santina. Tra le varie relazioni intrattenute da Michele con gli altri attori del dramma si segnala un altro episodio ritenuto fondamentale dal critico e avente come protagonisti Leo e il fratello di Carla: il dialogo svoltosi tra i due in taxi dopo che sono usciti da casa di Lisa, che rappresenta «il più nitido esempio di comparazione morale per antitesi condotta dallo scrittore» (AM 26) e che, all'interno della sua ricostruzione dell'indice, Sanguineti inserisce tra gli episodi più significativi del

capitolo VII<sup>59</sup>. In questo passo, soggetto nel volume sanguinetiano a tre interventi<sup>60</sup>, viene posta nero su bianco la contrapposizione, a cui si è prima fatto cenno, tra un ambiente volgare e corrotto, in cui ogni umano comportamento è guidato dall'erotico «integrato con l'economico» (AM 28) e in cui dominano, perfettamente adattati, il pratico cinismo di Leo e l'ipocrisia erotica borghese di Lisa, e il personaggio di Michele, che tenta di conformarsi a una purezza morale che in questo mondo, «per forza di storia» (AM 32), non può più darsi e che, come commenta Sanguineti, all'uomo borghese non può che apparire come «un vero e proprio capovolgimento dell'ordine 'naturale' delle cose» (AM 28). Il personaggio di Michele, così come quello di Carla, è, infatti, secondo Sanguineti la

figura in cui è definitivamente parodiato, sulla piccola scala della famiglia borghese del ceto medio, lo spirito ormai così arcaico, così arcaicamente inattuabile, della rivolta romantica, l'ultimo residuo, appunto, dello spirito eroico: osiamo la parola, l'ultimo residuo dello spirito titanico (AM 31).

La rivolta, dunque, nel mondo degli *Indifferenti*, romanzo che è «davvero, e davvero funzionalmente, una tragedia mancata» (AM 31), non si può mettere in atto proprio perché le sue vie «sono già borghesemente predisegnate [...] e altro non rimane che ripercorrerle ordinatamente». Sarà proprio questa la via che sceglierà la sorella di Michele, che entra sì nel letto di Leo sperando di trovare qualcosa in grado di metterla finalmente a «contatto con una vita vera e sofferta» (AM 32) ma in cui troverà non solo «pronto su misura, l'abito nuziale» (AM 32) ma, prima ancora di questo, il pigiama con grande probabilità indossato dalla stessa Mariagrazia nel periodo in cui è stata amante del suo nuovo compagno; una vestizione involontaria, quest'ultima, che anticipa quella conclusiva che «equiparando anche sul piano esterno [...] la figlia alla madre, salda indissolubilmente in maschera le due figure femminili» (AM 23) e fa coincidere l'inizio di ogni recitazione con il momento esatto in cui «ogni recitazione di rivolta è finita» (AM 24). Di fronte a questo mondo che non muta, in cui la coazione a ripetere prima ancora di essere in Michele è nell'esistenza stessa che «replica sempre i modi uniformi della sua miseria» (AM 30), come si è visto per la vicenda di Carla, l'indifferenza del personaggio assume un valore altamente positivo, configurandosi, secondo Sanguineti, come «l'ultima, miserabile forma di nobiltà etica che è concesso di ritrovare all'interno di una classe che non ha più speranze di redenzione: è la nobiltà negativa dell'impartecipazione» (AM 39). Tale indifferenza diventa, inoltre, all'interno della scrittura moraviana «una specifica tecnica romanzesca in vista di un determinato effetto di straniamento» (AM 30), che fa sì che con gli *Indifferenti* il romanzo non sia più la «proposta di una certa immagine di destino» bensì la «proposta di una critica al destino: operazione di smascheramento» (AM 30): senza dubbio per Sanguineti uno dei meriti maggiori del Moravia romanziere.

L'attenzione prestata alla figura di Michele e alla concezione e alla portata che di tale personaggio emerge dalle pagine del saggio sanguinetiano permette di compiere un

---

<sup>59</sup> Cfr. scheda 7, 339 J.

<sup>60</sup> *Ivi*, 196-198 F.

ultimo fondamentale passaggio necessario per la corretta lettura di quella «nostalgia» che Sanguineti collega al più importante sostantivo dell'opera. Se, come si è visto, quest'ultima viene associata al sentimento esistenziale dei protagonisti in quanto consente quell'anelito verso un «paradiso sconosciuto», che accomuna tutti i personaggi e che è presupposto fondamentale per le loro sofferenze, le forme che via via tale paradiso assume agli occhi di coloro che lo desiderano e ricercano non sono sempre le stesse e vanno quindi di volta in volta definite. L'episodio che consente a Michele di entrare per la prima volta in contatto con la sua «terra promessa» (*Gli indifferenti* 136) avviene durante il settimo capitolo, nel momento in cui il ragazzo fuori dal Ritz vede un uomo e una donna avvinghiati all'interno di una lussuosa macchina: passo soggetto, in fase di studio, a due interventi posizionati in due punti specifici ma poi riportati interamente al momento della stesura del saggio<sup>61</sup>. Tale evocazione torna, però, in modo ancora più forte proprio nelle due pagine a cui la prima postilla sanguinetiana rimanda, dalle quali emerge l'esatto contenuto della nostalgia di Michele e che, significativamente, sono occupate quasi interamente da una serie di linee verticali. Si legga solo una parte di queste due pagine da Sanguineti così insistentemente segnate che coincide pressappoco con la citazione riportata all'interno della monografia:

“come poteva essere bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe” e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguiva l'azione [...] quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si uccideva, e si odiava, e si amava sul serio, e si versavano vere lacrime per vere sciagure [...] avrebbe voluto provare quei grandi odi travolgenti, innalzarsi a quei sentimenti illimitati...ma restava nel suo tempo e nella sua vita, per terra (*Gli indifferenti* 233-234).

Da questa citazione si capisce come Michele rimpianga precisamente «il mondo borghese anteriore alla decadenza, in cui tutto un registro di stimoli sinceri poteva incarnarsi naturalmente» (AM 34) e assumere una «non meno spontanea grandezza tragica» (AM 34). Se ciò è sicuramente vero Sanguineti si affretta a sottolineare che, pur provando tale nostalgia, Michele sa che il mondo a cui egli aspira gli resterà precluso per sempre. Grazie a questa consapevolezza il protagonista del romanzo diventa così

il personaggio adeguato a rispecchiare in sé tipicamente, la nuova condizione dell'uomo borghese nel momento in cui assume una critica coscienza, cioè precisamente una coscienza di crisi, e può essere tale personaggio a patto di accogliere come proprio contenuto spirituale all'interno dello stesso mondo borghese, il solo contenuto che gli rimane disponibile, precisamente come residuo, la nostalgia della sua possibile immagine ideale: un personaggio, vogliamo dire in cui si esprime la nostalgia del personaggio stesso, nel senso integro e vero della parola. [...] Ed ecco, conseguentemente: se la sola vita morale superstita si esprime nella nostalgia della morale (così

---

<sup>61</sup> Cfr. scheda 7, 219-220 F per gli interventi sanguinetiani e la pagina 37 del saggio per la citazione del passo.

come il personaggio si costituisce come nostalgia del personaggio), la vita morale è ormai una forma superstite di bovarismo storico (AM, 35-36).

La manifestazione di questo «bovarismo», nella veste di tutto ciò che il personaggio dichiara amare, si ha all'interno del romanzo proprio nella seconda delle due pagine associate alle postille e non tarda a rivelare tutta la sua carica volgare, che altro non è che la volgarità stessa della classe a cui Michele appartiene e di cui egli si vergogna<sup>62</sup>.

Stabilita la precisa nostalgia a cui Michele è soggetto si può dunque passare all'ultima delle tre postille che sono state riportate in apertura («diventare un fantoccio»): uno dei pochi casi in cui la pagina a essa associata si presenta, nel volume sanguinetiano, priva di interventi. Tale annotazione rimanda all'episodio in cui la necessità della non attuazione della propria rivolta è resa manifesta agli occhi dello stesso personaggio. Qui Michele si rende, infatti, conto che tramutando i suoi pensieri in azione concreta diventerebbe «semplicemente un Leo» (AM 39), capisce che l'unica vitalità ancora disponibile è la «vitalità grottescamente irrigidita e automatica del fantoccio “stupido e roseo”» (AM 39) posto nel mezzo della vetrina di un profumiere. Lungi dal rimanere isolato in questa parte finale dell'opera il motivo del fantoccio riaffiora in numerosi altri punti del romanzo: «fantoccio meccanico messo lì per mescerle ogni cinque minuti il vino di quella sua bottiglia» (*Gli indifferenti* 96) è Leo agli occhi di Carla in occasione del pranzo per il suo compleanno; «fantocci inerti» (*Gli indifferenti* 128) in balia delle scosse dell'automobile sono tutti e quattro i personaggi; o, ancora, «fantocci senza vita, dalle membra di legno, dagli occhi spalancati ed estatici» (*Gli indifferenti* 337) sono, sempre all'interno di una macchina e sempre privi di una propria capacità di movimento, i due fratelli, che alla fine del romanzo, «dopo uno svolgimento in apparenza parallelo [...] vengono a ritrovarsi di fronte, radicalmente divisi, radicalmente incapaci di comprendersi» (AM 17). Passi, questi ultimi, sempre prontamente segnati dal critico e poi, a eccezione del primo, citati all'interno della monografia.

Non è sull'episodio del fantoccio réclame che, però, il primo capitolo del saggio si chiude bensì su quello della prostituta piangente, la cui relativa annotazione recante il consueto rimando di pagina è posta tra le due postille già viste; episodio, quest'ultimo, che rappresenta l'unico caso in cui Michele si è trovato a diretto contatto con il suo mondo ideale e in cui «l'ideologia moraviana scopre [...] quel suo fondo logoro che la crudeltà morale dello scrittore realista, per tutto il resto del romanzo, era riuscita a coprire: il sentimentalismo etico» (AM 44). Questo topos della tradizione romantica anticipa il tema stesso della *Romana*, «l'ultimo grande romanzo della cultura europea, in cui è riproposto il mito, ossessivo alla civiltà borghese [...] della ‘putain respecteuse’» (AM 43) e in cui ritornano due aspetti da Sanguineti considerati fondamentali per l'opera di questo

---

<sup>62</sup> «Per il Michele degli *Indifferenti* potremmo dire, senza timore di sbagliare, che vi si esprime la tragedia (se di tragedia si può parlare) del piccolo borghese che si vergogna della propria classe» (AM 38) si legge nel saggio (AM 38).

scrittore: il sesso e il denaro, Freud e Marx, che, come dirà il poeta qualche anno dopo, corrispondono all'«eterna coppia ideologica moraviana»<sup>63</sup>.

Esaurite le postille terminali e sconfinando per la seconda volta nel terreno delle annotazioni deputate alla ricostruzione dell'indice bisogna porre il giusto accento su un'altra di queste didascalie poste a corredo delle varie sezioni dell'opera, e precisamente accanto all'indicazione del VII capitolo: «Carla ebra, vomita», che isola un episodio la cui cruciale importanza viene fissata anche all'interno del saggio, dove Sanguineti dichiara come quest'ultimo sia con grande probabilità «l'episodio più potente dell'intero romanzo» (AM 16). Nella scena della seduzione mancata il ricorso a una situazione archetipica come quella del rito di iniziazione, sicuramente ravvisabile all'interno degli *Indifferenti*, viene da Moravia associata, spiega il critico, con la restituzione, che nessuna sublimazione simbolica può mitigare, della «spietata nettezza della verità concreta» (AM 20); ed è, anzi, proprio da questa unione che deriva secondo Sanguineti la particolare potenza di questa scena. Narrativamente ciò è offerto dall'associazione del rituale erotico con la «spietata sicurezza professionale» (AM 20) adombrata dai gesti di Leo, che a Carla evocano, significativamente, l'immagine di un «chirurgo durante l'operazione» (*Gli indifferenti* 105); un'immagine che rappresenta, inoltre, l'unico passo che di questo episodio viene da Sanguineti rimarcato durante la lettura<sup>64</sup>. La resa della ragazza sotto questa «mimica imperiosa dell'uomo» (*Gli indifferenti* 105) anticipa già l'epilogo della sua vicenda, la sua passiva accettazione dell'ambiente entro cui è nata e cresciuta e il suo perfetto adattamento con esso; un adattamento che può portare solamente al matrimonio con Leo<sup>65</sup>, sennò «cosa avverrebbe di me se non lo sposassi?» (*Gli indifferenti* 343). A questo punto, però, Sanguineti invita il lettore a non farsi ingannare e a leggere tra le righe per comprendere come per Moravia la spensierata e felice uscita di scena della protagonista, che «così travestita si sentiva un'altra, più gaia, più leggera» (*Gli indifferenti* 349), non coincida con la sua vittoria bensì con la sua sconfitta, con la sua «sottoscritta abdicazione». Lo schema del lieto fine patetico, che, contrariamente a quanto avviene per la vicenda di Carla, individua la riabilitazione alla rovina morale proprio nel matrimonio, viene infatti dallo scrittore adottato come un mero travestimento su cui innestare «derisoriamente, il suo violentemente calcolato sfasamento di giudizio [...] forma peculiare della critica borghese di cui Moravia è capace» (AM 23). Se, infine, per quanto riguarda il vomito di Carla, che fa sfumare i propositi del suo corteggiatore, si volessero oltrepassare i confini cronologici segnati dal saggio e dal presente lavoro si verificherebbe come, nell'ambito degli scritti editi, Sanguineti manterrà vivo l'interesse per queste particolari espulsioni corporee che, come il critico spiega assai dettagliatamente in *Storie di sputi*, trovano un vastissimo campionario all'interno della *Vita interiore*, percorsa da sputi provenienti da diversi personaggi e a diversi oggetti indirizzati e al cui

---

<sup>63</sup> Edoardo Sanguineti, *La femme revoltée*, «Rinascita», XXXV, 29, 21 luglio 1978, p. 15, ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 130-133 (132).

<sup>64</sup> Cfr. scheda 7, 186 F.

<sup>65</sup> Era stata, del resto, la stessa Mariagrazia a dichiararlo all'inizio della vicenda: «“ma mia cara” rispose la madre con durezza “non vedo come una signorina per bene possa cambiar vita se non sposandosi...”» (*Gli indifferenti* 85).



centro «c'è tutto quel gran “sputar via il seme”, da parte di Desideria, dopo l’“amore orale” con Giorgio, che invano aspira a farle inghiottire il proprio sperma, con l’episodio culminante del vomito»<sup>66</sup>.

## 2.2. Le «opere mancate»

Quando nel 1944 Moravia pubblica *Agostino*, dopo aver disgregato sino in fondo, attraverso una serie di opere mancate, la problematica morale degli *Indifferenti* (giacché le *Ambizioni sbagliate*, e la *Mascherata*, e i numerosi racconti realisti e surrealisti del periodo 1930-1940 altro non significano che questo, in verità) non è difficile accorgersi che lo scrittore ha trovato, di colpo, il centro vivo della sua più profonda ispirazione (AM 45).

È con tali parole che Sanguineti, nella sua monografia, segna il passaggio dal capitolo dedicato agli *Indifferenti* a quello incentrato sui due brevi romanzi che Moravia pubblica nel 1944 e nel 1948. Prima di passare all’analisi di questi ultimi il critico si dedica però ad alcune di queste «opere mancate» che si collocano all’interno di quello che egli definisce, qualche pagina dopo, il «grande deserto di quegli anni» (AM 54), un periodo di sostanziale aridità che coincide, del resto, con quello in cui lo stesso Moravia colloca «il vero travaglio che mi ha trasformato»<sup>67</sup>. Le due opere su cui egli si concentra prima di arrivare, passando attraverso *I sogni del pigro*, ad *Agostino* sono i due romanzi citati nel passo posto in apertura: *Le ambizioni sbagliate* e *La mascherata*; la cui disamina ha, come dichiara lo stesso Sanguineti nell’accostarsi al romanzo più dostoevskijano dell’autore, una specifica funzione: «non si tratta di interpretare compiutamente l’opera quanto di spiegare la sua estraneità al mondo poetico di Moravia» (AM 50); un mondo le cui coordinate sono, dunque, tracciate anche grazie al ricorso ad alcune delle opere che maggiormente se ne discostano.

Il volume dei *Romanzi brevi*, entro cui è inclusa la *Mascherata*, presenta, come tutte le altre opere, annotazioni nelle pagine finali che non risultano però utili per l’analisi comparativa tra lo studio sanguinetiano su questo specifico testo e la parte a esso dedicata all’interno della monografia: nel caso di quest’opera, infatti, l’indice registra quattro postille accanto al titolo di ciascun romanzo tese semplicemente a fissare la data di pubblicazione di ognuno, mentre la pagina seguente ospita sì annotazioni di commento derubricabili sotto la solita tipologia già ampiamente vista ma che riguardano il solo *Agostino*. Per questo motivo l’indagine relativa a queste due «opere mancate» prende le mosse dalle *Ambizioni sbagliate*, e precisamente dai due gruppi di annotazioni che, come

---

<sup>66</sup> Edoardo Sanguineti, *Storie di sputi*, «Paese sera», 11 luglio 1978, ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 122-124 (124).

<sup>67</sup> Si veda l’intera dichiarazione moraviana in cui si ripropone la medesima parabola individuata da Sanguineti: «il vero travaglio che mi ha trasformato è stato, come ti ho già detto, quello del periodo tra *Gli indifferenti* pubblicato nel 1929 e *Agostino* pubblicato nel 1944. Il momento più difficile fu quello rappresentato dalla scrittura e dallo scacco delle *Ambizioni sbagliate*. *Agostino* segnò nella mia carriera di romanziere un ritorno alla vena degli *Indifferenti*, ma con un’espressione letteraria ormai matura». La citazione è tratta da Alberto Moravia-Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990, p. 191.

si è visto nel capitolo precedente, occupano le due metà inferiori degli ultimi due fogli del libro. Nel volume le prime postille che si incontrano una volta arrivati in tali luoghi sono le seguenti:

321.322          Pietro e Andreina, 327

ambizioni sbagliate 404

Se dopo aver letto le pagine a cui queste ultime rimandano, e in particolare le porzioni di testo al loro interno sottolineate o isolate con il ricorso alle consuete linee verticali, ci si volge al saggio sanguinetiano è possibile rendersi conto di come in tale sede il poeta utilizzi questi passi: qui Sanguineti si serve, infatti, di questi ultimi (prelevando citazioni in particolare dalle pp. 327 e 404) per sottolineare come quella somiglianza che nelle prime tre pagine Andreina afferma esserci tra lei e Pietro e che «Moravia interpreta come ‘ambizione’» (AM 49) («c’eravamo arrischiati in imprese sbagliate, spinti da ambizioni sbagliate, e ora ambedue, seppur in modo diverso, abbandoniamo quelle imprese», si legge a p. 404) «è poi piuttosto data, a leggere con attenzione, dall’eguale quantità di errore e di cecità che è in essi come nelle altre figure che popolano il romanzo» (AM 49).

