

Bassani, Feltrinelli e la ‘nuova’ questione della lingua

Virna Brigatti

Pubblicato: 4 gennaio 2023

Abstract

The essay aims to present an opportunity for methodological comparison, suggesting to consider Giorgio Bassani’s editorial activity at the Feltrinelli publishing house (1956–1963), placing it in relation to the so-called ‘*new*’ *question of language*, which began – as is well known – in 1964 following a famous lecture by Pier Paolo Pasolini. It is in fact possible to take some of the observations made by the protagonists of the debate (Cesare Segre and Italo Calvino in particular) and investigate this *question* from the ‘point of view of book publishing’, in order to understand how much editorial planning and the construction of a catalogue may have influenced the stabilisation of a ‘common’ literary language, which in turn, thanks also to the public success of certain works, was subjected to extensive ‘social re-use’.

Il contributo ha l’obiettivo di porsi come occasione di confronto metodologico, suggerendo di tornare a considerare l’attività editoriale di Giorgio Bassani presso la casa editrice Feltrinelli (1956–1963), ponendola in relazione con la cosiddetta ‘*nuova*’ *questione della lingua*, la quale prese avvio – come noto – nel 1964 a seguito di una celebre conferenza di Pier Paolo Pasolini. È infatti possibile accogliere alcune osservazioni mosse dai protagonisti del dibattito (Cesare Segre e Italo Calvino in particolare) e indagare tale *questione* dal ‘punto di vista dell’editoria libraria’, allo scopo di provare a comprendere quanto la progettualità editoriale e la costruzione di un catalogo possano avere influito nello stabilizzarsi di una lingua letteraria ‘comune’, la quale a sua volta, grazie anche al successo di pubblico di alcune opere, fu sottoposta a un ampio ‘riuso sociale’.

Parole chiave: editoria libraria; Feltrinelli; Giorgio Bassani; nuova questione della lingua; varianti redazionali.

Virna Brigatti: Università degli Studi di Milano Statale
✉ virna.brigatti@unimi.it

È ricercatrice presso il Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell’Università degli Studi di Milano. Si occupa di letteratura italiana contemporanea, prestando attenzione all’indagine della produzione letteraria nel sistema editoriale novecentesco, in particolare da un punto di vista filologico ed ecdotico. È responsabile editoriale della rivista «Prassi ecdotiche della modernità letteraria» e membro del gruppo di ricerca Osservatorio sulle Edizioni critiche.

Copyright © 2022 Virna Brigatti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Sono noti i contorni di quella che a metà anni '60 del Novecento fu definita, già dagli osservatori contemporanei, la *'nuova' questione della lingua*, come indica il titolo del volume pubblicato da Oronzo Parlangeli nel 1969¹ in cui sono raccolti i principali saggi, articoli e interventi che l'hanno sollecitata e accresciuta, a partire dal testo della conferenza di Pier Paolo Pasolini del 1964.²

Tra questi scritti, quello di Cesare Segre apparso in un primo tempo su «La Battana» nel maggio 1966³ pone, fra parentesi, una affermazione che vale come punto di avvio per ulteriori osservazioni:

(Sarebbe semmai da affrontare un'altra questione, che aleggiava intorno al discorso di Pasolini senza esservi nettamente espressa: quella dei rapporti e reciproci condizionamenti che derivano in Italia dal fatto che gli scrittori anche di sinistra usano quasi sempre, e di necessità, canali di divulgazione di tipo neocapitalistico: editoria, settimanali e quotidiani ecc., quando pure non ne siano, personalmente, alle dipendenze.)⁴

Indubbiamente questa frase non può che rievocare le affermazioni di Franco Fortini in *Verifica dei poteri*, di qualche anno precedenti (1960) a cui forse anche Segre allude,⁵ ma, restando nel quadro specifico della *questione della lingua*, è possibile introdurre qualche considerazione che emerge proprio nel momento in cui si rivolge l'attenzione ai condizionamenti attuati all'interno dell'editoria letteraria, i quali hanno conseguenze rilevanti sulla definizione delle forme testuali e linguistiche del proprio tempo.⁶

¹ *La 'nuova' questione della lingua*, saggi raccolti da O. Parlangeli, Lecce, L'Orsa Maggiore, 1969; poi Brescia, Paideia, 1971, con prefazione di V. Pisani e a cura di G. Presa (da cui si cita).