Questo «errore» e questa «cecità» posti in evidenza consentono di tornare alla parte iniziale dell’analisi sanguinetiana di quest’opera, seguendo la quale è possibile oltrepassare il perimetro dei fogli terminali del volume. Nell’avvicinarsi a questo romanzo il critico si concentra, come di consueto, sul protagonista di questa vicenda e spiega come «il vero eroe negativo» (AM 48) del lungo racconto sia proprio Pietro, ossia colui che si erge a campione di innocenza, bontà d’animo e altruismo fin dalla primissima pagina dell’opera da cui Sanguineti preleva una buona quantità di citazioni e che presenta, all’interno del libro, le seguenti sottolineature, che si appuntano su tutto ciò che il personaggio dichiara aborrire:

Nulla ripugnava maggiormente a Pietro Monatti che una condotta ispirata ai calcoli, agli impulsi e a tutte le altre arbitrarie giustificazioni dell’amor proprio. Oltre che da un disprezzo istintivo per le angustie e per le meschinità dell’egoismo, oltre che da un’ammirazione non meno istintiva per le azioni e i propositi generosi, l’odio per tutte le forme che suole rivestire l’amore di sé e specialmente quelle dell’ambizione, della prepotenza e dell’interesse gli era stato riconfermato da certe sfortunate esperienze della sua prima giovinezza (*Le ambizioni sbagliate* 9)

L’attenzione alla considerazione che Pietro ha di sé non si arresta alla pagina iniziale: il postillatore, per tutta la durata del racconto, continua a indugiare assai sovente su queste autodichiarazioni della propria bontà fatte dal personaggio e, parimenti, su quei punti del testo in cui la sua presunta innocenza viene smentita e negata dalle altre figure della vicenda; e sarà infatti proprio in questa illusione di essere «naturalmente portato al disinteresse, alla lealtà, all’altruismo e a tutte le altre virtù umane» (*Le ambizioni sbagliate* 9) che Sanguineti individuerà il motivo per cui Pietro risulta essere uno dei personaggi meno autentici scaturiti dalla penna del romanziere: «giacché agli occhi di

Moravia non può esistere delitto più grave di questo: anziché sognare un ‘paese innocente’, credere di esserlo, innocenti» (AM 48). Si ritorna qui a quello che per Sanguineti rimarrà sempre uno dei capitali motivi della narrativa di questo autore (quella narrativa, s’intende, in cui egli raggiunge quel pieno realismo di cui è capace): «un vero eroe moraviano, maschile o femminile non importa, è, lo sappiamo, un personaggio alla ricerca di “autenticità e sincerità”, un personaggio che sogna un “paradiso sconosciuto”», ribadirà il poeta nel 1978 nel suo articolo *La femme revoltée*<sup>68</sup>. Se questo manca, l’antinomia di paradiso e realtà cade e «è regola da non essere dimenticata mai [...] cadono insieme la poesia dell’alienazione vitale e la possibilità di una coscienza concreta dell’esperienza» (AM 50). Quest’ultimo punto è fondamentale sia per questo romanzo che per la seconda delle «opere mancate» e chiama in causa un preciso nucleo tematico trovato all’interno di entrambi i testi, e in vario modo evidenziato e appuntato, che Sanguineti preleva dalle pagine del racconto per spiegare come sia proprio quest’ultimo a guidare la scrittura di Moravia di questa specifica stagione. Ritornando, dunque, nel terreno delle postille possiamo notare come nelle ultime pagine delle *Ambizioni* il critico si annoti: «meccanicità 406, 448»; rimandando, con l’utilizzo di quel sostantivo, alla modalità con cui Andreina vuole attuare il suo piano, che si può leggere all’interno della prima delle due pagine associate alla postilla:

le pareva infatti che nulla dovesse esser lasciato al caso, e ogni più piccola operazione andasse eseguita con estrema accuratezza, come la dimostrazione di un teorema geometrico

e che viene ribadita in quella seguente, in cui viene sottolineata la frase: «fedeltà meccanica ad un piano prestabilito». Se ci si sposta ora all’interno della *Mascherata* ci si può accorgere come questo gusto per una precisione così perfetta da sembrare meccanica torni in due passi che Sanguineti isola con il ricorso sia alla linea verticale che alle sottolineature<sup>69</sup>:

Il Perro calmo e compiaciuto gli espose subito il suo piano di azione con la stessa precisione con la quale un istruttore smonta una macchina, pezzo per pezzo, mostrandola ai suoi allievi. Il Cinco, che amava questa lucidità geometrica del Perro, fu pienamente persuaso (*Romanzi brevi* 14)

Non si trattava di una soluzione approssimativa in cui molto fosse affidato al caso e alla fortuna, sibbene di qualcosa di preciso, geometrico (*Romanzi brevi* 42)

Le modalità con cui il Perro e Andreina elaborano, espongono e intendono attuare i propri piani sono precisamente, ci dice Sanguineti nel saggio, i modi su cui si costruisce «la narrativa moraviana di questa lunga stagione inerte» (AM 50). Per il critico, infatti, «svanita con la coscienza dialettica, ogni coscienza realistica, l’avventura della vita si presenta principalmente come avventura: come tragedia insensata – le *Ambizioni* – o come insensata commedia – la *Mascherata* –, che non fa differenza» (AM 50) e Moravia

<sup>68</sup> Edoardo Sanguineti, *La femme revoltée*, «Rinascita», cit. (*Scribilli 1978-1979*, cit., p. 131).

<sup>69</sup> Le due citazioni che seguono rispecchiano entrambe i passi inseriti all’interno delle linee verticali e in esse vengono riprodotte tutte le sottolineature sanguinetiane.

non può far altro che assecondare, anch'egli in modo meccanico, questa nuova fase della sua scrittura accontentandosi solamente di dar prova, con la costruzione di tale opere, della sua «stupefacente abilità virtuosistica di montaggio narrativo» (AM 51).

Questi due romanzi si prestano a essere trattati insieme anche per andare a illustrare alcuni motivi già fortemente presenti all'interno degli *Indifferenti* e che tornano poi anche nelle opere successive e su cui il critico si concentra assai frequentemente in sede di lettura. Ci si riferisce: a tutte quelle immagini teatrali che, rimandando alla maschera, alla recitazione o alle scenografie trasmettono un senso forte di finzione e di vuota apparenza, e, associati a queste ultime, a quegli esasperati tratti fisiognomici che restituiscono i personaggi in tutta la loro grottesca deformazione, a partire, appunto, dalla prima madre creata dalla penna dello scrittore. Anche solo prendendo come riferimento le *Ambizioni* e *La mascherata* gli esempi in questo senso sarebbero tantissimi. Da quella selezione di passi desunti dal primo romanzo che vanno ad arricchire l'agghiacciante galleria dei ritratti femminili moraviani già citati nel capitolo precedente si può passare, sconfinando all'interno delle pagine del secondo: alla faccia simile «ad una maschera di cera colorata» (*Romanzi brevi* 12) del Perro, alla sua «vocazione di attore» (*Romanzi brevi* 13) che lo porta a fare la spia e al suo assumere il ruolo di «burattinaio di una assai complessa farsa» (*Romanzi brevi* 13); alle sopracciglia di Fausta che «levate ad accento circonflesso, simili a quelle che si dipingono gli attori quando interpretano la parte di Mefistofele, aggiungevano a quella smorta inespressività un che di crudele e spietato» (*Romanzi brevi* 48); fino ad arrivare all'analogia, istituita dal Perro, tra la pasticceria gremita degli invitati e un «teatro d'opera durante la prova generale» (*Romanzi brevi* 17). A tutti questi esempi si potrebbero aggiungere, per attingere solo da altre due opere presenti nel campione analizzato, quella trasformazione «del volto in maschera e del corpo in marionetta» (*Romanzi brevi* 351) a cui sovente è soggetta la Leda dell'*Amore coniugale* e quella sensazione «di essere sulla ribalta di un teatro moderno, nella messa in scena sommaria ed elegante allestita per un dramma di pochi personaggi e di una sola situazione» (*Il conformista* 252) provata dal protagonista del *Conformista* al suo ingresso nella casa di Quadri<sup>70</sup>. Se la lettura delle postille porta a una semplice constatazione della predilezione sanguinetiana per gli aspetti sopra citati, il saggio illumina anche sul motivo di tale inclinazione e consente di intendere correttamente le motivazioni che si celano dietro a questa insistenza. Per fare ciò bisogna ritornare a quel crollo del movimento dialettico dovuto all'assenza dell'antinomia di paradiso e realtà di cui si è già ampiamente detto e che per Sanguineti si riflette anche sulla costruzione stessa dei personaggi, come dimostra benissimo proprio la *Mascherata*. In quest'opera i due aspetti contraddittori del «primo grandissimo personaggio» (AM 52) moraviano, che gli conferivano a un tempo un sentimento di indifferenza nei confronti del mondo e la volontà frustrata di superare tale condizione, vengono separati e «degradati in clamorosa dissociazione» (AM 51) all'interno dei due nuovi personaggi di questo romanzo: Saverio, il cui sogno viene tramutato in programma politico e acquista quindi «la pretesa, per Moravia inaudita, come

---

<sup>70</sup> Tutte le citazioni riportate corrispondono a passi in cui sono stati registrati interventi autografi.

inaudita ha da essere per un borghese di virile pessimismo, di tradursi davvero in realtà, di risolversi in azione» (AM 51), e Sebastiano, che rappresenta «l'anima scettica e raffinata di Michele, incarnata ormai senza il suo 'doppio' frustrato e deluso» (AM 52). A questo punto, quando «ogni dialettica si spegne» (AM 53), rimane solo il mero avventuroso e i personaggi diventano davvero fantocci e burattini nelle mani di quel Moravia maestro di un montaggio narrativo efficacissimo ma le cui opere non vanno al di là della perfetta costruzione e del perfetto incastro tra le parti. Dopo aver sviluppato in questo modo la sua riflessione, il critico, infine, servendosi di questa citazione presa dalla *Solitudine* (e corrispondente a un passo che all'interno del volume dei *Racconti* è segnato da due linee verticali e una sottolineatura):

di modo che, invece di comportarsi come persone, agivano da fantocci che non conoscono che una sola smorfia e quella ripetono senza mai stancarsi, che non sanno muoversi che in un solo modo e, anche quando si toccano, restano inerti (*I racconti* 407)

conclude individuando in questo testo una presa di coscienza inconsapevole che può spiegare

non soltanto quella dissoluzione del movimento dialettico entro il racconto, per cui ogni personaggio sta veramente per sé [...] ma anche la fatale predilezione moraviana per le metafore e le immagini che insistono sul carattere di teatralità, recitazione, finzione, mascheratura: metafore e immagini che negli *Indifferenti*, sempre, avevano un acerbo e crudele significato critico, e ora vengono soltanto più a denunciare la presenza perenne del burattinaio in veste di scrittore che giuoca con l'arbitrio della sua scaltra immaginazione letteraria (AM 52).

Metafore e immagini, si aggiunga qui, che, come si è visto, occupano un posto assai privilegiato all'interno della postillatura del nostro autore e la cui attenzione costante, libro dopo libro, lo ha portato alla riflessione di cui si è appena cercato di dare conto.

### 2.3. *La romana e Il conformista*

Una volta giunti ai fogli terminali della *Romana* e del *Conformista* si rimane davvero colpiti dalla quantità di interventi appuntati su di essi: entrambi i volumi esibiscono una pagina, quella deputata a ospitare il colophon, assai fitta di annotazioni che, per quanto riguarda il secondo romanzo, sconfinano anche nell'ultimissimo elemento dei fogli di guardia. Le glosse contenute in tali luoghi possono essere agevolmente accomunate a quelle delle opere già viste per l'abitudine sanguinetiana a segnarsi una sintetica annotazione che viene poi associata a vari rimandi di pagina, mentre se ne discostano per alcune caratteristiche trovate unicamente in tali testi e che vanno al di là della mera differenza numerica. In questi casi, infatti, ci troviamo di fronte alla riproposizione di alcuni numeri di pagina in punti diversi del foglio (o di più fogli, nel caso del *Conformista*) e alla presenza di alcuni folti gruppi di pagine segnate le une accanto alle

altre ma spesso prive di annotazioni, e che comportano, quindi, una rilettura delle stesse e dei passi ivi segnati al fine di ravvisare quella continuità che ha portato il critico a trattarle unitariamente. Tale corpus di postille rappresenta, inoltre, un esempio perfetto, anche in virtù della quantità degli interventi, di quella tendenza da parte di Sanguineti a organizzare schematicamente le sue note tramite il ricorso a precise collocazioni o a segni quali linee, frecce e una sorta di grande parentesi quadra aperta in alto tesa a inglobare al suo interno una o più postille.

Se la *Romana* pur non presente nel sommario del saggio sanguinetiano viene in realtà, al suo interno, discretamente trattata la stessa cosa non si può dire per il *Conformista*, su cui il critico si sofferma solo in una nota del secondo capitolo e in un altro punto dell'opera in cui viene stabilita una comparazione tra quest'ultimo e il romanzo precedente. Tale situazione pone di fronte a un caso di non perfetta coincidenza tra lo spazio concesso a un testo all'interno della monografia e la pervasività degli interventi attuati in sede di studio rendendo questa specifica sovrabbondanza di postille più singolare rispetto a quella che contraddistingue il racconto incentrato su Adriana. *Il conformista* non sarà, inoltre, ripreso neanche negli articoli degli anni successivi e fornisce, quindi, un esempio di uno studio condotto sicuramente in modo attento e approfondito ma di cui resta poca traccia all'interno del materiale edito.

Il primo punto di contatto tra questo corpus di interventi e il saggio è rappresentato proprio dal legame tra le due opere istituito tanto in quest'ultimo quanto all'interno delle annotazioni terminali, le quali presentano, infatti, tratti di affinità in alcuni punti, nonché un esplicito richiamo; una caratteristica che consente di trattare i due romanzi nel medesimo paragrafo.

Uno dei nuclei tematici più importanti che emerge dalla postillatura di entrambe le opere è quello della normalità, e, nello specifico, dell'aspirazione a una normale vita familiare (quale è quella della società borghese interpretata sia da Marcello che da Adriana come normalità), avvertita in modo forte da entrambi protagonisti delle storie. Per quanto riguarda *Il conformista*, il desiderio di uscire dalla propria anormalità e giungere a una «normalità purchessia» (*Il conformista* 29), ci dice Sanguineti nella nota già menzionata in cui introduce il rimando a tale romanzo, è il tema su cui Moravia costruisce tutta la sua narrazione. Su questo tema la penna del postillatore molto prima di arrivare alle pagine finali indugia assai sovente, a partire, in particolare, dal prologo in cui, come si è in parte già visto, molto spesso sottolineature, annotazioni e segni sono utilizzati per seguire lo sviluppo della crudeltà di Marcello e la scoperta, tramite questa, della sua diversità, per proseguire poi anche nelle tre parti che seguono la presunta uccisione di Lino con la rivoltella tanto agognata. Tralasciando i numerosissimi esempi che potrebbero essere presi dalla postillatura esercitata sulle pagine interne e per cui in molti casi si registra la solita coincidenza tra passi segnati sul libro e citazioni riportate all'interno del saggio, ci si può rivolgere alle annotazioni terminali dedicate a questo specifico tema e che possono essere qui riprodotte (segnalando che le prime tre si situano alla p. 399, quella che ospita il colophon, e le ultime due alla p. 402, l'ultima dei fogli di guardia):

133

due normalità = 274

353 381-382

133 la cena “normale”

352 353

In questo gruppo di postille salta subito all'occhio la reiterazione di alcuni rimandi di pagina, caricati con molta probabilità di un'importanza ancora maggiore, e, per contro, la presenza in un solo punto delle pp. 274, a cui viene associata un'annotazione, e 381-382. Per quanto riguarda queste singole occorrenze le porzioni di testo ivi rimarcate da Sanguineti rimandano: alla «normalità quasi burocratica» da Marcello perseguita per tutta la vita e alla normalità «di specie quasi angelica» trovata tramite Lina, la quale, coerentemente con il nome che porta, libera il protagonista da quel «ribrezzo della decadenza, della corruzione e dell'impurità» ispiratogli per la prima volta da Lino; e all'incontro inaspettato, avvenuto alla fine della vicenda, proprio con quest'ultimo, che svela al protagonista che la normalità coincide proprio con la perdita dell'innocenza, a cui tutti «in un modo o nell'altro» sono soggetti. Le glosse maggiormente interessanti ai fini di questo discorso sono però quelle che coincidono con i due rimandi di pagina che Sanguineti si appunta per due volte nei due luoghi distinti entro cui le postille terminali di questo volume si concentrano. La p. 353, che la seconda volta viene riproposta insieme a quella che la precede, è direttamente collegabile al saggio e, precisamente, a un punto di quest'ultimo in cui il critico, dopo essersi soffermato sulle immagini di questa normalità tanto agognata che affiorano sia nella *Romana* che nel *Conformista*, spiega che:

il dramma oggettivo che Moravia viene esprimendo, in siffatte immagini è poi questo, in concreto: che nella società borghese alla normalità che così suggestivamente si esprime nel simbolo, non corrisponde sostanza alcuna (AM 99).

Che è esattamente ciò di cui si rende conto Marcello nel passo segnato a p. 353:

Pensò a questo punto che, se errore c'era stato, il primo e maggiore errore era stato di voler uscire dalla propria anormalità, di cercare una normalità purchessia attraverso la quale comunicare con gli altri. Quest'errore era nato da un istinto potente; disgraziatamente la normalità in cui quest'istinto si era imbattuto non era che una forma vuota dentro la quale tutto era anormale e gratuito.

L'altra pagina che viene da Sanguineti segnata per due volte nei fogli del *Conformista* è occupata proprio da una di quelle immagini di normalità cui il critico fa riferimento nella monografia. La scena in questione, come si incarica di informare la glossa che il poeta, al momento della sua riproposizione, associa a tale rimando di pagina, concerne il momento in cui Marcello, durante il capitolo II, guarda attraverso le finestre del palazzo di fronte

scorgendovi «i tre commensali nella sala da pranzo». Una vista di fronte alla quale egli non può fare a meno di pensare «che quelle stanze erano la normalità». Questa immagine riporta a tutti quei pranzi, sia effettivamente vissuti sia solamente contemplati, che sono stati già individuati come cruciali all'interno dell'intera narrativa moraviana e, proprio per il suo contenuto, apre direttamente il collegamento con quell'analoga scena familiare che Adriana vede attraverso le finestre di una di quelle villette «del viale suburbano in cui sorgeva la sua stessa povera casa» (AM 98), parimenti fissata nella postillatura della *Romana* e messa in esplicita relazione con la precedente:

17 immagine ossessiva { lezione incerta } della stanza normale, della famiglia = (cfr. Marcello nel *Conformista* e la finestra

Così si legge, infatti, tra le annotazioni finali di questo romanzo: un collegamento, quest'ultimo, che verrà riproposto identico all'interno della monografia nel momento in cui Sanguineti cita questi due passi. A una visione simile, non va dimenticato, è però stato soggetto anche il Michele degli *Indifferenti*, pur vedendo egli una scena intima tra un uomo e una donna dietro al vetro di un'auto e non dietro alle finestre delle case; e attraverso queste ultime guarderà, infine, anche il protagonista del *Disprezzo* scorgendo nelle dimore attigue al suo appartamento stanze che gli ricordano «con le loro luci tranquille un mondo dove ci si amava senza malintesi e si era amati e si viveva in pace, mondo dal quale mi pareva di essere escluso per sempre» (*Il disprezzo* 257). Questo passo, che nel volume schedato presenta una linea verticale e una lunga sottolineatura<sup>71</sup>, viene da Sanguineti fissato anche nelle pagine conclusive (dove si può trovare l'annotazione «le case di fronte 257») e a esso il critico farà riferimento anche in occasione della trattazione del *Disprezzo* nel corso della monografia individuando proprio in questa precisa azione il «perpetuo momento elegiaco dell'alienazione degli eroi di Moravia» (AM 121). Per tornare al racconto che segue la storia di Adriana e alla sua aspirazione a una vita normale, è necessario sottolineare come la rilevazione da parte di Sanguineti di tale tematica non si esaurisca con il gruppo di postille sopra citato ma emerga anche in altri luoghi del foglio. Si leggano, a tal proposito, le seguenti note:

16<sup>72</sup>, 32 normalità (35) (36), 111, 142, 147, 167, 181, 303

382 (Mino), 387, 414

Le varie pagine fissate in progressione all'interno del primo gruppo seguono tutte le fasi che caratterizzano il desiderio di Adriana di una tranquilla vita familiare<sup>73</sup>: i suoi primi violenti affioramenti, che la rendono «assetata di normalità» (*La romana* 32) e sensibile fino alle lacrime di fronte a tutto quello che sapeva «di bontà, di virtù, di moralità, di affetti familiari» (*La romana* 35); l'illusione di veder un giorno realizzate queste sue

<sup>71</sup> Cfr. scheda 6, 78 F e 79 B.

<sup>72</sup> Questa postilla è collegata con una freccia a «382».

<sup>73</sup> Come di consueto, le citazioni che seguono corrispondono tutte a passi segnati dallo stesso Sanguineti.



aspirazioni che deriva dalla relazione con Gino; la scoperta, una volta entrata in contatto con i piaceri carnali, dell'esistenza di altre «gioie all'infuori di quella di godere una vita tranquilla in seno alla famiglia» (*La romana* 36); il riconoscimento che la normalità non coincideva con i suoi progetti di felicità bensì con «tutte le cose [...] che sono ribelli a piani e programmi [...] che procurano delusione e dolore» (*La romana* 142), che, suscitato dal tradimento di Gino, la conduce a intraprendere senza opporre resistenza quel mestiere a cui sembrava essere «portata per natura» (*La romana* 303); il perdurare, infine, nonostante tutto, delle sue «idee sulla vita coniugale e normale» (*La romana* 181) e il loro affioramento più o meno forte in vari punti del racconto. Oltre a scandire lo sviluppo di questo preciso sentimento nell'animo della protagonista tramite queste postille Sanguineti, grazie all'utilizzo di una freccia, stabilisce un diretto collegamento tra la p. 16 e la p. 382, appartenente al secondo gruppo, legando insieme il momento in cui Adriana vede, all'inizio della vicenda, attraverso un vetro la già menzionata scena familiare a quello in cui ella è seduta in una tavola simile alla precedente, colta però, significativamente, non con l'ordine e la leziosità che caratterizza la prima<sup>74</sup> ma nel disordine tipico della fine del pasto, «sparsa di briciole» e occupata dalla «grande mano bianca chiazzata di macchie scure ornata alle dita di parecchi anelli di poco valore» della signora Medolaghi che sembra rivelare, con questi tratti esasperati, tutta la volgarità della sua persona<sup>75</sup>. A ritornare sempre, in queste scene di convivialità, è proprio quell'oggetto che abbiamo già visto essere così tanto caro a entrambi gli autori: la «lampada» (*Gli indifferenti* 5), o «lume» (*La romana* 16), o «lampadario»<sup>76</sup> che proietta la sua luce nelle stanze delle case o, in questo caso sempre in posizione centrale, sulle tavole in vario modo imbandite che i personaggi di volta in volta ammirano o occupano. E quell'«aspetto straordinariamente sereno e normale che le cose assumevano in quella luce» (*La romana* 17) che colpisce così tanto Adriana nel momento in cui, all'inizio del romanzo, è posta di fronte a quell'immagine di vita normale che alimenterà i suoi sogni per tutta la vicenda rimanda al particolare chiarore che in alcune occasioni illumina la scena degli *Indifferenti* configurandosi ora, con un'identità quasi perfetta con il passo appena citato, come «luce speciale, tranquilla, familiare» (*Gli indifferenti* 46), ora come luce

senza illusioni e senza speranze, particolarmente abitudinaria, consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella [Carla] aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là sospesi in quel meschino alone (*Gli indifferenti* 18).

<sup>74</sup> «Una stanza piccola ma pulita, con la carta da parati a fiori, una credenza e un lume centrale sospeso sopra la tavola apparecchiata» (*La romana* 16) è l'immagine che si apre di fronte ad Adriana durante quella sera d'estate in cui passeggia con la madre.

<sup>75</sup> Si legga a tal proposito quanto dice Sanguineti a proposito di questo inserimento di Adriana nella scena di vita normale e familiare tanto sognata dopo aver citato un passo che precede di poco quello di cui si sta discutendo: «ebbene, non manca nulla: ma come siamo lontani da quell'atmosfera serena, decorosa, normale, che la giovane Adriana poteva fantasticare! E come siamo prossimi, per contro, al tono degli *Indifferenti*!» (AM 99-100).

<sup>76</sup> Così in quasi tutte le scene dei pasti: *La romana* 382; *Il conformista* 133; *Gli indifferenti* 90.

Per quanto riguarda, infine, le pagine poste sulla medesima linea della 382 si può osservare come anch'esse rimandino al medesimo nucleo tematico: la p. 387 (recante al suo interno due linee verticali, di cui una particolarmente lunga) presenta la famiglia di Giacomo, una famiglia odiata dallo studente ma che agli occhi di Adriana si presenta come «una di quelle famiglie in cui, nei miei vani sogni di normalità, avrei voluto nascere»; la 414 rappresenta, invece, un altro di quei pochi casi in cui la pagina a cui si rimanda è priva di interventi: pur senza la guida della penna sanguinetiana, in virtù della sua presenza accanto alle altre e del tema sotto cui tutte vengono accomunate, è però possibile individuare il passo a cui probabilmente il critico ha voluto riferirsi, che coincide con quello che segue la proposta fatta da Sonzogno ad Adriana di andare via con lui a Milano e sposarsi, accolta dalla ragazza con queste parole:

Era la prima volta, dopo Gino, che mi si proponeva di sposarmi ed era Sonzogno che mi faceva questa proposta. Avevo tanto desiderato una vita normale, con un marito e dei bambini, ed ecco, essa mi veniva offerta. Ma con la normalità ridotta ad una specie di vuoto involucro dentro il quale tutto era anormale e spaventoso.

Lasciando il conturbante Sonzogno alle sue proposte di matrimonio e di fuga per tornare alle annotazioni sanguinetiane sempre relative a questo volume, c'è un altro argomento che, data la sua riproposizione, in modi leggermente variati, in diversi punti della pagina sembra essere per il critico particolarmente importante: la tematica dell'accettazione, rassegnata e passiva, del proprio destino e del proprio carattere; che, come è emerso dall'analisi degli interventi e delle glosse del *Conformista* torna anche all'interno di questo romanzo<sup>77</sup>, seppur con una minor insistenza. Per quanto riguarda le annotazioni relative a tale aspetto registrate nei fogli conclusivi della *Romana* esse si presentano nelle forme che seguono:

136 passività

destino accettato 256

conciliarsi con la propria sorte 264

*accettare*

471

temperamento = destino 264-265

accettazione 267 non riuscita 304

impulso, temperamento, destino 363

il mare 470

---

<sup>77</sup> Si vedano, a tal proposito, della scheda 4: i segni 253 F, 256-258 F, 256-B, 257 F, 259 B e le postille 305 J, 306 J e 316 J.

L'associazione per ciascun rimando di pagina a una postilla esplicativa consente di non ripercorrere le varie parti di testo presenti nelle relative sezioni dell'opera e di spostarsi, tenendo a mente anche il nucleo tematico prima trattato, che sarà parimenti importante, all'interno delle pagine del saggio in cui, come di consueto, il critico preleva dai suoi volumi i diversi argomenti in vario modo fissati tramite le numerose annotazioni per svilupparli e approfondirli. Il tema della lieta accettazione della propria sorte, ci dice subito Sanguineti, rimanda al «mito della passività e, per così dire, 'naturalità' naturale della donna» (AM 92) e, all'interno della narrazione, infatti, si presenta strettamente legato alla figura di Adriana. A questa «*natura*»<sup>78</sup> si oppone, nell'intenzione di Moravia, Giacomo, che, manifestando «la tensione, lo sforzo, la volontà di azione e di giudizio»<sup>79</sup> che avevano prima di lui caratterizzato il *Michele* degli *Indifferenti* si configura, contrariamente alla donna, come il «principio attivo»<sup>80</sup>. La trattazione sanguinetiana prende le mosse proprio da questa contrapposizione che viene dal critico illustrata facendo riferimento a due lunghe citazioni prelevate dalle pagine presenti in due delle postille sopra riportate: «temperamento = destino 264-265» e «*accettare* 471». La prima consente di cogliere un'Adriana in una delle sue frequenti rinunce a lottare contro il suo destino, che ella decide qui di abbracciare «con più amore, come si abbraccia un nemico che non si può più abbattere»; la seconda rimanda a un dialogo con Giacomo in cui la ragazza dopo essere stata presa, nella pagina precedente, da una forte nostalgia del mare, che con i suoi «flutti trasparenti» (*La romana* 470) e il suo «movimento perpetuo» (*La romana* 470) è un efficace simbolo di questo dolce abbandono sperimentato dalla protagonista<sup>81</sup>, gli propone proprio di recarsi in un luogo di mare per smettere di pensare a tutto quel che di spiacevole lo tormenta. La risposta di Giacomo secondo cui al mondo «ci sono coloro che accettano e coloro che non accettano» e il suo inserimento nella seconda categoria, rispecchia il rapporto che, nell'ottica dell'autore, dovrebbe legare i due personaggi; che è, precisamente, il rapporto «che corre tra chi accetta il destino, ossia il temperamento e le determinazioni naturali e sociali, e chi non le accetta»<sup>82</sup>: passività da una parte, attività dall'altra, dunque. È a questo punto, però, che interviene Sanguineti secondo cui non solo anche «Giacomo è fatto come è fatto, e non può cambiarsi, così che lo stesso principio attivo, a ben guardare è forma passiva, incorreggibile, involontaria, e insomma 'naturale'» (AM 93), ma, e occorre qui citare quasi integralmente,

se Moravia, per la sua intenzione ideologica, mette l'accento sopra l'antinomia che si pone tra astratto impulso etico e immediato impulso naturale e vitale, nella concretezza dell'opera (della seconda parte dell'opera, sempre) egli sposta continuamente l'asse dell'opposizione così costituita preconcettualmente. La frattura di fondo non si pone narrativamente, tra la prostituta e lo studente, ma tra questi da un lato e la società borghese dall'altro, giacché Adriana vagheggia pure nel suo cuore un quieto inserimento in quella, interpreta come normalità, e quell'inserimento non ottiene, e

<sup>78</sup> Alberto Moravia, *Perché ho scritto la Romana*, «La Fiera letteraria», II, 27, 3 luglio 1947, p. 3.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> Questo riferimento alla pagina precedente consente di chiarire la presenza della postilla «il mare 470» solo apparentemente atipica.

<sup>82</sup> Alberto Moravia, *Perché ho scritto la Romana*, cit.

Mino contro la classe e la società borghese si pone in atteggiamento di consapevole e calcolata rivolta [...] per un narratore come Moravia, è inevitabile che il punto vero del libro diventi la loro storica impartecipazione alla borghesia, per necessità accettata o per astratta volontà perseguita (AM 97).

Ecco, dunque, l'immagine contemplata da Adriana (e da Sanguineti segnata) all'inizio del romanzo e la sua aspirazione ad avere un giorno «una casa come quella [...] una famiglia come quella» (*La romana* 17), che rivela quel «particolare sogno innocente» che contraddistingue le più autentiche figure narrative del mondo moraviano e in relazione al quale queste ultime devono essere studiate per essere davvero comprese; ecco, ancora, quell'odio di Mino, anch'esso già emerso dall'analisi delle postille, nei confronti della sua famiglia, che è proprio una «famiglia come quella» e che altro non è che «l'inferno borghese» (AM 101); un inferno che egli ha compreso ma in cui, come Agostino, ma anche come Michele, non è in grado né di rimanere né di uscire: condizione che rappresenta, conclude Sanguineti, «l'eterno dramma, tutto critico e negativo, del grande Moravia» (AM 102). Come anticipato, sia Adriana che Giacomo, pur desiderosi entrambi di cambiare la propria vita e la propria condizione, finiscono per accettare la loro sorte: ma se questo per Adriana vuol dire semplicemente rinunciare all'inferno borghese ed evitare di trasformarsi, così come potrebbe avvenire alla Cecilia dell'ultimo romanzo se Dino la sposasse, «da fanciulla povera e piena di grazia in danarosa arpia» (*La noia* 314), per Mino significa tutt'altra cosa. Per comprendere l'epilogo della vicenda dello studente Sanguineti si concentra su uno degli episodi posti in evidenza sia all'interno del volume che nelle pagine dell'indice con la seguente postilla: «Mino delatore», che rimanda alla doppia confessione che Mino fa ad Adriana dopo il suo interrogatorio con Astarita. Nella ritrattazione attuata dal ragazzo della propria confessione<sup>83</sup>, dietro alla «metafisica esistenziale dell'assurdo» (AM 106) e al «linguaggio della filosofia e della decadenza borghese» (AM 106) si cela, sostiene il critico, «la realtà vissuta dei figli dei ricchi proprietari che non riescono a liberarsi, per quanti sforzi facciano, della loro storica natura» (AM 106); una natura che sarà da Mino pienamente accettata e a cui Moravia concederà «quella nobiltà della morte che a Luca vorrà miracolosamente negare» (AM 104). Se, dunque, il narratore costruendo il personaggio di Giacomo, con tutto il suo odio nei confronti del mondo che lo circonda (altro aspetto evidenziato anche tramite la postillatura)<sup>84</sup>, «crede di descrivervi la crisi perenne del principio attivo [...] vi descrive invece, con precisa determinazione di tinte, la crisi dell'intellettuale alienato dalla propria classe» (AM 102).

---

<sup>83</sup> «Ma forse mi calunnio... e semplicemente ho parlato perché non m'importava di non parlare... perché ad un tratto [...] non ho capito più niente delle cose in cui avrei dovuto credere [...] o meglio ho capito soltanto, come capirei tuttora, le parole... ma non i fatti che quelle parole indicavano... ora, com'è possibile soffrire per delle parole? Le parole sono suoni, sarebbe stato come se mi fossi fatto mettere in prigione per il raglio di un asino o lo stridere di una ruota... le parole non avevano più alcun valore per me, mi sembravano tutte assurde e tutte eguali, lui voleva parole e io gliene ho date, quante ne ha volute» (*La romana* 446-447). La citazione corrisponde a due passi inclusi da Sanguineti in due linee verticali.

<sup>84</sup> Si vedano a tal proposito, della scheda 5: la postilla 445 J e i segni 276-280 F, 281 B, 282 F.

Ultima precisazione da fare prima di abbandonare del tutto queste due importanti tematiche, quella dell'aspirazione a una vita normale e quella dell'accettazione della propria sorte, entro cui si sviluppa la densa trattazione sanguinetiana dedicata alla *Romana* riguarda di nuovo la cena a casa della vedova Medolaghi: bisogna infatti sottolineare come di questo episodio il critico riporti all'interno del saggio tre estratti prelevati da tre pagine che non sono presenti nelle postille conclusive e di cui solo uno coincide con un passo segnato all'interno del volume<sup>85</sup>. In queste tre parti di testo vengono descritte le reazioni di ribrezzo e vera e propria paura a cui sono soggette la mamma e la figlia al comparire della popolana Adriana: un momento ritenuto dal critico fondamentale, perché, soprattutto nell'atteggiamento della ragazza, la protagonista potrebbe veder rivelata «la vera sostanza del suo paradiso artificiale, studiando il terrore di lei nei propri confronti» (AM 100) e perché con tale episodio, «sviluppato in questa chiave ferocemente esatta» (AM 100), il narratore raggiunge la sua «zona più vera» (AM 100); una zona in cui finalmente:

Adriana non è più la portatrice di un atteggiamento positivo verso la vita, mitologicamente innalzata a emblema, costretta a caricare sopra le sue povere spalle il greve fardello della naturale innocenza del popolo, ma è semplice strumento, diagnosticamente perfetto, da opporsi in senso tutto critico e negativo, alla miseria morale piccolo borghese (AM 100-101).

Quando ciò non accade, quando, come già di fronte alla prostituta degli *Indifferenti*, si assiste al «trapasso dal negativo al positivo» (AM 44) e Moravia decide di abbandonarsi a quella «simpatia positiva per il popolo» (AM 101) che in realtà non gli appartiene, a quella pietà e a quella compassione fissata anche all'interno di una delle postille finali<sup>86</sup>, «la pagina decade immediatamente [...] per rialzarsi non appena Adriana si risolve in mezzo polemico» (AM 101).

Isolata nella parte più terminale del foglio della *Romana* che si sta qui analizzando e quindi un po' distaccata dalle precedenti si trova un'altra annotazione fondamentale: «ritorno al grembo 397». Questo motivo del ritorno al grembo materno, se si segue l'interpretazione data da Giuliani alla prima sezione di *Laborintus*, si può ritrovare anche dietro l'immagine della Palus Putredinis su cui il testo si apre; una palude che secondo il curatore dei *Novissimi* è «l'archetipo di una situazione»<sup>87</sup> e che rimanda al *Diario di una schizofrenica* di Marguerite Sechaye: in particolare al momento in cui la paziente Renée tramite il contatto con la madre-analista «sente di essere racchiusa nel corpo di lei come in un mondo di terra e di acqua che chiama *palude*»<sup>88</sup> e in cui può immergersi non appena lo desidera. Questa regressione al ventre della madre, in modi più o meno consapevoli, viene sentita o ricercata anche da alcuni personaggi della narrativa moraviana nel corso di episodi quasi sempre rilevati da Sanguineti in sede di lettura. Secondo il critico quello

---

<sup>85</sup> *Ivi*, 263 F.

<sup>86</sup> Cfr. scheda 5, 415-416 J.

<sup>87</sup> *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961, p. 61.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

più significativo coincide con la parte finale della *Disubbidienza*, opera in cui egli individua «la storia di come sia facile, oggi, in patologica regressione [...] pervenire a vivere e a sentire come un feto» (AM 89). All'interno del saggio l'interpretazione di ciò che Luca prova al momento dell'amplesso con l'infermiera<sup>89</sup> apre a un rimando in nota proprio alla *Romana* e, nello specifico, a quella p. 397 che si è visto essere associata con la postilla citata. Questa pagina ospita un passo davvero esemplificativo di questo ritorno al ventre materno in cui di fronte a uno dei tanti episodi della «pantomima dell'amore» messa in scena da Astarita, durante i quali egli mette la testa nel grembo della donna e questa deve continuare a passargli una mano sul capo «in una leggera e incessante carezza», la ragazza non può fare a meno di osservare come

in quei momenti non mi pareva più un amante bensì un bambino che cercasse il buio e il caldo del grembo materno. E pensavo che molti uomini vorrebbero non esser mai nati; e che, in quel suo gesto, forse inconsapevolmente, si esprimeva il desiderio oscuro di essere di nuovo riassunto dentro le viscere tenebrose dalle quali con dolore era stato cacciato alla luce.

Nelle *Noia* questo sentimento di regressione sarà pienamente riconosciuto e con repulsione sperimentato da Dino per ben due volte in occasione del suo arrivo a casa della madre: inizialmente, percorrendo la strada che lo porta alla villa, egli prova un «orrore come di chi si accinga a commettere un atto contro natura, quasi che, imboccando il viale, fossi in realtà rientrato nel ventre che mi aveva partorito» (*La noia* 25), successivamente, una volta salito nella decappottabile nuova acquistata per lui dalla madre, non può far altro che constatare: «adesso ci stavo in quel ventre e non ne sarei mai più uscito» (*La noia* 35). Sebbene a tale particolare aspetto il critico non faccia riferimento nella parte del saggio che egli dedica alla *Noia*, questo sentimento provato da Dino viene però rilevato con una discreta insistenza durante la fase di lettura e studio dell'opera. Le due pagine citate presentano, infatti: la prima, una linea verticale che coincide all'incirca con il passo qui citato, una postilla accanto a quest'ultima e un'altra nel margine superiore del foglio (che sono rispettivamente: «orrore [ventre materno]» e «il ritorno al ventre»); la seconda, anch'essa una linea esterna di demarcazione, che in questo caso inizia poco prima della frase sopra riportata, e, al suo fianco, l'annotazione «ventre materno». Entrambe vengono, infine, riprese nei fogli conclusivi del volume con la seguente postilla:

accettazione (della noia) = regressione al ventre  
25 e 35

Più simile all'atteggiamento di Astarita è, infine, per fare un riferimento che prescinda dalle postille sanguinetiane, quello tenuto in una precisa occasione dal protagonista degli *Indifferenti*, che di fronte a una Lisa in preda a un'«estasi tra ripugnante e ridicola» (*Gli indifferenti* 59) la bacia freddamente e poi, gemendo, si accascia con la testa «in quel

---

<sup>89</sup> «Ricordò che al momento dell'amplesso, egli aveva provato ad un tratto il desiderio forte di entrare tutto intero nel ventre della donna e rannicchiarsi in quelle tenebre calde e ricche con tutto il corpo, come vi si era rannicchiato prima di nascere» (*Romanzi brevi* 344).

grembo; oscurità» (*Gli indifferenti* 59), provando il forte desiderio di restare così fino alla fine della sua visita.

Non si può non notare, infine, data la centralità nella riflessione critica sanguinetiana della coppia sesso-denaro, l'attenzione che il poeta mostra nei confronti del secondo termine, ovviamente sempre legato al primo e qui, data la particolare «vocazione» della protagonista in modo ancora più palese. Accanto alla postilla «denaro» Sanguineti si annota, dunque, alla fine del libro, i seguenti numeri di pagina: «183, 108, 174, (192), 327»: se la prima rimanda a quel senso di vergogna e di pudore che Adriana scopre essere sempre legato al denaro e che fa sì che venga cancellato «dal novero degli argomenti normali [...] quasi che esso sia sempre malguadagnato», le altre si appuntano proprio sull'unione dei due termini, andando a evidenziare quel «sentimento di complicità e di intesa sensuale» (*La romana*, 108) che determina la relazione della ragazza con il denaro (ma in un caso anche con il portacipria rubato), sia esso ricevuto o dato.