² Una sola celeberrima citazione: «Perciò, in qualche modo, con qualche titubanza, e non senza emozione, mi sento autorizzato ad annunciare, che è nato l'italiano come lingua nazionale» (P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, «Rinascita», 26 dicembre 1964; ora in *La 'nuova' questione della lingua*, cit., pp. 78-100; da qui a p. 96).

³ C. Segre, *La nuova «questione della lingua»*, «La Battana», maggio 1966; ora in *La 'nuova' questione della lingua*, cit., pp. 432-444. Non è però questa la prima risposta alla provocazione di Pasolini, Segre infatti reagì già su «L'Approdo Letterario», nel numero di gennaio-marzo 1965 (XI, 29 n.s., pp. 83-86) con uno scritto intitolato *Lingua nuova e antica*; anche questo articolo è presente nella raccolta di Parlangeli alle pp. 311-316. Inoltre si ritrova una risposta di Segre alla domanda *Come parleremo domani?* posta nel 1965 su «La Fiera Letteraria» e a sua volta pubblicata da Parlangeli, pp. 262-265.

⁴ C. Segre, *La nuova «questione della lingua»*, cit., p. 435.

⁵ Basti ricordare l'attacco: «I luoghi dell'opinione e del gusto letterario sono stati sorpresi nel giro di pochi anni dall'insorgere ed estendersi di forme per noi nuove di industria della cultura che hanno mutato aspetto e funzione ai tradizionali organi di mediazione fra scrittori e pubblico, come l'editoria, le librerie, i giornali, le riviste, i gruppi politici e d'opinione» (F. Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], in *Verifica dei poteri*, Torino, Einaudi 1981 [1 ed. Milano, il Saggiatore 1965], pp. 11-26: 11).

⁶ Ancora Fortini: «Oggi una parte essenziale dell'attività critica è invisibile. Le scelte fondamentali si compiono nelle direzioni editoriali, dove confluiscono quei giudizi dal cui equilibrio o squilibrio scaturisce l'atto di politica culturale e commerciale (e insieme di indicazione critica) che è la *pubblicazione* di una o più opere letterarie» (*Verifica dei poteri*, cit., p. 16). Si considerino poi gli sviluppi di queste premesse di studio in G.C. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979; in A. Cadioli, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1981 e poi Id., *Letterati editori*, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. ampliata e riveduta 2017).

Maurizio Vitale, infatti, proponendo una prima storicizzazione del dibattito richiamato in apertura, invita a sua volta ad «individuare i nuovi centri vitali di irradiazione delle innovazioni»,⁷ uno dei quali può essere indubbiamente l'industria editoriale, in particolare considerata nel settore dell'editoria letteraria e – come vedremo a breve – più precisamente di narrativa, arrivata ormai a piena maturazione anche in Italia.

La possibilità di portare un valido contributo partendo da questa prospettiva era per altro già stata proposta all'epoca da Italo Calvino, il quale, intervenendo a caldo, il 30 gennaio 1965, su «Il Contemporaneo», così si esprimeva:

Oggi la situazione della lingua italiana non può essere studiata isolatamente, e nemmeno in contrapposizione generica con le grandi lingue europee prese in blocco, ma va vista nel quadro linguistico mondiale attuale. Quadro che è tutto problematico: non c'è lingua che possa dirsi perfettamente funzionale rispetto alle esigenze della civiltà moderna [...].