Coerentemente con la sostanziale esclusione del *Conformista* dal corpus degli scritti editi pur prendendo le mosse da questo romanzo il presente paragrafo se ne è poi inevitabilmente distaccato. Se si volessero, in chiusura, citare due casi di postille attinte da quest'opera di cui il primo apre all'unico altro legame con il saggio e il secondo non coincide con quella consueta migrazione che porta le annotazioni sanguinetiane dalle pagine dei suoi libri a quelle della monografia si potrebbero prendere come punti di riferimento le seguenti glosse:

mondo ambiguo 289-290

387 uomo e natura 390

Caino, Giuda 188, 239 (298)

Le prime due annotazioni aderiscono pienamente a quanto scritto nella nota dedicata al *Conformista*, dove Sanguineti afferma che l'inevitabile conclusione di questo romanzo altro non è che «la prevedibile regressione dal piano storico a quello naturale» (rimandando alla p. 390 e a quel «destino veramente umile e naturale» proprio del fiore cresciuto nel sottobosco da Marcello invidiato) e che la zona più vera dell'opera, coincidente con la scoperta del protagonista «di aggirarsi [...] in un mondo profondamente sconvolto e inaridito» popolato di «figure ambigue», legata com'è alla carenza d'amore che segna tutti i rapporti umani del protagonista rimane purtroppo completamente in ombra. L'annotazione «uomo e natura» riflette, inoltre, un'attenzione sanguinetiana nei confronti di quei passi in cui vi è un accostamento o una sovrapposizione del piano umano con quello naturale che è stata ritrovata anche in alcune delle altre opere oggetto della schedatura. Così accade, ad esempio, nel *Disprezzo*: qui, come si è già visto nel capitolo precedente, due dei quattro trattini presenti nel libro rimandano, come informa una delle postille conclusive associata alle pagine in cui questi ultimi compaiono, a un passo in cui Riccardo rievoca il mondo omerico nei suoi aspetti naturali e a uno in cui, sempre nella mente del protagonista, la lucertola azzurra che vive

solo sui Faraglioni diventa il simbolo di quello che sarebbero potuti diventare lui e la moglie se fossero rimasti nell'isola: «azzurri e illuminati dentro di azzurro, come le lucertole, come il mare, come il cielo e come tutto ciò che è chiaro, allegro e puro» (*Il disprezzo* 158). La coincidenza più perfetta con le annotazioni del *Conformista* si ha, però, con la postillatura della *Ciocciara*, in cui si trova, tra le postille conclusive, la medesima glossa «uomo e natura» anch'essa accompagnata da due rimandi di pagina («130 (354)»). In queste ultime si assiste prima alla riflessione di Cesira secondo cui «gli uomini vanno per un verso e la natura per l'altro» di modo che quando l'uomo è felice spesso la natura si scatena e viceversa e, verso la fine del romanzo, all'effettivo concretizzarsi di tale ipotesi: una chiara giornata di sole accoglie, infatti, Rosetta e Cesira fuori dalla chiesa dopo la tremenda violenza subita dalla figlia, e un dolce vento di primavera accompagna il loro attraversamento del paese; un vento che soffiando nell'orecchio della madre le sembra suggerire di non prendersela perché «tanto tutto continuava come prima, come sempre». Seppur non rilevata nelle pagine finali, a ben guardare, questa unione, in questi casi discordi, tra uomo e natura torna anche in occasione di due segni sanguinetiani apposti questa volta sulle pagine degli *Indifferenti*<sup>90</sup>: precisamente nel momento in cui Carla, dopo il pranzo del suo compleanno, esce ubriaca nel giardino preda di un malessere che si fa sempre più insopportabile e si sente «soverchiata da questo contrasto del suo vaneggiamento con la muta calma della natura» (*Gli indifferenti* 100).

Per tornare, infine, alle postille del *Conformista* sopra riportate le ultime due, che non sconfinano oltre i fogli del libro, fissano alcuni episodi in cui questa volta ai personaggi e alle vicende si sovrappongono immagini ed evocazioni dalle Sacre Scritture: i versi biblici riguardanti Caino richiamati alla mente di Marcello dalla somiglianza tra la figura del Padre Eterno stagiato nell'abside affrescato di una chiesa e il mendicante visto poco prima (episodio che inizia sì a p. 188 ma continua in realtà in quelle successive); le «lontane, infantili reminiscenze della storia sacra» (*Il conformista* 239) che lo portano a voler indicare Quadri non con il ricorso alla gobba, un difetto fisico evidente e inequivocabile, bensì con una stretta di mano, che rimanda all'abbraccio dato a Cristo da Giuda, il tredicesimo apostolo (simbolismo numerico ripreso con la tredicesima visita di Orlando a Parigi), nel Getsemani; infine il momento effettivo di questa stretta di mano che lo spinge quasi a «chinarsi e baciare Quadri sulla guancia sinistra, proprio come aveva fatto Giuda» (*Il conformista* 298). A questo gruppo si potrebbe forse aggiungere un'altra postilla, la glossa «383», posta all'interno di un quadrato: tale pagina è, infatti, sì occupata dalla figura di Giulia colta, alla finestra, in una nudità che rivela i segni della passata maternità, ma se si procede con la lettura nella pagina seguente Marcello identificherà in questa donna che di lì a poco dovrà abbandonare la sua casa «Eva scacciata dall'Eden».

---

<sup>90</sup> Cfr. scheda 7, 180-181 F.



#### 2.4. *La ciociara e Il disprezzo*

Come è emerso dalla distribuzione delle postille tracciata nel precedente capitolo *La ciociara e Il disprezzo* costituiscono una sorta di sottoinsieme all'interno del gruppo dei romanzi in virtù del numero relativamente ridotto di postille che esibiscono al loro interno. L'esiguità dei rispettivi corpus di interventi dipende soprattutto dalla mancanza di annotazioni poste all'interno del testo e, parallelamente, dallo scarso numero di segni che nelle altre opere le accompagnano e intervallano. Se, però, ci si sposta nelle pagine finali si potrà facilmente notare come in tali luoghi le postille, pur non raggiungendo l'ampiezza di quelle dei due romanzi appena trattati, siano più numerose di opere nettamente più segnate quali *Gli indifferenti*, *la Noia* o *Le ambizioni sbagliate*. Come già fatto con *La romana* e *Il conformista* delle annotazioni conclusive di questi due volumi ne verrà, dunque, prelevata una ristretta selezione, privilegiando quelle che consentono i maggiori collegamenti al saggio del '62.

Sulla scorta dell'ordine seguito all'interno di quest'ultimo si può anche qui cominciare dalla *Ciociara* e in particolare dal personaggio di Michele, figura su cui, attraverso una modalità che si può ormai dire consueta, si apre la riflessione critica di Sanguineti. Definendo tale personaggio come il «il puro e semplice anti Michele degli *Indifferenti*» (AM 106) quest'ultimo vuole mettere innanzitutto in luce come la contraddizione da lui patita non parta dall'interno della sua anima ma risieda nelle cose stesse, nella realtà oggettiva. Nella *Ciociara* viene riproposta la consueta tecnica oppositiva moraviana, che in questo caso pone in rapporto Michele, il figlio istruito e colto, e il padre, scaltro negoziante che pensa solo al cibo e agli affari, ma, con una differenza che è fondamentale, né il primo è debole sul piano vitale perché «oscuramente consapevole» (AM 16) né tantomeno il secondo rifiuta di riconoscersi e giudicarsi. Questo cruciale scarto è possibile proprio perché, come anticipato, la contraddizione «procede dalla realtà della situazione sociale, la rispecchia con strenua energia [...] e perviene infine alla coscienza aperta dei personaggi, di Michele non meno che di Filippo». Quanto detto viene da Sanguineti come di consueto intervallato da una serie di passi che ben esemplificano tale situazione. Egli parte innanzitutto dall'episodio che segna l'ingresso in scena di Michele, nel momento in cui il padre ha esposto, nel terzo capitolo del romanzo, la «tipica filosofia del negoziante» (AM 107) e ha diviso il mondo in due categorie, quella dei furbi e quella dei fessi, affermando come nessuno che «lo sappia vorrà mai appartenere alla prima»: qui tramite lo scatto di Michele e la risposta del padre apprendiamo non solo che il giovane si inserisce tra i fessi ma che tale inserimento è possibile perché, come sottolinea Filippo, «in casa ci sono io a fare il furbo», di modo che, commenta il critico, la «possibilità che Michele ha di una rivolta netta e tagliente [...] dipende dalla furbizia guasta del padre [...] fiorisce su un terreno di aperta corruzione» (AM 107). A ciò si deve, però, aggiungere, ed è per Sanguineti un punto fondamentale proprio perché rende manifesta la novità della contraddizione qui sperimentata, il riconoscimento da parte di Filippo del fatto che suo figlio è sì un idealista «ma di questi tempi che è un idealista? Un fesso. Magari non per colpa sua, magari per forza, ma un fesso» (*La ciociara* 96). Da questo

episodio Sanguineti passa al capitolo VII, a una scena in cui Moravia replica la situazione precedente «con eguale e intensa lucidità, con una severa crudeltà da grande realista» (AM 108): in questo passo, interamente citato nella monografia, dopo aver sentito il padre desiderare di avere in quel momento un maiale da cui ricavare bistecche «belle grasse, erte un dito, ciascuna del peso di cinque etti...» (*La ciociara* 259) Michele non può trattenersi dal fargli notare che se così fosse lui porco mangerebbe il porco e, quindi, «sarebbe davvero un caso di cannibalismo»; insulto, quest'ultimo, che porta a un battibecco in cui lo scrittore fa assistere il lettore a due momenti di silenzio durante i quali i personaggi uno dopo l'altro prendono effettiva coscienza della «realità della situazione sociale» (AM 108): Michele comprendendo che suo padre ha ragione, che è stato merito suo se egli ha potuto fare i suoi studi e che dovrebbe quindi lasciarli parlare di cibo quanto vogliono; Filippo, con un ammutinamento più radicale, non potendo far altro che riconoscere che le uniche cose di cui poteva parlare erano effettivamente quelle elencate dal figlio (la roba rubata dal personale, il negozio, l'arrivo degli inglesi, l'abbondanza) e nessun'altra. Per legare, dunque, quanto scritto dal critico nel saggio a quanto da lui annotato all'interno del volume si può osservare come i punti cardine della trattazione appena ripercorsa si fissino tutti nelle postille che seguono:

negozianti 94, 139

Michele 95

(96 studia perché il padre è furbo)

259 ss.

Se, infatti, le annotazioni mettono in luce i principali aspetti e personaggi che, come si è visto, vengono poi sviluppati all'interno della riflessione critica le pagine a loro associate forniscono tutte le citazioni con cui Sanguineti la scandisce e la supporta. Le uniche eccezioni sono rappresentate dalla p. 139 (la sola del gruppo a ospitare al suo interno non una o più linee verticali ma un trattino) che concerne comunque sempre la contrapposizione tra Michele meno noioso degli altri perché, come osserva la voce narrante, «era il solo che non pensasse all'interesse e ai quattrini» e Filippo e gli altri sfollati che non fanno, invece, che parlare di questi ultimi; e dalla p. 93 che non è riportata all'interno delle annotazioni ma è citata nella monografia per trascrivere interamente il passo in cui viene esposta la «tipica filosofia del negoziante» (AM 107) che inizia appunto in tale luogo.

Michele è anche, ci dice Sanguineti, l'unico personaggio che può «evadere dal suo destino di indifferenza e di noia, cui Moravia ha pure condannato tutti i suoi simili» (AM 108), il solo, dunque, che può «salvarsi dalla sorte fatale di un'alienazione vitale» (AM 108). L'eccezionalità di questa situazione, da cui restano inevitabilmente esclusi tutti gli altri personaggi moraviani, necessita una precisa risposta. Quest'ultima è, secondo Sanguineti, semplicissima e coincide con quel «motivo morale o, se si preferisce,

religioso [...] il motivo della giustificazione superiore dei nostri atti»<sup>91</sup> in cui Moravia ha individuato, in *Storia dei miei libri*, quello più ricorrente all'interno della sua narrativa a partire dagli *Indifferenti*, ma da cui, in realtà, come sottolinea il critico, fino alla *Ciocciara* non ha mai attinto. L'emersione di questo nuovo aspetto consente un immediato aggancio alle postille, in cui si può ritrovare, posta tra le ultime due di quelle prima citate, la seguente annotazione: «142-143 (religione) 164-165, 260», che viene di nuovo da Sanguineti svolta all'interno del saggio in modo più esteso (a eccezione dalla sola p. 260). Dalle pp. 142-143 lo studioso attinge per spiegare come a un certo punto il lettore del romanzo venga informato della vocazione di Michele a farsi prete da lui scoperta e per questo motivo non perseguita («Mi resi conto che ce l'avevo e che, appunto per questo, non dovevo farmi prete» è la citazione prelevata dalla p. 143 e rimarcata con una linea verticale durante lo studio privato) e del fatto che la sua religione, «la religione vera del borghese onesto» (AM 109), non può essere altro che una «religione delusa»: in questo caso è Cesira a notare e registrare questa specifica caratteristica del ragazzo in un passo che nel volume reca, al margine, una lunga linea esterna di demarcazione e una x significativamente posta accanto alla frase più importante: «insomma, forse forse, era anche lui religioso; ma di una religione delusa» (*La ciocciara* 142). Le pp. 164-165 consentono, invece, il passaggio a un passo altrettanto fondamentale: la lettura della parabola di Lazzaro; a cui possono essere associate anche le due seguenti glosse poste le une accanto alle altre:

160 ss. (la lettura del Vangelo)      Lazzaro 163-164

Per analizzare il tentativo di Michele di leggere di fronte ai contadini nella «tenebrosa» capanna (*La ciocciara* 160) in cui era solito svolgersi la cena il critico lo mette a confronto con quello compiuto dal Giacomo della *Romana* al fine di educare Adriana. Due episodi che sembrano perfettamente sovrapponibili e che portano in entrambi i casi i due oratori a scontrarsi contro un uditorio che non è in grado di comprenderli, ma che, in realtà, sono accomunati unicamente dal «puro schema della situazione narrativa» (AM 110). Per capire la radicale divergenza tra i due ciò che conta sono le motivazioni che portano i personaggi ad abbandonare quel loro proposito di educazione del prossimo. Nel caso di Mino egli smette di leggere alla sua amante in realtà non perché la donna non capisce ma «per una singolare incapacità [...] a perdurare in uno sforzo qualsiasi che richiedesse un continuo e sincero entusiasmo» (*La romana* 401). Se, arrivati a questo punto della lettura del saggio, ci si rivolgesse di nuovo ai fogli terminali di questo romanzo, tra le annotazioni ivi contenute si troverebbe la seguente postilla (recante in sé, tra le altre, la pagina appena citata): «indifferenza di Mino, 376, 382, 401, 405 (come se) 474, 480»; una glossa che serve a Sanguineti per isolare e fissare quei numerosi punti all'interno del testo in cui vengono ribadite la mancanza di passione e l'indifferenza di Giacomo, che non possono che generare in questo personaggio tarato, così come già era accaduto per il primo eroe moraviano, «incapacità e impotenza», e in cui, al momento dell'istituzione del rapporto

<sup>91</sup> Alberto Moravia, *Storia dei miei libri*, «Epoca Lettere», III, 23, 28 marzo 1953.

con l'episodio della *Ciociara*, egli individua la «profonda radice» (AM 110) del suo fallimento. Nel caso di tale opera, invece, proprio perché la contraddizione non nasce all'interno del personaggio ma è nelle cose e in esse «è riconosciuta virilmente» (AM 111) la motivazione dell'insuccesso di Michele risiede proprio nel fatto che coloro che lo ascoltano non capiscono; e di ciò è consapevole tanto il lettore quanto gli astanti («Credo che anche le donne pensassero lo stesso: tutto questo era roba da signori che non zappano e non si guadagnano la vita col sudore della fronte», osserva a un certo punto Cesira).

La parabola di Lazzaro ha un'importanza particolare anche perché fornisce a Sanguineti l'epilogo della sua disamina della *Ciociara*, che può essere di nuovo trattato sulla scorta di un'altra coppia di annotazioni sviluppate, al momento della stesura del saggio, in ordine invertito:

396- Michele in sogno

il dolore 414

Se a partire dall'episodio evangelico letto ai contadini il ragazzo ben intende «che non si tratta tanto di resurrezione, ma si tratta, prima di tutto [...] di coscienza della putrefazione» (AM 112-113) Cesira, dopo tutte le sofferenze patite, culminate nel tremendo stupro di Rosetta, ricordandosi, alla fine della sua vicenda, la lettura di Michele avvenuta nella capanna punta tutto sulla «redenzione conquistata attraverso il dolore» (AM 111), facendo così chiudere il romanzo su quella p. 414 in cui emerge potentissima l'«eterna deformazione dell'etica sentimentale moraviana» (AM 111). In questo modo, conclude il critico, la «*Ciociara* raggiunge la *Romana* pienamente giacché il positivo non si oppone al negativo che in nome del puro e semplice essere vivi, e cioè ancora in un trionfo della natura sopra la storia» (AM 112). Sanguineti non può che individuare in tutte le zone del libro in cui regnano, «con il loro generico e confuso umanesimo poetico» (AM 113), la speranza e il rinnovato amore per la vita<sup>92</sup> quelle meno riuscite e, tantomeno, accontentarsi del modo in cui il romanzo si chiude. È, infatti, non nella rievocazione della parabola di Lazzaro che si deve cercare, secondo lui, il vero punto estremo della vicenda di Cesira bensì nell'apparizione di Michele in sogno che suggella il decimo capitolo e in cui Moravia torna di nuovo e molto più autenticamente a servirsi della «situazione onirica per operare il miracolo di una positiva accettazione dell'esistenza» (AM 112).

Per passare al *Disprezzo* è di nuovo dall'esame di un personaggio che parte l'analisi sanguinetiana di questo romanzo, e, precisamente, dal protagonista e voce narrante dell'opera: Riccardo Molteni. Se il Michele della *Ciociara* si configurava come l'anti-Michele degli *Indifferenti* quest'ultimo è, invece, il personaggio che maggiormente si avvicina al primo eroe moraviano. Con lui torna di nuovo in scena la più autentica figura della narrativa di questo scrittore, la «figura della nostalgia» (AM 114) che, come gli altri personaggi, sogna un paradiso sconosciuto in grado di sottrarlo da una realtà entro cui

---

<sup>92</sup> Aspetti parimenti fissati nella postillatura con le seguenti annotazioni: «302-303 la speranza» e «fame delle cose 342».

non riesce a inserirsi e da cui non riesce a evadere, un mondo tutto ideale che possa opporsi alla «concretezza del presente» (AM 114). Si è detto che se tale aspirazione frustrata è il marchio di fabbrica dei più riusciti eroi moraviani il contenuto effettivo dei loro sogni non si presenta sempre uguale ma cambia a seconda dei casi: qui, in una sintesi assai efficace, quella di Molteni è una «nostalgia, ad un tempo, storica e naturale, nostalgia di un mito e di un mondo mitico» (AM 114), che affiora nell'animo del personaggio favorita dalla coincidenza tra il dramma di Ulisse, così come lo intende il regista Rheingold, e la crisi coniugale che il protagonista patisce e racconta. Rheingold, infatti, vuole fare dell'*Odissea* «il dramma interiore di un uomo moderno impigliato nelle contraddizioni di una psicosi» (*Il disprezzo* 148) e a questo avvilito del mitico mondo omerico Riccardo tenderà in tutti i modi di opporre l'immagine autentica di questo mondo «colorato e luminoso, animato dai venti, illuminato dal sole» e popolato di creature che hanno della natura «l'antica semplicità, l'amabile misura» (*Il disprezzo* 148).