So bene che queste affermazioni andrebbero suffragate da analisi che potrei abbozzare solo in modo approssimativo e che richiederebbero comunque la convalida degli specialisti. Per ora mi limito ad anticipare a titolo d'ipotesi qualche osservazione empirica, partendo dal punto di vista della mia base di osservazione: l'editoria libraria italiana e straniera.⁸

Nel procedere in una indagine che intende quindi condursi *dal punto di vista dell'editoria libraria*, appare di rilievo registrare il fatto che tra i contributi riuniti da Parlangei uno dei due di Maria Corti sia stato pubblicato sulla *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli* del 1965,⁹ un catalogo sul quale precisamente è possibile misurare in termini empirici il fatto che «l'ultimo ventennio *sia stato* decisamente quello in cui la problematica di una lingua letteraria che debba fare i conti con le nuove entità o possibilità della lingua comune ha maggiormente impegnato e impegna la mediazione degli scrittori più avvertiti».¹⁰

Dei molti avvenimenti che possono essere presi come oggetto di indagine, nell'arco cronologico 1945-1965, per approfondire il ruolo dell'editoria libraria in questo quadro di riferimenti, si sceglie infatti di considerare il caso delle attività letteraria e editoriale di Giorgio Bassani, centrali per definire la prima identità della narrativa italiana Feltrinelli, casa editrice fondata a Milano nel 1954. Il lavoro di Bassani è per altro già stato ampiamente analizzato da studiosi di diversa formazione e sotto diversi punti di vista e ciò consente dunque di potere ricavare una prima sintesi che valga a titolo di esempio.

⁷ M. Vitale, *Appendice novecentesca* (1971), in *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1984 (la I ed., priva ancora dell'*Appendice*, è del 1960), pp. 613-618, la citazione a p. 615.

⁸ I. Calvino, *L'italiano, una lingua tra altre lingue*, «Il Contemporaneo», 30 gennaio 1965; in *La 'nuova' questione della lingua*, cit., pp. 149-151; qui il testo non è integrale ed è assente la citazione a testo. La si ritrova dunque in I. Calvino, *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980; ora in *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, pp. 146-153; 146-147. È doveroso segnalare che Calvino intervenne ancora successivamente nel dibattito con lo scritto *L'antilingua*, «Il Giorno», 3 febbraio 1965; in *La 'nuova' questione della lingua* cit. (ma con il titolo *Per ora sommersi dall'antilingua*), pp. 171-175; poi in *Una pietra sopra*, cit., ora in *Saggi 1945-1985*, t. I, pp. 154-159.

⁹ M. Corti, *La nostra lingua: come funziona*, in *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli*, Milano, 1965, pp. XXIX-XXXIII; in *La nuova questione della lingua*, cit., pp. 333-337. Maria Corti era intervenuta nel dibattito anche su «Paragone (Letteratura)», n.s., 182, 1965, 2, pp. 5-22; questo intervento è a sua volta presente nel volume di Parlangei alle pp. 322-332 con il titolo *La lingua e gli scrittori, oggi*.

¹⁰ M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, cit., p. 325; poi in *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969.

Si consideri preliminarmente Bassani *letterato autore*.

Richiamando brevemente alcune autorevoli indicazioni sul suo stile e le sue scelte linguistiche, è possibile tracciarne un profilo preliminare, partendo innanzitutto da quanto sostiene Ignazio Baldelli nel saggio *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, datato 1962 – quindi a ridosso delle affermazioni di Pasolini –, nel quale è sostenuto un parallelismo tra gli stili di scrittura di questi due autori (affiancati dalla critica e dalle vicende editoriali, per altro, anche per altre ragioni cui faremo cenno). Sono infatti indicate, in merito alla loro ricerca letteraria, «aspirazioni stilistiche», che tendono «a una lingua sempre più comune»: così come altri «scrittori di ideali linguisticamente popolari», anche Bassani e Cassola «evitano però il gergo e il dialetto, o lo limitano a una misura resa [...] tollerabile da una lunga tradizione di narrativa», oppure ancora si collocano accanto a «scrittori linguisticamente più complessi e letterati, che però si sforzano di dare alla loro letterarietà un tono lontano dal preziosismo, dal compiacimento aristocratico, dalla squisitezza astratta». ¹¹ Baldelli commenta affermando che «nessuna aspirazione linguistica del nostro tempo è tanto forte quanto quella ad una lingua comune e letteraria, quanto quella a liberarsi dal chiuso del dialetto». ¹²