Le due postille da cui si può partire per far proseguire, sulla base di queste ultime e dei relativi rimandi di pagina, la riflessione sanguinetiana sono le seguenti:

nostalgia di un mondo diverso 216, 222, 239, 240

essere “un uomo” 237

Tali annotazioni rimandano al contrasto, da Riccardo patito e sofferto, tra quel «mondo simile a quello di Omero» (*Il disprezzo* 216) che egli sogna e difende e quello «tutto reale dei Battista e dei Rheingold» (*Il disprezzo* 239), in cui il personaggio è, suo malgrado, inserito e da cui la moglie, che non conosce e non può comprendere altri che questo, dipende a tal punto nel suo rapporto con il reale da derivare proprio da quest'ultimo le sue immagini ideali. Emilia disprezza, infatti, il marito perché egli non è «“un uomo”», come Sanguineti si annota alla fine del volume, formulando questo suo generico giudizio partendo non da «un'esperienza consapevole dei valori umani, bensì dalle convenzioni del mondo in cui ella si era trovata a vivere» (*Il disprezzo* 237). Se, dunque, il romanzo, forte del «sapiente contrappunto» (AM 114) creato tra le due vicende, porta a leggere quella di Emilia «sopra lo sfondo archetipico di quella di Penelope», a tal punto che a Riccardo basta sentire la moglie che dà istruzioni alla cuoca per evocare nella sua mente la figura della padrona che dà ordini all'ancella e far diventare la villa di Battista «la casa di Itaca, ed Emilia Penelope» (*Il disprezzo* 222), la donna resterà, a dispetto della volontà del marito di introdurla in un «mondo semplice come lei, schietto come lei», tutta ancorata a questa realtà; ripetendo, anzi, con la definitiva e indiscutibile condanna che rivolge marito, «l'atteggiamento di Carla nelle ultime pagine del romanzo del 1929 [...] che respinge il fratello in un limbo di inerte immaturità, senza possibilità di appello e di riscatto» (AM 117). In questo modo, sostiene Sanguineti, Moravia riprende il «mito della naturale 'naturalità' della donna» (AM 113), già presente all'interno della *Romana*, per criticarlo «nell'atto stesso in cui lo assume» e sciogliendo così «l'equivoco del mito

‘naturale’ di Moravia» (AM 118). La demistificazione qui attuata porta, infatti, alla scoperta

che la natura non esiste, storicamente, che come possibilità astratta, perduta e deturpata nella sua storica alienazione. Emilia è così figura storica di quella ‘naturalità’ alienata che si crede natura, e che giudica “spregevole” ogni nostalgia storica perché non può comprenderla naturalmente (AM 118).

Perfettamente inseriti in questo mondo «contaminato dal denaro e dall’interesse» (AM 116) e creato, anzi, a loro «immagine e somiglianza» (AM 116), sono, infine, gli altri due personaggi che si oppongono al protagonista, la cui diversità di ideali rispetto a quelli di Riccardo determina quelle tre discordanti concezioni della figura di Ulisse che caratterizzano il produttore, il regista e lo sceneggiatore e che vengono da quest’ultimo esposte, nelle ultime due pagine fissate dalla prima postilla, facendole coincidere con «tre possibili modi di esistenza»:

l’immagine di Battista, superficiale, volgare, retorica e insensata rassomigliava alla vita e agli ideali, o meglio agli interessi di Battista; quella più reale ma ridotta e avvilita di Rheingold era in accordo con le possibilità morali e artistiche del regista; infine la mia senza dubbio la più alta e insieme la più naturale, la più poetica e insieme la più vera, derivava dalla mia aspirazione forse impotente ma sincera ad una vita che non fosse compromessa e svuotata dal denaro né abbassata al livello fisiologico e materiale. E mi parve, in certo senso, consolante che l’immagine che io preferivo fosse la migliore. Dovevo adeguarmi a questa immagine, anche se non avevo potuto farla trionfare nella sceneggiatura, anche se era molto improbabile che potessi farla trionfare nella vita.

A dispetto della sua impotenza, della sua impossibilità a far trionfare la sua immagine ideale che qui dimostra di presentire, Molteni è, di nuovo, come già Michele, il vero eroe del romanzo: con lui Moravia recupera, spiega Sanguineti, quello «scacco dialettico che aveva presieduto alla nascita degli *Indifferenti*, quella sospensione etica del protagonista, la cui patetica nostalgia di un mitico mondo ideale è segno, ad un tempo, di radicale impotenza e di spirituale nobiltà» (AM 117). E tale impotenza, come già quella del primo Michele, di Luca e del Michele della *Ciocciara* «è simbolo aperto di un oggettivo limite storico» (AM 115): «ma Dante è Dante: un uomo del medioevo... lei, Molteni, è un uomo moderno...», replica Rheingold dopo aver ascoltato Riccardo recitare i versi danteschi su Ulisse, che egli non solo fa coincidere con la sua concezione del personaggio ma anche con l’idea che ha di sé stesso e della sua vita. Unico episodio, quest’ultimo, riportato all’interno della monografia ma non segnato al momento della postillatura esercitata nei fogli terminali del volume.

L’analisi di quest’opera si conclude, infine, sulla scorta di altre due annotazioni fissate nei luoghi conclusivi del volume:

Ulisse civilizzato e Penelope barbara 196-197

scatole cinesi 255

La prima glossa si riferisce a quella «dialettica di civiltà e barbarie» (AM 118) da Moravia impostata grazie alla specifica concezione di Rheingold dei due personaggi omerici, esposta nelle pagine a cui l'annotazione rimanda, che svela sia il carattere di «regressione barbarica» (AM 118) che si cela dietro alla nostalgia di Riccardo, suscettibile di chiudersi «in una forma irrazionalistica e sentimentale», che l'«accettazione di una realtà tutta degradata, bloccata nella sua storica degradazione» (AM 119), inevitabile contrappasso del «razionalismo astratto di Rheingold» (AM 119). La seconda rimanda, invece, al particolare esito a cui in tale opera è soggetto il tipico ricorso moraviano alla situazione onirica. Nel *Disprezzo*, romanzo che, almeno da questo punto di vista, secondo Sanguineti si configura come «la 'coscienza' dell'intera opera moraviana» (AM 120), nel momento in cui interviene il sogno il protagonista non solo lo riconosce «come sogno, letteralmente» (AM 120) ma vi individua anche il contenuto, replicantesi all'infinito, della realtà stessa e viceversa: quest'ultima, paragonata alle scatole cinesi, sembra, infatti, afferma Riccardo mentre riflette sull'apparizione del fantasma di Emilia, «contenere un sogno il quale a sua volta conteneva una realtà che a sua volta conteneva ancora un sogno e così all'infinito» (*Il disprezzo* 255).

## 2.5. *La noia*

L'edizione posseduta da Sanguineti di questo romanzo da lui ritenuto l'estremo documento della «tematica dell'alienazione vitale» che Moravia aveva fino a quel momento offerto si apre proprio con la postilla «alienazione» posta nel margine alto della p. 7 e ripetuta, questa volta nella forma troncata «alien» e all'interno del margine destro, alla p. 9. Due annotazioni, queste ultime, che si collocano accanto o sopra la riflessione di Dino da cui Sanguineti desume, appoggiandosi ai segni eseguiti sul testo e in particolare alle sottolineature, quella perfetta definizione del sentimento esistenziale a cui sono soggetti i protagonisti moraviani esposta in apertura del saggio e qui riportata all'inizio della trattazione sugli *Indifferenti*. Oltre che appuntarsi su questo passo poi ripreso in sede di stesura della monografia, sempre all'interno del prologo, la annotazioni sanguinetiane seguono in modo assai preciso il racconto che Dino fornisce di questa sua particolare condizione esistenziale, di questa sua noia da lui sempre patita e in lui manifestatasi in varie forme e in vari modi: la «noia sociale» (*La noia* 11) provata dal giovane protagonista negli anni del fascismo (periodo che, coerentemente con quella associazione tipicamente moraviana della «problematica sociale che perpetuamente egli implica nella sua descrizione e la problematica psicologica direttamente proposta», non può che apparire così a questo «indifferente, annoiato, alienato [...] eroe tipicamente borghese», AM 10); l'«ottusa urgenza della noia sessuale» (*La noia* 11) tipica dell'età adolescenziale; il ripiegamento sulla pittura per cercare di ristabilire i rapporti con la realtà, e, conseguentemente, per citare direttamente un'annotazione sanguinetiana eccezionalmente estesa, «il fallimento dell'estetica come tentativo di superamento

dell'alienazione»<sup>93</sup>. È nella pagina che segue quella in cui è situata tale glossa che emerge il fondamentale tema della ricchezza, fissato da Sanguineti con il ricorso a due postille pressoché identiche poste l'una fuori dal corpo del testo e l'altra all'interno di uno dei margini laterali<sup>94</sup>; una ricchezza i cui vincoli sono sentiti dal protagonista «come identici ai vincoli della noia, e cioè come radice prima di una totale alienazione vitale» (AM 12). È proprio il rapporto che Dino sente di avere con il denaro che consente di passare dalle postille del volume a quanto da Sanguineti scritto all'interno del saggio, e precisamente nella primissima parte del capitolo dedicato agli *Indifferenti* che si apre con un raffronto tra le due opere: qui il critico legge, dietro al senso di «determinazione e di predestinazione» (*La noia* 19) che in queste pagine Dino mostra di percepire nella ricchezza, il senso «dei limiti e delle costrizioni che l'appartenenza a una classe, e a una classe in disfacimento, produce necessariamente in un uomo: un senso da cui si genera una sorta di fatalismo teologico su basi sociali» (AM 11). Quando Sanguineti torna a circa cento pagine di distanza su tale romanzo, nell'ultima parte della sua opera, riparte proprio da questo sentimento di predestinazione per meglio approfondire le caratteristiche dell'alienazione dell'ultimo grande personaggio di Moravia. Per farlo egli prende, per sua stessa dichiarazione, «un campione dell'opera che possa essere assunto come una sorta di spia tematica» e che coincide con il momento in cui Dino, nel secondo capitolo, riflette sulla possibilità di accettare la sua situazione e adattarsi: un passo che occupa la p. 74 del volume sanguinetiano e che, oltre a presentare una x e una linea verticale, è introdotto dalla postilla «accettazione» posta nella parte alta del foglio. Sviluppando questa ipotesi dell'accettazione avanzata dal protagonista Sanguineti spiega come questo Dino che vorrebbe accettare la sua noia e dimenticare che la sua famiglia «in passato, non si era mai annoiata, ossia aveva sempre avuto rapporti diretti con la realtà», sia precisamente

il personaggio che scopre, insomma, in se stesso, quell'alienazione specifica da cui la sua classe fu in passato esente, proprio in quanto alienava gli uomini delle classi inferiori, e che ora gli ricade pesantemente addosso nella forma, se così possiamo dire, della alienazione dell'alienante (AM 122).

Una volta che l'alienazione ha raggiunto anche gli strati superiori, in questa «forma neocapitalistica dell'alienazione dell'alienante» (AM 122), continua Sanguineti, è proprio quel senso di determinazione e predestinazione che la ricchezza porta inevitabilmente con sé a far sì che al borghese non rimanga più da vivere nemmeno la sua «falsa coscienza». Una falsa coscienza che risiedeva, spiega il critico, nel rappresentare la condizione dell'alienato classico, ossia il povero, la cui povertà non appariva agli occhi del borghese niente affatto ineluttabile, come una condizione non avente «nulla, in sé, di determinato e di predestinato» (AM 122); determinazione e predestinazione che, invece, come si è visto, legano sempre il ricco al denaro, quasi che essere benestanti sia «come avere gli occhi azzurri o il naso aquilino» (*La noia* 17). Se, dunque, quella potente illusione crolla,

<sup>93</sup> Oltre a quest'ultima, posta nel margine superiore, le altre annotazioni si collocano nei margini destro o sinistro e sono, nell'ordine: «fascismo [noia sociale]»; «noia sessuale»; «pittura».

<sup>94</sup> «la ricchezza» e «ricchezza».



chiosa il poeta, «da vivere non rimane che la coscienza della “noia”», entro cui, come Dino mostra di comprendere, non si può vivere senza soffrire.

Nel secondo capitolo vi è un altro fondamentale episodio ripreso da Sanguineti all'interno del saggio: l'incontro tra Dino e Balestrieri, che porta il protagonista a conoscere Cecilia e ne segna, in un meccanismo di «fatale *imitatio*» (AM 123) del destino del vecchio pittore, l'intero rapporto fino allo «stesso innalzarsi di Cecilia a figura del reale, a emblema della totalità delle cose nel loro esistere concreto e afferrabile» (AM 124). Così è, infatti, la donna per Balestrieri, come Dino capisce durante il primo interrogatorio che fa alla sua amante, e così sarà per il protagonista nella fase finale della sua vicenda:

la tela era vuota, pensai ancora confusamente, perché Cecilia mi sfuggiva; la mente era vuota perché la realtà mi sfuggiva. Realtà e Cecilia erano le due parole che sempre più fiocamente mi echeggiavano nella testa; evocando due operazioni diverse che, però, sentivo collegate da un nesso indubitabile (*La noia* 239);

da quel portone incorniciato di marmo nero doveva presto scaturire qualche cosa che io desideravo al tempo stesso ignorare e conoscere, per cui provavo al tempo stesso appetito e ribrezzo: Cecilia, ossia la realtà (*La noia* 241).

È in questi termini che si presenterà, nelle pagine conclusive dell'opera, la ragazza a Dino, e precisamente in due pagine (occupate, nel volume sanguinetiano, da due linee verticali che isolano le due citazioni riportate) che, al momento della postillatura attuata sui fogli conclusivi, vengono da Sanguineti associate all'annotazione «Cecilia realtà vita».

Al primo interrogatorio, in cui, come si è visto, il protagonista scopre il valore simbolico di Cecilia, un valore non solo di cui ella è «portatrice affatto inconscia» (AM 125) ma che è da lei posseduto solamente «agli occhi dei due personaggi alienati» (AM 125), ne seguiranno molti altri. Questi interrogatori sono stati oggetto in sede di studio privato, a una particolare attenzione: a tutte le x presenti su questo volume che, come si è visto nel precedente capitolo, vengono sempre poste accanto ad alcuni momenti di questi botta e risposta si aggiungono, infatti, una serie di postille, linee verticali e sottolineature all'interno del testo<sup>95</sup> e, a ribadire l'importanza, la seguente annotazione posta nei fogli conclusivi: «interrogatorio 46, 175, 226, 244». La prima di queste quattro pagine è l'unica che ha un collegamento diretto con il saggio: qui nel momento in cui, all'inizio della monografia, Sanguineti introduce questo romanzo e discorre su quel senso di predestinazione e determinazione che fa sì che la ricchezza sia percepita come «un dato di natura» (AM 12), il critico rimanda precisamente al lungo interrogatorio che Dino muove alla madre, partendo dalle sue più minute abitudini giornaliere per arrivare, infine, all'entità del loro patrimonio, cercando di «cogliere la verità della propria condizione, senza tuttavia pervenire ad alcun risultato definitivo» (AM 12). Il poeta, come si è visto, tornerà in realtà agli interrogatori del protagonista anche nell'ultima parte del testo scegliendo tra tutti questi episodi quelli in cui l'uomo chiede a Cecilia informazioni su

---

<sup>95</sup> Cfr. scheda 12: 145 J e 146 F; 170 J e 171 F; 263 J e 264 B; 283 J e 285-286 F; 321 e 327 J e 328 B.

Balestrieri per comprendere se stesso, che non coincidono, però, con nessuna delle tre pagine sopra citate. Sebbene tali rimandi sembrano, quindi, non collegarsi esplicitamente alla monografia, in realtà, sulla scorta del loro contenuto si può stabilire un fondamentale punto di contatto con la prosecuzione della riflessione sanguinetiana. Queste tre pagine concernono, nell'ordine: una serie di domande riguardanti la vita familiare di Cecilia; un esempio di uno dei tanti interrogatori con cui Dino cerca di farla parlare dell'attore con cui pensa che lei lo tradisca; il momento in cui, dopo aver avuto prova concreta di tale relazione, egli la aggredisce verbalmente al fine di farsi confessare la verità. Tutti questi episodi avvengono nel corso di quella trasformazione della ragazza da oggetto insignificante e fonte di noia a presenza reale e concreta, ma proprio per questo sfuggente e inafferrabile, a cui si è già fatto riferimento e che comincia nel momento esatto in cui Dino vuole lasciarla per farsi via via più forte non appena egli inizia a sospettare che lei possa avere un amante. Questa fondamentale parte dell'opera inizia dal capitolo IV in cui si segnala una drastica diminuzione di quell'affollamento di interventi che, come illustrato nella sezione precedente del lavoro, caratterizza le pagine di questo volume, le quali da questo momento in poi non registrano più alcuna postilla all'interno del testo continuando però a esibire una serie di segni più discreti e meno numerosi ma comunque presenti in modo costante fino alla fine del testo. A dispetto del ridimensionamento degli interventi avvenuto in sede di studio è proprio nelle pagine in cui si attua questa cruciale metamorfosi che si può trovare, afferma Sanguineti, «la zona più profonda dell'analisi sperimentata nella *Noia*»: una zona in cui Moravia, tramite il continuo mutamento dello statuto di «Cecilia, ossia la realtà» (*La noia* 241) agli occhi del protagonista, una realtà che, come egli afferma, «mi sfuggiva e si sottraeva proprio nel momento in cui mi illudevo di impadronirmene» (*La noia* 167), rivela l'esito necessariamente fallimentare e incoerente a cui non può che pervenire l'uomo borghese nel suo rapporto con il reale. Un rapporto che egli sa instaurare solo con la «categoria tipicamente borghese del possesso» (AM 125), che lo condanna a un incessante e imperituro desiderio di possesso:

per il borghese alienato del mondo capitalistico, insomma, che non può godere della realtà se non possedendola ecco dunque che la realtà si manifesta come appetibile precisamente in quanto si sottrae agli agguati dell'appetito e cessa di essere goduta non appena appare godibile e cioè usufruibile in quanto posseduta (AM 126-127).

Ed è proprio questo «doppio movimento fatale che l'aspirazione a possedere produce nella coscienza alienata» (AM 126) che Moravia perviene a descrivere tramite la relazione tra Dino e la donna. Non sorprende, dunque, che dal momento in cui Cecilia inizia a sottrarsi all'uomo egli inizi a percepire non solo la stessa presenza della sua amante ma anche la sua propria «incapacità a possederla davvero» (*La noia* 167), che lo porta a incrementare i tentativi di uscire da tale condizione per rendere la donna di nuovo posseduta e, dunque, noiosa. È a questo punto che si può introdurre la terza e ultima postilla posta nei fogli terminali del volume ritenuta fondamentale per questa comparazione tra studio privato e materiale edito: «sesso e denaro 60-61», già presente priva di rimandi nella seconda delle due pagine qui segnate. Il sesso e il denaro, afferma

Sanguineti all'interno del saggio, sono per Moravia le «forme tipiche del possesso», e se tali postille riportano al primo capitolo dell'opera perché è qui che per la prima volta questi strumenti vengono utilizzati dalla madre di Dino per legare di nuovo a sé il figlio, quest'ultimo non potrà che replicare il medesimo atteggiamento con Cecilia nel momento in cui la sente allontanarsi. Entrambi questi tentativi di possesso non potranno, però, che fallire. Nei momenti iniziali della vicenda, in cui la relazione con la donna è per Dino ancora fonte di noia, cioè di distacco dalla realtà, il sesso si tramuta ben presto, a causa di tale condizione, in qualcosa di forzato e innaturale che lo porta dalla «sensazione dell'assurdità del rapporto fisico, a quella dell'assurdità di Cecilia» e, quindi, della realtà, conducendolo a sperimentare, al fine di «stabilire i rapporti interrotti dalla noia» (*La noia* 118), «la via della crudeltà» (AM 127)<sup>96</sup>. Quando, poi, nella zona finale del romanzo, Cecilia lo tradisce, il rapporto sessuale cessa di confermargli questa sensazione di assurdità e irrealtà per ribadirgli la sua «incapacità di possederla davvero» (*La noia* 167). Per quanto riguarda il denaro l'utilizzo di quest'ultimo da parte di Dino per possedere la donna rende innanzitutto manifesta la «situazione triangolare, che chiude Dino, sua madre e Cecilia in un giuoco serrato» (AM 127-128) con la fondamentale differenza che la madre «non era affatto disposta a darmi del denaro a fondo perduto [...] ossia a fare la sola cosa che potesse togliere al denaro stesso il suo consueto significato» (*La noia* 262), che è invece precisamente ciò a cui Dino va incontro con i suoi tentativi. Siccome Cecilia non si lascia chiudere «nella trappola della venalità» (*La noia* 260) accettando sì il denaro del compagno ma non facendo dipendere da quest'ultimo le ragioni delle sue visite l'efficacia del denaro viene meno: e «se la sua essenza di strumento per possedere la realtà è sconfitta è la realtà stessa che è perduta» (AM 128) ridiventando, proprio perché non si lascia possedere dal denaro, «tanto più amabile e desiderabile quanto più non è economicamente valutabile» (AM 128). È precisamente tale meccanismo che fa sì che Dino non possa più accettare di accogliere la sua amante senza compenso come pur era solito fare in passato:

d'improvviso mi accorsi che ormai non ne sarei stato più capace. E questo non tanto perché, dandole del denaro, mi parese di possederla, quanto per la ragione opposta; il denaro aggiungeva ormai all'inafferrabilità di Cecilia un nuovo aspetto che la confermava e la complicava: quello del disinteresse. E proprio perché lei non si lasciava possedere attraverso il denaro, io mi sentivo adesso, spinto, irresistibilmente, a dargliene; così come proprio perché non riuscivo a possederla attraverso l'atto sessuale, mi sentivo spinto a ripetere più e più volte l'atto medesimo. In realtà così il denaro come l'atto sessuale mi davano per un istante l'illusione del possesso; e io non potevo più fare a meno, ormai, di quell'istante, benché sapessi che era sempre regolarmente seguito da un sentimento di profonda delusione (*La noia* 264-265).

---

<sup>96</sup> È il protagonista dell'*Amore coniugale* a pensare, prima ancora di Dino, che forse sarebbe potuto uscire «da quest'aria di irrealtà soltanto ricevendo o infliggendo un dolore» e a giungere, poco dopo, non senza provare «un senso vivo di pazzia», alla conclusione che «non era possibile afferrare l'esistenza di se stesso o degli altri se non attraverso il dolore» (*Romanzi brevi* 435). I due passi citati sono soggetti da parte del postillatore a una linea verticale il primo e a una linea verticale e a una sottolineatura il secondo.

Questo passo, corredato nel volume sanguinetiano, come molti altri in questa seconda parte dell'opera, da un singolo trattino posto al margine, viene citato all'interno della monografia per mostrare come qui il sesso venga riconosciuto «nella degradazione della decadenza borghese, come una forma metaforica dell'impulso a possedere, e perciò condizionato alla stessa fenomenologia attraversata dall'elemento primario, e cioè dal denaro» (AM 129). È proprio in quest'ultimo aspetto che risiede quella che per Sanguineti rappresenta la principale novità di quest'opera, ossia, precisamente, il fatto che sesso e denaro non sono più posti sul medesimo piano ma sono legati da un rapporto gerarchico in cui il primo termine diventa «figura o, di volta in volta, strumento» (AM 127) del secondo.

Alla fine della vicenda Dino non vorrà più possedere Cecilia bensì solo contemplarla, così come contempla il grande cedro del Libano dalla finestra della clinica, e si accorgerà di aver imparato non solo ad amarla ma, soprattutto, «ad amare senza più». È su questo epilogo, in sede di studio letto e postillato con i segni più tipici tra quelli da Sanguineti utilizzati in questa seconda metà del romanzo<sup>97</sup>, che la monografia si chiude. Nella convinzione che con questa risoluzione Moravia sia riuscito a dar voce

alla più alta forma storica del sentimento che oggi sia dato cogliere nell'animo del borghese onesto [...] del borghese che ha cioè compreso che il solo modo di non esercitare violenza sopra la realtà, in ogni sua forma, è la rinuncia al possesso (AM 130).

---

<sup>97</sup> Cfr. scheda 12, 446-447 B, 446 F, 449-450 B, 450-451 F, 452 B, 455-457 F, 458 B, 459 F, 460 B, 461 F, 462 B.

### 3. Agostino e *La disubbidienza*

I due testi centrali del volume *Romanzi brevi* sono rimasti esclusi sia dalla presentazione complessiva del corpus degli interventi sanguinetiani che dall'analisi comparativa tra studio privato e studio pubblico svoltesi nei precedenti capitoli. Tale estromissione trova le sue motivazioni nella particolare sovrabbondanza di interventi e nella spiccata compresenza strumentale che caratterizzano le pagine dei due romanzi e che ne obbligano un trattamento a parte. Nel primo paragrafo di questo capitolo verrà svolta un'indagine che se non intende dar conto della totalità degli interventi censiti per i due volumi si propone, sulla scorta di quanto attuato nel primo capitolo del lavoro, di presentare le loro principali caratteristiche formali, mettendone in luce i punti di contatto e di divergenza rispetto alle postille precedentemente analizzate, e di esaminare in modo più ravvicinato quelle annotazioni o quei segni ritenuti, per vari motivi, significativi. Nella seconda parte, invece, in virtù della presenza, nei fogli conclusivi del volume *Romanzi brevi*, di annotazioni interamente in blu relative al solo *Agostino* e assai affini a quelle che caratterizzano il gruppo dei romanzi precedentemente analizzati, si proporrà, prendendo in considerazione solo quest'opera, una sorta di completamento di quella trattazione tesa a stabilire i principali legami tra saggio e postille concentrata nelle pagine che precedono tale capitolo. L'esclusione della *Disubbidienza* da questa sezione del lavoro non dipende da un'effettiva mancanza di collegamenti tra il materiale edito e lo studio privato: anche quest'ultima, infatti, è caratterizzata da segni e sottolineature che isolano tutti quei passi da cui poi il critico attinge per la sua analisi della narrativa moraviana così come da annotazioni che fissano quegli episodi ritenuti maggiormente significativi anche nella monografia (registrando, anzi, per entrambi gli aspetti, numerosi casi di perfetta sovrapposizione), ma è priva di quel corpus di postille in cui, come si è visto, vengono depositati dal poeta i più importanti nuclei concettuali poi ripresi e approfonditi nel corso del saggio. Mancando queste ultime, dunque, non è stato possibile attuare tutto quel lavoro di ricostruzione a posteriori della riflessione critica sanguinetiana che da tali annotazioni ha sempre preso le mosse. Infine, con una focalizzazione che resta tutta a vantaggio del romanzo del '44, a fronte della presenza, nel foglietto di appunti rinvenuto nei *Romanzi brevi*, di un cospicuo numero di annotazioni in nero relative ad *Agostino* si proporrà, in chiusura, un breve percorso teso a rilevare le principali affinità tra queste ultime e la postillatura in nero presente sulle pagine del volume.

Se la sezione conclusiva del capitolo prende, dunque, in considerazione interventi eseguiti con il ricorso alla sola penna nera così accade in realtà anche nel precedente paragrafo: non solo, infatti, come si è già anticipato, tutte le annotazioni depositate alla fine del volume sono eseguite con il ricorso alla penna blu, ma in tale colore si presentano anche tutte le altre postille, le sottolineature e i segni che consentiranno i principali aggancio al saggio del '62. Contrariamente a quanto avviene in queste due sezioni del lavoro nella parte che immediatamente segue tale introduzione, invece, ci si è dovuti

misurare con quella spiccata alternanza di penna nera e penna blu (le cui diverse tonalità vengono qui intese per lo più come un gruppo unico) che caratterizza queste pagine. La presenza di interventi di differenti colori che si spartiscono lo spazio presente su tali fogli, infatti, non rappresenta solo il principale scarto tra questi due romanzi e le opere precedentemente analizzate, ma comporta alcune importanti differenze anche all'interno della stessa postillatura dei due testi.

### 3.1. Tra sovrabbondanza di interventi e stratigrafia postillatoria

Se anche per l'analisi degli interventi registrati su queste due opere si volesse partire dalle due tipologie di annotazioni che Sanguineti è solito porre alla fine dei suoi libri lo si potrebbe fare unicamente per *Agostino*. Non solo, infatti, tutte le postille più propriamente di commento presenti sui fogli terminali del volume sono inerenti a quest'ultimo, ma anche la ricostruzione dell'indice così cara all'autore avviene solamente per tale opera, situandosi, in questo caso, non più nei conclusivi fogli di guardia bensì nel retro della pagina che ospita il titolo del romanzo e che è posta prima dell'inizio del racconto. Inoltre, nel caso di questo testo anche la parte bianca presente sopra l'inizio del capitolo I registra alcune annotazioni tese a isolare, sulla scorta di quanto accade con le postille terminali, alcuni aspetti ritenuti significativi associati poi, secondo un metodo che ormai si può dire consueto, ad alcuni rimandi di pagina<sup>98</sup>. Se per *Agostino* i luoghi esterni al tessuto vero e proprio del racconto deputati a ospitare le tracce dello studio o della riflessione critica sono, dunque, molteplici (si pensi anche al foglietto di appunti quasi interamente incentrato su tale opera) tutto il contrario accade per la *Disubbidienza*: qui l'analisi sanguinetiana si esercita interamente all'interno delle pagine entro cui si svolge la narrazione che, proprio per questo motivo, risultano occupate da un numero di glosse ancora maggiore rispetto all'altro testo. Le uniche eccezioni sono rappresentate da tre annotazioni che, così come accade per *Agostino*, vengono poste in quella parte bianca che precede l'inizio del primo capitolo. Tra queste si segnala la seguente:

Luca Mansi (243)  
305

che rimanda immediatamente all'abitudine del postillatore di fissare i nomi dei personaggi in punti specifici della pagina corredandoli di alcuni rimandi che, nella maggior parte dei casi, corrispondono ai punti in cui, di questi, se ne scoprono le generalità. Coerentemente, in questo caso, i due numeri sopra citati associano il protagonista a due momenti in cui quel professore che, come sua madre, suo padre e la governante, vuole «tirarlo nella vita [...] comprometterlo con la vita» (*Romanzi brevi* 287) si rivolge a lui chiamandolo per cognome.

---

<sup>98</sup> Cfr. scheda 2, 84-89 J.

Data la sovrabbondanza di interventi presenti nelle pagine della *Disubbidienza* così come in quelle di *Agostino*, dove alla presenza di numerose annotazioni esterne al corpo vero e proprio del racconto non corrisponde affatto uno scarso numero di interventi collocati al suo interno, sono proprio i fogli entro cui le due vicende si svolgono a rappresentare il terreno privilegiato su cui svolgere l'analisi di questo specifico corpus di interventi. Tali pagine presentano tutte le caratteristiche di quella parte della postillatura sanguinetana esercitata all'interno del testo al suo massimo grado: una grandissima quantità di segni, che qui si arricchiscono di forme finora inedite, e un numero davvero consistente di annotazioni disseminate in tutti i punti disponibili della pagina, siano essi i margini esterni, superiori o inferiori o le parti bianche maggiormente vicine all'indicazione del numero dei capitoli. Sebbene tutti questi interventi risultino eseguiti anche con il ricorso, assai frequente, alla penna nera va subito rilevato che tale colore è presente solamente nelle prime parti di entrambi i testi per poi diminuire o scomparire del tutto da un certo punto in poi: per quanto riguarda *Agostino* gli interventi a penna nera risultano eguali o più numerosi rispetto agli altri per la prima metà dell'opera, diventando sempre più rari a partire dalla terza sezione del romanzo; mentre per la *Disubbidienza* la presenza di tale supporto si registra solamente fino alla pagina su cui il sesto capitolo si chiude.

Per quanto riguarda l'insieme delle annotazioni che caratterizza le pagine dei due romanzi bisogna innanzitutto rilevare non solo come le differenti collocazioni entro cui sono poste sembrano parzialmente dipendere dal colore delle stesse, ma anche come esse risultino in alcuni casi contenutisticamente diverse proprio in relazione allo strumento adottato per la loro esecuzione. In entrambe le opere sono state trovate glosse riassuntive in blu molto simili a quelle con cui, negli altri testi, Sanguineti è solito scandire la narrazione<sup>99</sup> e che qui sono poste per lo più accanto al numero del capitolo o nella parte alta del foglio, sconfinando nei margini destro e sinistro solo in pochi casi. A queste si aggiungono poi numerosissime annotazioni in nero che vanno, invece, a occupare soprattutto i margini esterni. Queste postille, che in virtù della loro vicinanza al testo vero e proprio servono al critico per seguire lo svolgimento della vicenda ancora più attentamente rispetto a quanto già non avvenga con il ricorso alle glosse in blu, in alcuni casi ricalcano queste ultime, andando a specificare ulteriormente gli eventi, le indicazioni spazio-temporali, i personaggi o le principali tematiche delle varie parti del racconto, mentre in altri presentano un diverso contenuto. Una delle principali funzioni che lo studioso associa esclusivamente agli interventi in nero risulta essere, ad esempio, quella di segnalare, tramite il ricorso a tali annotazioni, alcuni rimandi interni, che in queste pagine si fanno davvero numerosi. Le modalità con cui il critico collega le varie sezioni dell'opera sono varie e spesso diverse le une dalle altre anche nel medesimo romanzo: in alcuni casi egli annota semplicemente accanto a una determinata riga il numero di pagina a cui vuole rimandare, in altri affianca a quest'ultimo la formula «cfr», lo correda di segni

---

<sup>99</sup> Per limitarci solo a un paio di esempi desunti dalle schede di entrambi i romanzi, utili per rendere evidenti le affinità con le postille già viste, si possono citare: le glosse «in cabina» e «il Saro e le sigarette» per *Agostino*; «il pranzo in treno» e «episodio del dolce» per la *Disubbidienza*.

vari, quali x, pallini vuoti, asterischi o, in due soli casi trovati nella *Disubbidienza*, una x inserita in un cerchio, oppure, ancora, aggiunge all'interno del testo sottolineature che chiariscono i punti di contatto tra una sezione e l'altra. Nelle pagine della *Disubbidienza*, inoltre, sono state registrate annotazioni tese a creare alcuni raggruppamenti e suddivisioni interne eseguite anch'esse con il solo ricorso alla penna nera. Una prima divisione dei capitoli entro cui si svolge il romanzo si trova in una delle tre postille collocate nella parte alta della pagina iniziale:

I-XII  
XIII-XVI

Per fare un solo rapido riferimento al saggio (e in relazione a uno strumento insolito) questo gruppo di annotazioni reca in sé le tracce di quella fondamentale cesura che Sanguineti individua proprio tra il dodicesimo e il tredicesimo capitolo del romanzo: all'inizio della trattazione dedicata alla *Disubbidienza*, ricalcando perfettamente tale divisione, il critico spiega, infatti, come quella frattura che si può trovare in *Inverno di malato* e che coincide con il sogno del protagonista si possa riscontrare, di nuovo con il ricorso alla situazione onirica, anche «nella *Disubbidienza*, tra il gruppo dei capitoli I-XII e il gruppo dei capitoli XIII-XVI» (AM 74). Altri casi di suddivisione interna si trovano, poi, all'interno del testo, nei capitoli I, III e IV. Nel caso della prima parte dell'opera, il critico isola tramite il ricorso alle due postille «1)» e «2)», rispettivamente: l'incidente avvenuto con la corrente elettrica, che conferma a Luca «l'inimicizia che correva tra lui e la realtà» (*Romanzi brevi* 232), e il primo accesso di rabbia di cui è preda durante il viaggio in treno con cui ritornano dalla villeggiatura lui e i genitori. Per quanto riguarda il secondo capitolo, alle cifre arabe si sostituiscono i numeri romani «I» e «II» che si riferiscono: il primo, al momento in cui dopo che il compagno di classe Virginio gli ha chiesto di giocare con lui e altri studenti a pallone, pur volendo accettare, Luca, guidato da «una resistenza misteriosa» (*Romanzi brevi* 346), rifiuta, scoprendo in lui non solo un allontanamento dai suoi compagni ma un definitivo distacco dalla sua età puerile; il secondo, all'episodio che porta il protagonista alla scoperta che i genitori conservano i biglietti di banca e i titoli industriali in un forziere celato dietro a quel quadro di fronte al quale da bambino lo facevano pregare. Questi due raggruppamenti corrispondono perfettamente alle due annotazioni riassuntive in nero poste ad apertura del capitolo III: «~ la fine dei giuochi» e «~ il forziere». Nella quarta parte del romanzo, infine, si colloca il caso più ricco: qui Sanguineti, avvalendosi di numeri e, in alcuni casi, di annotazioni associate a questi ultimi, segue dapprima i momenti che segnano l'educazione del giovane Luca alla proprietà e poi le tappe che lo portano al sacrificio degli oggetti a lui più cari e, infine, a quello del denaro. Alle postille «1 marionette» e «2 stipendio» corrisponderanno, dunque: per la prima, i sintomi dell'accumulazione capitalistica ancora inconsapevoli ma ravvisabili nella tendenza del bambino a conservare e collezionare giochi, libri e francobolli; per la seconda, l'assegnazione da parte del padre di uno stipendio e il conseguente svelamento dell'esistenza del libretto di risparmio. Le glosse «3 Poli e i



francobolli», «4 libri» e «5 denaro» rimandano, invece, alle parti del testo entro cui si consumano le tre fondamentali rinunce attuate da Luca dopo quella «dell'amor proprio scolastico» (*Romanzi brevi* 256).

Per quanto riguarda l'insieme delle postille di *Agostino* è proprio con le annotazioni in nero qui registrate che, talvolta, si fissa quella particolare attenzione sanguinetiana per i personaggi a cui già più volte si è fatto riferimento. Sebbene, a eccezione del caso citato per la *Disubbidienza*, tali romanzi non presentino specifiche parti dei fogli iniziali o conclusivi dedicate a ospitare glosse relative a tali figure, l'interesse nei confronti di queste ultime, e dei punti in cui se ne specificano i nomi, i cognomi o i soprannomi, rimane, infatti, molto forte anche in queste due opere: solo, in questi casi, si esercita con il ricorso a sottolineature all'interno del testo e annotazioni poste ai margini. Tralasciando gli esempi della *Disubbidienza*, tutti relativi alle sole sottolineature<sup>100</sup>, ci si può appunto spostare verso le postille e i segni rinvenuti nel romanzo del '44, prendendo le mosse dal modo con cui Sanguineti segue l'ingresso in scena di Berto<sup>101</sup>:

Ritto presso la fessura della porta socchiusa, in Berto 158  
atteggiamento di chi spii, vide un ragazzo che  
gli parve essere della sua stessa età (156)

Agostino considerava il ragazzo: non sapeva se  
gli era simpatico, ma nella voce c'era un rozzo  
accento dialettale che gli riusciva nuovo e  
l'incuriosiva (157)

In questo caso l'annotazione, rimandando al momento in cui il ragazzo effettivamente si presenta («il ragazzo proseguì: “io mi chiamo Berto e tu?”» *Romanzi brevi*, 158), è un esempio perfetto dell'abitudine riscontrata nelle pagine di questo romanzo a inserire le glosse aventi questa funzione direttamente nei margini destro e sinistro del libro. Successivamente, l'infittirsi delle figure che Agostino incontra una volta giunto al bagno Vespucci determina parallelamente un incremento degli interventi sanguinetiani. Un caso interessante è il seguente passo, caratterizzato dalla compresenza di segni e postille eseguite con il ricorso al nero, al blu chiaro e al blu violaceo<sup>102</sup>:

---

<sup>100</sup> Per citare solo due casi si vedano le seguenti sottolineature: «Chino hai fame?» e «Costui aveva un nome insolito, Virginio [...]. Era molto grasso, sempre ansimante [...] con qualcosa di femminile che non si lasciava definire e che l'aveva fatto soprannominare Teresina» (*Romanzi brevi* 236 e 245).

<sup>101</sup> Tramite il ricorso alle due colonne pongo a sinistra le citazioni prese dal testo, in cui riproduco le sottolineature sanguinetiane, e a destra la postilla.

<sup>102</sup> Per dare conto anche delle postille eseguite a penna blu utilizzo qui non più due colonne ma tre, ponendo: in quella di sinistra gli interventi situati nel margine sinistro, che fatta eccezione per un solo caso, coincidono con tale strumento; in quella centrale le citazioni prese dal corpo del testo in cui si riproducono le sottolineature sanguinetiane; in quella di destra le annotazioni poste nel margine destro, che risultano essere realizzate sempre a penna nera. L'unica glossa di sinistra eseguita in penna nera è «+»; le due sottolineature in blu-violaceo sono, invece: «più che sedici anni» e «tra i tredici e i quattordici anni».

4	<p>Agostino osservò che i ragazzi, quattro in tutto, erano vestiti poveramente [...].</p> <p>Agostino guardò e vide venire correndo dal mare un gruppo di ragazzi, le guardie probabilmente. Il primo era un <u>ragazzotto</u> di forse <u>più che sedici anni</u> [...]; poi veniva, con grande meraviglia di Agostino, <u>un negro</u>; terzo <u>un biondo</u> [...]. Dietro questi primi tre, seguivano altri quattro ragazzi, tutti della stessa età, <u>tra i tredici e i quattordici</u> (<i>Romanzi brevi</i> 162)</p>	<p>Tortima 164</p> <p>Homs</p> <p>Sandro 164</p>
+ 7		

Come si evince dagli interventi riportati a corredo della citazione le postille in nero fissano i nomi dei personaggi, associandoli in due casi con il numero di pagina in cui tutti e tre vengono nominati<sup>103</sup>, mentre quelle in blu servono al postillatore per annotarsi il numero delle figure via via che queste ultime fanno la loro comparsa.