Lo studio di Baldelli è stato condotto tenendo conto della *storia redazionale* dei testi lì presi a esempio, considerandone le varianti nel corso di successive pubblicazioni, ma non è stata invece problematizzata la loro *storia editoriale* ¹³ (lasciata quindi implicita), elemento che invece si intende introdurre ora allo scopo di rendere ancora più produttiva – dal punto di vista della ricostruzione storica delle forme letterarie di un'epoca e della loro forza di penetrazione nella percezione collettiva dello statuto di *letterarietà* di un testo – l'indagine di Baldelli.

Nel saggio *Verso una lingua comune* è eletta a caso di studio «una storia ferrarese» ¹⁴ che ha la seguente storia di pubblicazione:

- 1940, con il titolo *Storia di Debora*, in Giacomo Marchi [pseudonimo], *Una città di pianura*, Milano, pp. 59-131;
- 1949, con il titolo *Storia d'amore* in «Botteghe Oscure», I, pp. 93-129;
- 1953, con titolo *Storia d'amore*, in *La passeggiata prima di cena*, Firenze, pp. 7-67;
- 1956, con titolo *Lida Mantovani*, in *Cinque storie ferraresi*, Torino;
- 1960, con titolo *Lida Mantovani*, in *Le storie ferraresi*, Torino.

Fin qui i dati forniti da Baldelli, ai quali si possono aggiungere i seguenti:

- 1940, Officina d'arte grafica A. Lucini e C. (pubblicazione a proprie spese)
- [1949, già esaustivo Baldelli]
- 1953, Sansoni
- 1956, Einaudi («I Coralli»)
- 1960, Einaudi («Supercoralli»)

¹¹ Tutte le citazioni da I. Baldelli, *Verso una lingua comune: Bassani e Cassola*, «Letteratura», 1962, 58, pp. 3-22; poi in *Varianti di prosatori contemporanei (Palazzeschi, Cecchi, Bassani, Cassola, Testori)*, Firenze, Le Monnier, 1965, pp. 46-75; le citazioni alle pp. 49-50.

¹² Ivi, p. 50.

¹³ Cfr. A. Cadioli, *Le diverse pagine*, Milano, il Saggiatore, 2012, in particolare il capitolo *Il testo in redazione*, pp. 114-180.

¹⁴ I. Baldelli, *Verso una lingua comune*, cit., p. 50 e ss.

Esplicitando l'insegna della casa editrice presso la quale il testo appare e dando dunque rilievo anche alla collocazione della pubblicazione nel sistema editoriale, si può sovrapporre all'esito dell'indagine linguistico-filologica quello di una indagine condotta sulla forma dell'edizione che lo trasmette, sottoponendo quest'ultima, a sua volta, a una indagine ermeneutica. Ciò consente di dare conto di una rete di relazioni letterarie e intellettuali in cui si elaborano poetiche e si sostengono idee di scrittura: come ha ormai spiegato in modo esaustivo Alberto Cadioli,¹⁵ le interpretazioni critiche suggerite dalle varianti testuali considerate insieme allo studio delle forme della trasmissione dei testi, permettono di ricostruire la vita completa di un'opera letteraria nella storia, implicando anche il contesto sociale in cui si inserisce e dunque – tra le altre cose – i rapporti con la lingua d'uso.

Nel caso considerato, si osserva il percorso di affermazione di un autore, da una prima sede editoriale quasi occasionale; a quella più raffinata di una prestigiosa ma elitaria rivista letteraria (in cui poi Bassani stesso collaborerà con un ruolo decisionale importante, come noto);¹⁶ alla casa editrice Sansoni, riconosciuta e importante, storicamente solida, ma non impegnata esplicitamente nel settore della narrativa contemporanea; infine alla Einaudi degli anni Cinquanta, uno dei punti di riferimento imprescindibili, invece, per l'elaborazione della narrativa italiana di metà Novecento.