Sempre con la penna nera Sanguineti si segna, tramite una postilla, il soprannome di Agostino non appena questo con grande rapidità gli viene dato da Berto<sup>104</sup> e, con due sottolineature, pone in evidenza il nome del Saro e la sua deformità fisica («egli si accorse che il Saro, così si chiamava il bagnino, aveva in ambo le mani non cinque ma sei dita», *Romanzi brevi* 164).

Ripercorse le principali caratteristiche delle postille ed esposti alcuni casi significativi, ci si deve ora rivolgere all'insieme, come si è visto assai vasto e composito, degli interventi segnici che vanno a riempire i fogli dei due romanzi. Anche in questo caso, come accade per le annotazioni, è possibile scorgere in queste pagine due diversi livelli di intervento segnico che si collegano ai due principali strumenti di cui lo studioso si è servito. Sia *Agostino* che la *Disubbidienza*, coerentemente con quanto avviene negli altri romanzi analizzati, presentano una serie di tipici segni sanguinetiani (tra cui prevalgono senza dubbio le linee verticali e le sottolineature, mentre le x e i trattini affiorano qui in modo più sporadico) eseguiti per lo più con il ricorso alla penna blu. A questi primi tratti che vanno a evidenziare e isolare le varie parti di testo nelle modalità consuete si aggiungono tutti quei simboli dalla forma insolita che nella quasi totalità dei casi risultano realizzati con il ricorso alla penna nera. Questo strumento torna, infine, anche in relazione ad alcuni dei segni più usuali che, talvolta, vanno ad affiancarsi o a sovrapporsi a quelli, dalla forma analoga ma dal colore differente, già presenti sul testo. Se per le linee verticali il nero compare solo in occasioni rare e isolate, quest'ultimo risulta, invece, caratterizzare

<sup>103</sup> Giunto alla pagina segnata in tale passo, dei tre nomi Sanguineti sottolinea però solo quello di Tortima e di Homs. Cfr. scheda 2, 256-257 B.

<sup>104</sup> Cfr. scheda 2, 236 J.

una buona parte delle sottolineature: nel caso di *Agostino* sono proprio quelle realizzate con tale supporto a essere le più numerose, anche se non di molto, e per la *Disubbidienza*, sebbene le sottolineature in blu superino di più di un centinaio di unità quelle nere, queste ultime restano comunque discretamente numerose. Per quanto riguarda le varie forme di quell'insieme di simboli che si incontrano solo su tali opere tra le più frequenti si segnalano: pallini vuoti, asterischi, frecce, parentesi quadre aperte, linee orizzontali decisamente più lunghe del classico trattino e cerchi o rettangoli che, funzionando come sottolineature, vanno a isolare determinate frasi o parole. Sulla scorta di quanto accade per i trattini e per le x anche dietro alla comparsa di questi segni atipici non è possibile trovare un metodo di utilizzo unico e prestabilito, permanendo, anche in questo caso, la tendenza sanguinetiana a utilizzare tali interventi in modo pressoché interscambiabile. Anche qui, però, si segnalano alcune eccezioni, come, ad esempio, il ritorno costante, nel romanzo *Agostino*, del pallino vuoto per andare a segnalare quell'oscurità che il protagonista, durante la sua sofferta iniziazione alla vita, affrontata tramite la frequentazione dei ragazzi della banda, continua in vari modi a percepire «in lui e intorno a lui» (*Romanzi brevi* 191)<sup>105</sup>.

È dalle pagine di quest'opera che emerge un altro simbolo sempre associato a una specifica funzione su cui vale la pena soffermarsi. Ci si riferisce a un lungo tratto orizzontale che, partendo dall'estremità di uno dei due margini esterni per arrestarsi alle prime parole di una determinata riga, in alcuni casi è servito al postillatore per isolare e segnalare l'inizio di diversi momenti che scandiscono la narrazione e che risultano già evidenziati tramite il ricorso a sottolineature anch'esse in nero. Se la presenza di tale segno è limitata a poche occorrenze l'utilizzo delle sottolineature per rimarcare alcune indicazioni spazio-temporali è, invece, abbastanza frequente sia in *Agostino* che nella *Disubbidienza*. Per quanto riguarda il primo romanzo gli esempi in cui affiorano sia la sottolineatura classica che il tratto lungo appena citato possono essere desunti dalle pp. 147, 149, 153 e 154<sup>106</sup>:

Una mattina la madre si trovava sotto l'ombrellone [...]

Ma il giorno dopo, appena fece il gesto di allontanarsi [...]

Il giorno dopo, il giovane si ripresentò [...]. Poi dopo un'interruzione di un paio di giorni [...]. Finalmente, crescendo, come pareva, l'intimità tra la madre e il giovane, costui venne tutte le mattine a prenderla [...]

Un giorno Agostino stava seduto sulla rena [...]

Se, forti di tali citazioni, ci si sposta nella ricostruzione dell'indice di *Agostino* questi segni mostrano intrattenere con le annotazioni ivi contenute un forte legame. Lo schema

---

<sup>105</sup> Cfr. scheda 2, 189 F, 199 F, 221 F, 273 F, 334 F, 410 F, 460 F.

<sup>106</sup> Come di consueto, le sottolineature sono di Sanguineti e tutti i passi riportati presentano all'inizio il lungo tratto orizzontale.

con cui Sanguineti ripropone il sommario dell'opera si presenta suddiviso in due parti che si distinguono per la differenza del colore delle annotazioni situate al loro interno, blu quelle di sinistra e nere quelle di destra, e può qui essere riportato con il ricorso, in questo caso particolarmente calzante, alla solita doppia colonna<sup>107</sup>:

I la passeggiata in patino		
una mattina Renzo	147	
il giorno dopo tutti e tre	149	/ alcuni giorni 153
un giorno, <i>lo schiaffo</i>	154	(interiorizzazione)
Saro e i ragazzi		
II pomeriggio dello stesso giorno		(contemplazione della madre)
		(col Saro a Rio)
III una mattina (Piero)		204
IV un giorno		209

Come di consueto, con tali annotazioni il critico fissa soprattutto personaggi ed eventi ritenuti significativi e alcune specificazioni temporali. Sono, ovviamente, quelle concentrate su tale aspetto che consentono di svolgere i legami intrattenuti tra questa parte della postillatura e i segni collocati all'interno del testo da cui siamo partiti. A questi ultimi, infatti, si collegano non solo la postilla in nero «/ alcuni giorni 153» (in cui vi è un'espressione che sintetizza tutte le sottolineature presenti nel terzo dei passi sopra riportati) bensì anche tre delle glosse in blu presenti nella parte sinistra: «una mattina Renzo 147», «il giorno dopo tutti e tre 149», «un giorno *lo schiaffo* 154», che ripropongono le prime parole delle altre tre precedenti citazioni e che rimandano, rispettivamente, alle tre pagine in cui queste ultime sono inserite. Seguendo, dunque, l'ipotesi avanzata nel corso di questo lavoro che intende la postillatura in nero posteriore rispetto a quella in blu le sottolineature e i tratti lunghi su cui ci si è soffermati potrebbero dar conto di una seconda lettura, a cui risalirebbe anche la seconda colonna dell'indice, durante la quale lo studioso si è ulteriormente soffermato su aspetti già precedentemente rilevati e fissati nei modi consueti. Inoltre, va notato che, a ben guardare, anche le ultime due annotazioni in nero che si trovano nella parte destra («204» e «209») assolvono molto probabilmente alla medesima funzione. Sulla scorta della modalità di segnatura che caratterizza la seconda, la terza e la quarta postilla poste accanto al capitolo I e che prevede un'annotazione corredata di un numero di pagina, con tali glosse lo studioso, quasi a voler completare il suo schema, rimanda ai precisi luoghi entro cui si situano le due specificazioni temporali segnate nel lato sinistro: «Una mattina giunto un po' in ritardo [...]» e «Un giorno di quella fine estate [...]» si legge, infatti, all'inizio di due passi presenti su tali pagine che, differentemente dagli altri, non sono, però, accompagnati da alcun segno sanguinetiano.

---

<sup>107</sup> Sulla scorta di quanto attuato dal postillatore vengono poste anche qui a sinistra le annotazioni in blu e a destra quelle in nero.



infelice, insidiata da innumerevoli contraddizioni» (AM 59) che investono in particolare la figura materna: quest'ultima, «“madre” e “donna” ad un tempo» (AM 59), da questo momento in poi diverrà agli occhi del protagonista duplice e conturbante. La presentazione di questa nuova condizione a cui è soggetto Agostino, irrimediabilmente scisso tra «curiosità e sofferenza» (*Romanzi brevi* 200), si colloca precisamente nella seconda pagina fissata dal critico con le sue postille e nelle due che la precedono. Tre parti del testo, queste ultime, che presentano, nel volume sanguinetiano, tre annotazioni collocate nei margini superiori («curiosità», «crudeltà e sensualità» e «donna e madre») e una grandissima quantità di interventi posti a isolare una serie di passi da cui, come di consueto, egli attinge per la sua trattazione. Sanguineti collega strettamente questo nuovo sguardo di Agostino all'incontro con i ragazzi della banda Vespucci: a seguito della frequentazione di questi ultimi, infatti, il giovane non può che filtrare la sua realtà «attraverso la lente corrotta e deformante del mondo della banda» (AM 69), a cui egli è attirato proprio da quel «dileggio brutale su sua madre e i suoi supposti amori» (*Romanzi brevi* 181) e da cui direttamente dipende quella «curiosità acre e disamorata» (*Romanzi brevi* 177) che parzialmente si sostituisce al suo affetto filiale. È proprio grazie a questa nuova modalità con cui lo sguardo del figlio si rivolge a tale figura che scaturisce, afferma il critico, «una tra le maggiori pagine del libro, quella in cui è descritto Agostino che osserva il “corpo grande e splendido” della madre seminuda» (AM 69): un episodio fondamentale che si colloca alle pagine 178-179 e che, se non è ripreso nei fogli di guardia, è però caratterizzato, anch'esso, come il precedente, da tutto il più consueto campionario dei segni sanguinetiani finora visti e introdotto dalla postilla, ancora una volta situata nel margine superiore del foglio, «contemplazione donna». Alla vista della madre gli occhi di Agostino, che, resi più coraggiosi da quanto recentemente scoperto, indulgiano sul suo corpo anziché ritirarsi, si fanno «curiosi, pieni di un'attenzione che gli pareva quasi scientifica e che in realtà doveva la sua falsa obiettività alla crudeltà del sentimento che la guidava (*Romanzi brevi* 179)». Questi sguardi svelano, così, quello che Sanguineti, in polemica con Fernandez, propone di chiamare «odio curiosità» (AM 70): perché qui, in effetti, non si sta assistendo «alla rivelazione di una realtà ‘naturale’, ma [...] di una realtà adulterata dal disprezzo e dall'ingiuria» (AM 70) quale è quella da Agostino appresa durante la frequentazione del bagno Vespucci.

Non è nella scoperta del sesso che secondo il critico risiede, però, il cuore del romanzo bensì nella scoperta delle classi; una rivelazione che, sommandosi alla prima, porta Agostino a scoprire la realtà «nelle sue dimensioni ultime: sesso e denaro. Che è quanto dire, ancora una volta, Freud e Marx, in strettissima implicazione reciproca» (AM 60). Facendo riferimento a due differenti momenti della narrazione, Sanguineti rileva come i ragazzi della banda non appena sono posti di fronte a questo bravo bambino borghese non possono che domandare subito, più o meno dettagliatamente, della sua ricchezza e associare a quest'ultimo una corruzione che in realtà non esiste ma che egli, tramite la gita in barca con il Saro, non farà che confermare. Prendendo sempre come riferimento il volume sanguinetiano, il primo dialogo tra questi personaggi in cui il protagonista scopre per la prima volta la realtà nelle sue dimensioni del sesso (tramite le domande incalzanti

dei personaggi e la risposta che gli forniscono) e del denaro (tramite altre domande sulla sua ricchezza) comincia a pagina 169, mentre la presa di coscienza da parte di Agostino della precisa considerazione che di lui hanno i ragazzi della banda si colloca alla pagina 203<sup>108</sup>. Queste ultime presentano entrambe nel margine alto del foglio la glossa «ricchezza» e vengono riprese, associate a un'identica annotazione, all'interno di quelle postille che Sanguineti si segna sopra l'inizio del primo capitolo:

(ricchezza 169  
e 203

Ecco che si apre, con il passaggio alla tematica sociologica (la più rilevante secondo il critico), il collegamento alle ultime due “stazioni” delle postille sanguinetiane. Quella «alienazione» dal poeta inserita tra parentesi tonde rimanda, infatti, all'alienazione sociale patita dal protagonista che, così come egli comprende nella pagina associata alla postilla, consiste precisamente nell'impossibilità di tornare a conformarsi alle abitudini del mondo borghese in cui egli è cresciuto così come di inserirsi nel «ruvido magazzino dei maschi birbi»<sup>109</sup>. Da qui il passaggio all'episodio di Piero, sulla cui conclusione si chiudono anche le annotazioni sanguinetiane, è immediato: è, infatti, subito dopo l'espressione da parte del personaggio dei precisi termini della sua alienazione che la sovrapposizione tra lui e i ragazzi della banda si compie, anche se solo temporaneamente. Con questa «commedia dell'equivoco» (AM 73), che mette in scena un Agostino in veste di «garzone o figlio di bagnino» (*Romanzi brevi* 205) posto di fronte al suo doppio, il cerchio dell'analisi sanguinetiana, come afferma egli stesso, si chiude perfettamente: venendo classificato, finalmente, tra quei poveri di cui ha iniziato ad assumere i modi e gli atteggiamenti, il protagonista

uscendo, per così dire, in alienazione, in sociale alienazione fuor di sé, fuori della sua classe, sia pure in grazia di un provvisorio giuoco, può finalmente vedere specchiato, in Piero appunto, il suo vero volto, può cominciare a giudicarsi, può cominciare a mutare, può tentare, deformata quanto si voglia, e quanto si voglia incompleta, l'avventura dell'autocoscienza, quell'avventura cioè che il borghese, in quanto tale, non può assolutamente pervenire a vivere (AM 73).

---

<sup>108</sup> «Così, al primo invidioso disprezzo motivato dalla sua ricchezza, se ne era aggiunto un altro fondato sulla sua supposta corruzione [...] Agostino fece presto a scoprire quale sottile correlazione esistesse tra le due accuse; e comprese oscuramente che pagava in tal modo la sua diversità e superiorità», si legge in questa parte del romanzo.

<sup>109</sup> Carlo Emilio Gadda, «Agostino» di Alberto Moravia, «Il Mondo», 15, 3 novembre 1945, pp. 6-7. Parzialmente riedito con il titolo *Novità di Moravia* in «Pesci rossi», XV, 1-2, gennaio-febbraio 1948, p. 3. Poi confluito in *I viaggi la morte*, Garzanti, Milano 1958, pp. 225-230. Ora in *Saggi giornali favole I*, edizione diretta da Dante Isella, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Garzanti, Milano 1991, pp. 606-611 (in questa sede la citazione si legge a p. 610).

### 3.3. Fuori e dentro i libri: *Agostino* tra appunti e postille

Se i punti cruciali dell'analisi che Sanguineti ha fornito di questo romanzo possono essere individuati nella nostalgia nei confronti di un paradiso irraggiungibile, nella rivelazione dei segreti del sesso e nella scoperta delle classi (che con la precedente stabilisce i termini dell'alienazione patita da Agostino) è su questi ultimi due nuclei tematici che maggiormente si concentrano le annotazioni presenti sul foglietto allegato ai *Romanzi brevi*. Nel corso delle due facciate di appunti dedicati a tali opere le note sanguinetiane si soffermano, infatti, sul conflitto con la madre, da Agostino patito e interiorizzato, e, soprattutto, sui personaggi del bagno Vespucci, con particolare riguardo per il ruolo di Berto, per la coppia Saro-Homs e per la figura di Sandro. Un interesse, quest'ultimo, che trova già una conferma nella postillatura del volume, in cui, come si è visto, è soprattutto con il ricorso alla penna nera che la lettura sanguinetiana segue attentamente la comparsa dei nuovi compagni di Agostino, concentrandosi talvolta anche sul loro aspetto esteriore. Del resto, come il critico spiega nel foglietto, è proprio nei confronti di questi personaggi che Moravia fornisce quella «caratterizzazione fisica» che manca al protagonista<sup>110</sup>.

Nella prima facciata, gli appunti sanguinetiani si aprono su quell'avvenimento che segna l'inizio vero e proprio della vicenda e, dunque, dell'iniziazione del giovane: lo schiaffo materno, un gesto che con le sue conseguenze immediate (Agostino che si chiude nella cabina in cui poi entra Berto per nascondersi mentre gioca a guardie e ladri) apre all'incontro con i ragazzi della banda e il cui ricordo è esattamente ciò che determina la scelta del ragazzo di unirsi a loro invece che tornare dalla madre; una decisione dietro cui egli percepisce un senso di «oscura e giustificata vendetta» (*Romanzi brevi* 159-160). Il critico, sintetizzando una fondamentale associazione operata nella mente di Agostino in seguito alla percossa, scrive nei suoi appunti:

155 = schiaffo = ventre (\*151, 155)

Tra tutte le sensazioni sgradevoli che sovengono al bambino una volta rintanatosi nella cabina per esaminare più da vicino e in solitudine, «come chi abbia trovato un tesoro» (*Romanzi brevi* 154), il suo nuovo schiaffo, la più insistente è, infatti, quella del «ventre della madre chiuso nella maglia fradicia, premuto contro la sua guancia» (*Romanzi brevi* 155): una percezione in lui talmente forte e viva da sostituirsi, in alcuni momenti, a quella della sberla o da mescolarsi, in altri, con quest'ultima provocandogli «al tempo stesso palpito e bruciore» (*Romanzi brevi* 155). Il contatto qui evocato, però, non avviene alla pagina 151 (come potrebbe far pensare il rimando presente sul foglietto) bensì alla 152, dove, durante la prima gita in patino con Renzo, per ben due volte il viso di Agostino viene sfiorato dal ventre della madre chiuso nel costume bagnato e «curiosamente

---

<sup>110</sup> Cfr. scheda I, 15 B.



pulsante come per una vita che non le appartenesse»<sup>111</sup>. L'associazione delle pagine 155 e 151 che nel foglietto si trova posta tra parentesi potrebbe, dunque, rimandare, più che a questo duplice scontro con quella parte del corpo materno così carica a livello simbolico, a due similitudini che, sebbene in modi differenti e per spiegare differenti azioni, utilizzano come termine di paragone dei vestiti impolverati o sporchi:

Come certi altri schiaffi dati sui vestiti vecchi vi fanno apparire larghe chiazze di polvere; così quella percossa ingiusta [...] gli risvegliava nitida la sensazione del ventre di lei premuto contro la sua guancia (*Romanzi brevi* 155)

Agostino; al sentirsi chiamare innocente fremette tutto di ripugnanza; come a vedersi gettare addosso un cencio sporco e non potere liberarsene (*Romanzi brevi* 151)

Si tratta di due passi, questi ultimi, in cui alla postillatura in blu si aggiungono: la sottolineatura riportata nella citazione e due reciproci rimandi di pagina in penna nera posti nei margini esterni («151» per il primo e «155» per il secondo) che ricalcano l'unione sancita dal foglio di appunti.

Per tornare alle conseguenze più immediate dello schiaffo della madre, è proprio su queste ultime che si concentra la prosecuzione delle annotazioni scritte sul foglietto: qui Sanguineti, infatti, individua in quel Berto che entra nella cabina di Agostino mentre il ragazzo sta piangendo un «trait d'union» che, allontanando quest'ultimo dal bagno e dalla madre, lo porta alla «conoscenza dell'*altro*», consentendogli di uscire dal suo isolamento e di allargare la sua sfera di esperienza, «la sua realtà»<sup>112</sup>. L'esito più immediato di tale allargamento coincide, si sa, con la scoperta del sesso, ossia, per usare i termini stessi dei personaggi del romanzo con la rivelazione di ciò che fanno «un uomo e una donna» (*Romanzi brevi* 167). Questa espressione, presa da una frase pronunciata dal Saro, viene da Sanguineti annotata nella quarta facciata del foglietto e corredata dai due numeri di pagina 167-168<sup>113</sup>, in cui, come si è già visto nel paragrafo precedente, si situa il dialogo tra Agostino e i ragazzi della banda che, prima di chiedergli della sua ricchezza, lo incalzano con quella domanda a cui lui non sa in alcun modo rispondere. In questa occasione la risoluzione del mistero viene affidata a Sandro che svela la verità ad Agostino con «gesti efficaci ma privi, si sarebbe detto, di volgarità» (*Romanzi brevi* 168). Sarà proprio tale figura a essere incaricata di un'altra fondamentale delucidazione: quella relativa al motivo che si cela dietro alle beffe dei compagni in seguito alla gita in barca tra il Saro e il protagonista. Il ruolo svolto da tale personaggio in questo episodio e in quello precedente viene fissato nel foglietto con un'annotazione collocata nella parte bassa della quarta facciata: «Sandro che spiega 168 / 191». Una pagina, quest'ultima, introdotta, nel volume sanguinetiano, dalla postilla «la spiegazione», che rappresenta una

---

<sup>111</sup> Anche se questa pagina non viene ripresa nel foglietto gli interventi presenti al suo interno sono tutti tesi isolare questo episodio e interamente eseguiti tramite il ricorso alla penna nera. Cfr. della scheda 2: la postilla 143 J, i segni 144 F e 148 F e le sottolineature 145-147 e 149-150 B.

<sup>112</sup> Le citazioni sono tutte prese dalle postille sanguinetiane. Per leggere l'intero gruppo di annotazioni a cui si sta facendo riferimento cfr. scheda I, 6-9 B.

<sup>113</sup> Cfr. scheda I, 41-42 B.

delle poche annotazioni in penna nera situate nei margini superiori. Per proseguire sulla linea tracciata da queste due rivelazioni, Sanguineti nei suoi appunti collega l'intimità sul patino, che Agostino ha scoperto unire la madre e Renzo, all'intimità che dovrebbe crearsi durante le gite in barca con il Saro:

patino

intimità sul patino ) andare in / barca                      186  
intimità col Saro    )<sup>114</sup>

scrive, infatti, il critico sempre nella quarta facciata del foglio. L'unione qui stabilita viene replicata, con una realizzazione formale pressoché identica, con le postille collocate subito dopo:

doni a Berto ) 157 / 184, 189  
doni a Homs    )<sup>115</sup>

Queste due glosse permettono di stabilire un altro evidente punto di contatto tra gli appunti esterni al volume e gli interventi che occupano le pagine di quest'ultimo. Nella prima di queste, il passo in cui Agostino propone dei doni a Berto per entrare nella banda dei ragazzi è sottolineato nel modo che segue:

«Senti» disse irresoluto «se... se mi fai entrare nel vostro gruppo ti do qualcosa...» [...] «Che cosa mi dai?» [...]. Agostino indicò un veliero assai grande, con tutte le vele appiccate, che giaceva in fondo alla cabina insieme con altre cianfrusaglie,

e collegato, tramite la postilla «cfr. 184 rovesciata con Homs» posta nel margine del foglio, al momento in cui Homs deve convincere Agostino a non andare a Rio con il Saro e gli propone, come quest'ultimo aveva fatto con Berto, di dargli qualcosa in cambio. Questo passo, corredato, coerentemente, della postilla «cfr. 157», presenta, al suo interno, sottolineature perfettamente speculari a quelle registrate su tale pagina:

«Senti Pisa» disse, «se non vieni... ti do una cosa che non hai mai visto». Lasciò cadere l'albero e si frugò in tasca. Apparve una fionda fatta con una forcella di pino e due elastici legati insieme<sup>116</sup>

Per quanto riguarda, invece, l'ultima pagina segnata da Sanguineti nel gruppo di annotazioni da cui siamo partiti («189») va rilevato che qui, in realtà, non si trova più alcuno scambio di doni. In questa parte del romanzo, una volta finita la gita in barca con il Saro, si assiste semplicemente alla proclamazione da parte degli altri ragazzi della banda di una sorta di legame fraterno, per nulla voluto dai due personaggi, che unisce da

---

<sup>114</sup> Nel foglio in luogo delle due parentesi tonde chiuse se ne trova una sola lunga che include al suo interno le due annotazioni di sinistra.

<sup>115</sup> Anche in questo caso in luogo delle due parentesi sul foglio si trova un'unica parentesi tonda chiusa che include le due annotazioni di sinistra, associate, dunque, entrambe ai rimandi di pagina collocati alla loro destra.

<sup>116</sup> Tanto le sottolineature quanto le postille citate sono scritte in penna nera.

questo momento in poi Homs e Agostino: «“E bravo il nostro Pisa” [...] tu e Homs ormai siete [...] fratelli... lui è moro, tu sei bianco, ma la differenza è poca... a tutti e due vi piace di andare in barca...”», afferma, infatti, Berto prima di dare al protagonista uno spintone che facendolo scontrare con l’altro corona perfettamente l’unione appena stabilita.

Per proporre un’annotazione che sia riferita non più ai ragazzi della banda ma al rapporto madre-figlio, nella seconda parte della quarta facciata (divisa in due da un lungo tratto orizzontale) si trova il seguente gruppo di annotazioni in cui emerge il nome di un altro fondamentale psicanalista, Alfred Adler:

distruggere la madre, far emergere la donna  
distruggere in sé il figlio 181 (cfr, 180 “tornato bambino”  
*affermazione di sé* (Adler)

Se la prima glossa rimanda a tutti i fallimentari tentativi di Agostino di risolvere la contraddizione materna facendo vincere tra le due figure che coabitano in lei quella della donna, culminanti nella ricerca di un’altra nudità femminile in grado di fraporsi alla precedente, la seconda si collega a quella distruzione dell’affetto filiale cui concorrono tanto il nuovo desiderio di sorprendere la madre nuda quanto le ingiurie dei ragazzi della banda: «quei discorsi irriverenti non erano forse, come la nudità intravvista, distruttori della vecchia condizione filiale che ora tanto ripugnava?», si chiede, infatti, Agostino in quella p. 181 che Sanguineti fissa sul foglietto di appunti. Una pagina, quest’ultima, che presenta, però, nel volume sanguinetiano, una serie di interventi quasi interamente in blu. Al contrario, la citazione posta tra parentesi accanto al secondo numero di pagina qui segnato ricalca la frase «tornato per l’occorrenza bambino» dal critico sottolineata tramite il ricorso alla penna nera.

Infine, si può citare, in chiusura, un ultimo caso di coincidenza tra le postille in nero poste all’interno del testo e quelle collocate fuori dalle pagine di quest’ultimo e che concerne il tema del canto, a cui Sanguineti mostra una particolare attenzione. Nel volume, alla sottolineatura di «si mise a cantare», registrata alla pagina 153 e riferita alla madre di Agostino che durante la prima gita con Renzo si abbandona a «certi patetici gorgheggi» che fanno rabbrivire il figlio, Sanguineti associa la postilla «197»: una pagina, quest’ultima, in cui questa volta sono Tortima e gli altri ragazzi che, intonando una «canzonaccia indecente» (la sottolineatura è di Sanguineti), si cimentano in melodie meno soavi ma altrettanto fastidiose per il protagonista. Accanto a quest’ultimo passo, inoltre, viene posto non solo il rimando alla pagina precedente («153») ma anche alla «216»: al senso di volgarità che esplicitamente traspare dalla canzone intonata dai ragazzi il postillatore, dunque, associa quella «scandalosa impudicizia» che a questo punto del racconto Agostino, così come secondo lui un gran numero di passanti parimenti sconvolti, percepisce dietro quella musica «vivace, tumultuosa, scintillante» suonata dalla madre con la tastiera (passo che non manca di presentare a sua volta, sempre nel margine, la glossa «197»). Per legare, finalmente, questi interventi al foglietto di appunti l’ultima

postilla che questo registra è proprio: «cantare 153 / 197», che rimanda a tutti i passi citati a eccezione dell'ultimo.

## Edoardo Sanguineti su Alberto Moravia

### Opere in volume

*Alberto Moravia*, Mursia, Milano 1962.

*Giornalino 1973-1975*, Einaudi, Torino 1976, in particolare pp. 5-7, 9-17, 36-39, 81-86, 103-106, 142-145, 214-215.

*Giornalino secondo 1976-1977*, Einaudi, Torino 1979, in particolare pp. 7-11, 188-192, 309-310, 328-334, 356-360.

*Scribilli 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 1985, in particolare pp. 67-69, 77-79, 122-124, 130-133, 143-145, 169-171, 225-227.

*Ghirigori*, Marietti, Genova 1988, in particolare pp. 166-168.

*Gazzettini*, Editori Riuniti, Roma 1993, in particolare pp. 114-116, 237-238, 243-245, 268-270.

*Atlante del Novecento italiano*, a cura di Erminio Risso, Manni, Lecce 2001, in particolare p. 36.

### Scritti in rivista o in periodico

*Sui moralisti moderni*, «Aut Aut», 56, marzo 1960, pp. 110-114. Ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 193-200.

*Il Manzoni di Moravia*, «Lettere italiane», XIII, 2, aprile-giugno 1961, pp. 217-226. Ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 201-215.

*L'uomo come fine*, «marcatré», 3, 1964, pp. 27-29. Ora in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, a cura di Gian Luca Picconi ed Erminio Risso, edizioni del verri, Milano 2017, pp. 151-154.

*Manzoniana minima*, «Paese sera», 3 maggio 1973. Ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 5-7.

*Le donne di Moravia*, «Paese sera», 18 ottobre 1973. Ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 36-39.

*Fallolatri alla sbarra*, «Paese sera», 16 maggio 1974. Ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 81-83.

*Tutti i figli di Michele*, «La Repubblica», 16 novembre 1977. Ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 309-310.

*Cose che non mentono*, «Il Giorno», 26 novembre 1977. Ora in *Giornalino secondo*, pp. 331-334.

*Storie di sputi*, «Paese sera», 11 luglio 1978. Ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 122-124.

*La femme revoltée*, «Rinascita», XXXV, 29, 21 luglio 1978, p. 15. Ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 130-133.

*A Moravia rispondo*, «Paese sera», 3 agosto 1978. Ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 143-145.

*Due o tre cose che so di lui*, «Paese sera», 23 novembre 1978. Ora in *Scribilli 1978-1979*, cit., pp. 225-227.

*Il doppio di un romanzo*, «Paese sera», 3 febbraio 1982. Ora in *Gazzettini*, cit., pp. 268-270.

## Alberto Moravia nella biblioteca di Edoardo Sanguineti

### Opere di Alberto Moravia

*La bella vita*, Carabba, Lanciano 1935.

*I racconti*, Bompiani, Milano 1954 (prima edizione 1952).

*Romanzi brevi*, Bompiani, Milano 1954 (prima edizione 1953).

*Racconti romani*, Bompiani, Milano 1954.

*Il conformista*, Bompiani, Milano 1955 (prima edizione 1951).

*La romana*, Bompiani, Milano 1955 (prima edizione 1947).

*Il disprezzo*, Bompiani, Milano 1956 (prima edizione 1954).

*Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 1956 (prima edizione Alpes, Milano 1929).

*L'epidemia. Racconti surrealisti e satirici*, Bompiani, Milano 1957 (prima edizione 1956).

*Teatro*, Bompiani, Milano 1958.

*Nuovi racconti romani*, Bompiani, Milano 1959 (prima edizione 1959).

*La noia*, Bompiani, Milano 1960.

*Le ambizioni sbagliate*, Mondadori, Milano 1959 (prima edizione 1935).

*La ciociara*, Bompiani, Milano 1960.

*Un'idea dell'India*, Bompiani, Milano 1962.

*L'automa: racconti*, Bompiani, Milano 1962.

*L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964.

*L'attenzione*, Bompiani, Milano 1965.

*Il mondo è quello che è*, Bompiani, Milano 1966.

*Una cosa è una cosa*, Bompiani, Milano 1967.

*Opere*, con introduzione di Geno Pampaloni, Bompiani, Milano 1967.

*Il dio Kurt*, Bompiani, Milano 1968.

*La vita è gioco*, Bompiani, Milano 1969.

*Il paradiso*, Bompiani, Milano 1970.

*Io e lui*, Bompiani, Milano 1971.

*Tutti i racconti romani*, Bompiani, Milano 1971.

*A quale tribù appartieni?*, Bompiani, Milano 1972.

*Un'altra vita*, Bompiani, Milano 1973.

*Al cinema. Centoquarantotto film d'autore*, Bompiani, Milano 1975.

*Boh*, Bompiani, Milano 1976.

*Intervista sullo scrittore scomodo*, a cura di Nello Ajello, Laterza, Roma Bari 1978.

*La vita interiore*, Bompiani, Milano 1978.

*Un miliardo di anni fa...*, con illustrazioni di Gloria Leonetti, Stampatori, Torino 1979.

*Impegno contro voglia. Saggi, articoli, interviste: trentacinque anni di scritti politici*, a cura di Renzo Paris, Bompiani, Milano 1980.

*1934*, Bompiani, Milano 1982.

*Storie della preistoria*, con illustrazioni di Flaminia Siciliano, Bompiani, Milano 1982.

*La cosa e altri racconti*, Bompiani, Milano 1983.

*L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano 1985.

*L'angelo dell'informazione e altri testi teatrali*, Bompiani, Milano 1986.

*Il viaggio a Roma*, Bompiani, Milano 1988.

*Il vassoio davanti alla porta*, Bompiani, Milano 1989 (prima edizione 1976).

*Palocco*, Bompiani, Milano 1990.

*La villa del venerdì e altri racconti*, Bompiani, Milano 1990.

Alberto Moravia – Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 1990.

*Agostino*, presentazione di Enzo Siciliano, introduzione e note a cura di Tonino Tornitore, Bompiani, Milano 1991.

*La donna leopardo*, Bompiani, Milano 1991.

*Un'idea dell'India*, con un'intervista all'autore di Renzo Paris, introduzione di Tonino Tornitore, Bompiani, Milano 1994.

*Viaggi. Articoli 1930-1990*, a cura e con introduzione di Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 1994.

*Diario europeo. Pensieri, persone, fatti, libri. 1984-1990*, Fabbri, Milano 1995 (prima edizione Bompiani, Milano 1993).

*Le chiese rosse e altri racconti*, a cura di Enzo Siciliano, Via del Vento, Pistoia 1998.

*Racconti dispersi 1928-1951*, a cura di Simone Casini e Francesca Serra, Bompiani, Milano 2000.

*L'uomo che guarda*, Bompiani, Milano 2000.



## Lettere

Alberto Moravia, Giuseppe Prezzolini, *Lettere*, Rusconi, Milano 1982.

*Lettere dal Sahara*, Bompiani, Milano 1981.

## Opere di altri autori con introduzioni, prefazioni o interviste di Alberto Moravia

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, introduzione di Alberto Moravia, disegni di Renato Guttuso, Einaudi, Torino 1960.

*Donne di Roma*, introduzione di Alberto Moravia, sette storie di Pier Paolo Pasolini, 104 fotografie di Sam Waagenaar, Il Saggiatore, Milano 1960.

Giacomo Debenedetti, *16 ottobre 1943. Otto ebrei*, prefazione di Alberto Moravia, Editori Riuniti, Roma 1979.

Laura Lilli, *Voci dall'alfabeto. Interviste con Sciascia, Moravia, Eco nei decenni Settanta e Ottanta*, Minimum Fax, Roma 1995.

Pier Paolo Pasolini, *L'odore dell'India*, con un'intervista di Renzo Paris ad Alberto Moravia, Guanda, Parma 2000.

## Opere su Alberto Moravia

Sergio Saviane, *Moravia desnudo*, Sugar & Co, Milano 1976.

Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole, idee di un romanziere*, Bompiani, Milano 1982.

Guidi Oretta, *Sul fantastico e dintorni: saggi sulla letteratura italiana del Novecento: Palazzeschi, Svevo, Landolfi, Moravia, Pasolini, Levi, Calvino, Guerra*, Perugia 2003.

Gianluca Lauta, *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti romani*, Angeli, Milano 2005.

*"Io indubbiamente avevo molte cose da dire". Alberto Moravia 1907-2007*, a cura di Valentina Mascaretti, Mucchi, Modena 2008.

## APPENDICE

## Nota introduttiva

Al fine di agevolarne la lettura, le dodici schede che danno corpo all'appendice vengono accompagnate da una nota introduttiva che si propone di spiegare al lettore alcune delle scelte che hanno guidato la registrazione delle sottolineature, dei segni e delle postille che Sanguineti ha depositato nelle pagine dei suoi libri. Come informano gli stessi titoli, è proprio a queste tre tipologie di intervento sanguinetiano che sono dedicate le prime tre sezioni che seguono, tese a illustrare le principali diciture utilizzate per il censimento delle sottolineature, dei segni e delle postille, corredandole, laddove necessario, di alcune brevi osservazioni esplicative. A queste fa seguito una parte conclusiva che, invece, è dedicata a una sintetica esposizione di quelle informazioni di carattere generale ritenute utili per la fruizione delle successive tabelle.

### 1. Sottolineature

- *Sottolineatura singola / doppia / tripla*: con tale dicitura si indicano le sottolineature lineiformi specificando di volta in volta da quanti tratti sono costituite.
- *Sottolineatura ondulata / curva*: con tale dicitura si indicano tutte quelle sottolineature il cui andamento ondulato o curvo è imputabile all'effettiva volontà dell'autore e non ai normali difetti della scrittura a mano. Anche queste ultime possono essere corredate, laddove necessario, delle diciture *doppia / tripla*.

### 2. Segni

- *Linea verticale*: con tale dicitura si indicano tutte le linee verticali di demarcazione dritte e singole presenti nei margini del foglio a prescindere dalla loro lunghezza. A questa dicitura di base si possono aggiungere le specificazioni *doppia / tripla* laddove le linee si presentino raddoppiate o triplicate.
- *Linea verticale ondulata / curva*: vale quanto detto per le sottolineature ondulate o curve.
- *Trattino*: con tale dicitura si indicano tutte le linee orizzontali corte o medio-corte presenti nel margine del foglio. Laddove necessario, anch'essa può arricchirsi delle specificazioni *doppio / triplo*.
- *x*.
- *Punto*.
- *Tratto lungo*: tale dicitura è stata adottata solo in occasione di linee orizzontali nettamente più estese rispetto a quelle registrate come *trattini*.

- *Freccia rivolta verso l'alto / il basso / dx / sx.*
- *Parentesi quadra aperta / chiusa.*
- *Parentesi tonda aperta / chiusa.*
- *Pallino vuoto.*
- *Asterisco.*
- *Cerchio*: questo segno e i due successivi si trovano sempre all'interno del testo e sono usati da Sanguineti per racchiudere una o più parole.
- *Rettangolo.*
- *Semi-rettangolo*: questo segno compare solo in relazione a una sottolineatura da cui risulta evidentemente distinto (di qui la specifica dicitura utilizzata).

### 3. Postille

- □: questo simbolo tra parentesi tonde indica che la postilla è posta in un quadrato.
- ○: questo simbolo tra parentesi tonde indica che la postilla è cerchiata.
- ⊔: questo simbolo tra parentesi tonde indica che la postilla è inclusa in una sorta di parentesi quadra sprovvista del tratto orizzontale superiore.
- Corsivo: postilla sottolineata una volta.
- Corsivo + sottolineatura: postilla sottolineata due volte.
- Corsivo + sottolineatura doppia: postilla sottolineata tre volte.

### 4. Indicazioni generali

- La dicitura *lieve / marcato* compare solo laddove strettamente necessario.
- Nelle pagine in cui iniziano i capitoli il conteggio delle righe è stato avviato dalla riga in cui il testo effettivamente comincia.
- A fronte dell'utilizzo frequente da parte di Sanguineti delle parentesi quadre, per non creare ambiguità si è scelto di porre le diciture «lezione incerta» e «segue parola incomprensibile» tra graffe invece che tra quadre.
- Per trascrivere il testo della sottolineatura e il testo del segno le citazioni, sempre poste all'interno delle virgolette basse, sono state intervallate dai puntini di sospensione inseriti tra parentesi quadre in caso di passi superiori alle due righe per le sottolineature e alla singola riga per le linee verticali. Sono state utilizzate le parentesi graffe per trascrivere quelle frasi, parole o lettere non incluse nel segno sanguinetiano ma necessarie per una miglior comprensione del passo (o della parola) in questione o per un suo necessario completamento.
- La collocazione delle postille presenti nell'indice viene restituita segnalandone la posizione rispetto all'indicazione del capitolo o al titolo del racconto che vengono posti tra virgolette alte. Parimenti, anche le annotazioni che, all'interno del corpo del testo, si presentano accanto alle varie indicazioni dei capitoli vengono registrate segnalandone la

posizione in relazione ai numeri dei capitoli corrispondenti, i quali vengono posti tra virgolette alte.