Approfondendo singolarmente le dinamiche che sottostanno a ciascuna edizione, si potrebbero individuare intrecci tra le caratteristiche della lingua letteraria di Bassani e le idee di scrittura sostenute (o *non* sostenute) dagli interlocutori con cui via via si è confrontato. Alcune minime coordinate in proposito confermano quanto detto.

Innanzitutto, dalla collazione delle diverse redazioni testuali, Baldelli ricava le seguenti conclusioni:

Risulta, dal confronto delle tre redazioni,¹⁷ che la lingua di Bassani [...] partendo da una misura fortemente letteraria nel lessico ed estremamente libera nella sintassi, ha chiuso su un giro sempre di notevole sapore letterario, ma di tendenza fondamentalmente comune: da una parte la caduta di aggettivazione colorita e raffinata, dall'altra la rinuncia alla giustapposizione sintattica scarsamente interpuntoria, che tendeva a dare un rilievo essenzialmente lirico.¹⁸

¹⁵ A. Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 187.

¹⁶ Si veda M. Tortora, *Bassani e "Botteghe Oscure"*, in M. Tortora (a cura di), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Atti del Convegno (Roma, Fondazione Camillo Caetani, 28-29 ottobre 2010), premesse di P. Bassani, B. Toscano, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 127-141; inoltre: G. Bassani, M. Caetani, «Sarà un bellissimo numero». *Carteggio 1948-1959*, a cura di M. Tortora, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, qui in particolare (*Introduzione*, pp. XV-XVI), in riferimento però a una decina di anni dopo, si spiega come Bassani «si comporta da direttore a tutti gli effetti: «Botteghe Oscure» diviene la sua rivista, trasformandosi da luogo di apprendistato, qual era stata fino agli inizi degli anni Cinquanta a strumento effettivo per proporre una nuova idea di letteratura».

¹⁷ «Tre» perché alcune tra le pubblicazioni sopra citate trasmettono la stessa lezione testuale; si veda Baldelli per maggiori dettagli.

¹⁸ I. Baldelli, *Verso una lingua comune*, cit., p. 51. In nota Baldelli cita altri due saggi, sempre dei primissimi anni Sessanta, in cui si trovano osservazioni sulle varianti del racconto *Lida Mantovani*: E. Falqui, *Novecento letterario*, s. sesta, Firenze, Vallecchi, 1961 (p. 378) e R. Bertacchini, *Figure e problemi di narrativa contemporanea*, Bologna, Cappelli, 1960 (pp. 320-321). Tra i contributi più recenti ci si limita invece qui a segnalare quello di E. Neppi, *La laboriosa gestazione della "Passeggiata prima di cena"*, in A. Siciliano (a cura di), *Laboratorio Bassani. L'officina delle opere*, Ravenna, Pozzi, 2018, pp. 75-118; notizie

La scrittura di Bassani, cioè, presenta in una prima stagione molte virgole e pochi punti fermi, mostrando poi via via una serie di correzioni che conducono verso una costruzione sintattica più forte, legata esattamente all'introduzione di questi ultimi: «che la punteggiatura sia l'elemento fondamentale dei due diversi modi di scandere il periodo, s'accerta infinite volte, e talvolta la variante è solo nell'introduzione di un punto fermo».¹⁹ A questi aspetti si affiancano cadute di frasi definite «veramente di prosa d'arte», l'introduzione ripetuta dell'«umile dato realistico», la «forte riduzione dell'aggettivazione, del frasario letterario» e l'aumento del discorso diretto. Il risultato è la puntualizzazione della frase «su un piano realistico e discorsivo insieme», cui concorrono anche altri elementi, come i tempi verbali, in particolare nel «passaggio dall'imperfetto o dal piuccheperfetto al passato remoto, definitorio, storicizzato» e «numerose precisazioni onomastiche e toponomastiche».²⁰ E la conclusione è che «Il tono moderato di Bassani [...] ottenuto nel suo cammino, raggiunge per ora la sua più significativa espressione appunto nel *Giardino dei Finzi-Contini*»,²¹ che uscì proprio nel 1962. Le conclusioni coinvolgono precisamente le questioni da cui siamo partiti:

Il risultato, se è notevolissimo internamente alla dialettica stilistica di Bassani, ci appare piuttosto esemplare ai fini della formazione di una lingua letteraria comune, il cui spessore sia appunto contenuto in una misura ragionevole. Colpisce inoltre macroscopicamente anche la precisazione toponomastica, l'indugio realistico su particolari ambientali introdotti soprattutto nella redazione III [1956], quasi ad attualizzare il sogno, la memoria, e certo derivando dalle esperienze neorealistiche: tendenza che proprio nel *Giardino dei Finzi-Contini* [1962] giungerà alla sua estrema espressione.²²

In merito alla «formazione di una lingua letteraria comune», l'intreccio con i dati forniti dalla storia editoriale dei testi considerati da Baldelli è immediatamente foriero di elementi rilevanti, anche solo limitandosi a ricostruire alcune coordinate di base: la redazione del 1956 segna l'approdo della «storia ferrarese» nel volume Einaudi, nella collana «I Coralli» che prosegue l'attività di scandaglio del panorama letterario contemporaneo avviata nel 1941 da Pavese con i Narratori contemporanei; la prima edizione del *Giardino dei Finzi-Contini* si inserisce, sempre per Einaudi, nella collana «Supercoralli», dal 1948, la «grande collana di letteratura» a più ampia diffusione, volta a consacrare autori affermati e tendenzialmente a più larga leggibilità;²³ *Le cinque*

sulla storia testuale dei testi che confluiscono nelle *Cinque storie ferraresi* sono date anche da Paola Italia in G. Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998 (II ed. aggiornata 2001), alle pp. 1765-1767.

¹⁹ I. Baldelli, *Verso una lingua comune*, cit., p. 54.

²⁰ Tutte le citazioni ivi, pp. 55-61. Non si trascrivono qui i brani testuali con cui Baldelli esemplifica le sue affermazioni, rimandando al suo saggio per il riscontro diretto.

²¹ Ivi, p. 65.

²² Ivi, p. 51-52.

²³ Aspetto che non implica un appiattimento omologante della cifra stilistica dei singoli testi presenti nella collana, la quale – per richiamare due titoli celeberrimi – pubblica nello stesso 1963 sia *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda sia *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg, evidentemente due opere dalla fisionomia molto distante (il romanzo di Natalia Ginzburg, per altro, vince il Premio Strega); ciò che si intende indicare piuttosto è come l'autore (e l'editore) sapessero con precisione a quale comunità di lettori andavano rivolgendosi con una collezione e ciò, come ormai accertato dalla critica (cfr. innanzitutto ancora Cadioli, *Le diverse pagine*, cit.), ha sempre ripercussioni sulla forma testuale e sull'elaborazione delle

storie ferraresi avevano vinto nel 1956 il Premio Strega e il romanzo del 1962 vince il Premio Viareggio, conseguendo quest'ultimo un tale successo di pubblico che Gian Carlo Ferretti lo associò al caso editoriale e letterario del *Gattopardo* (Feltrinelli, Biblioteca di Letteratura, 1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa e all'altro grande successo Einaudi (sempre Supercoralli) *La ragazza di Bube* (1960) di Carlo Cassola, ponendoli tutti sotto l'etichetta di *best-seller all'italiana*.²⁴ Un intreccio, dunque, quello fra questi tre titoli, per nulla fortuito, come si vedrà ancora.

L'altro caso esaminato (più rapidamente) da Baldelli è infatti proprio Cassola, con *Fausto e Anna*, del quale considera due redazioni testuali, quella della prima edizione del 1952 e la successiva del 1958. Secondo Baldelli appare «evidente la volontà di procedere ancor più verso il comune e l'usuale, da un lato nell'attenuare quel poco di letterario, e dall'altro nel togliere parole e forme dialettali o semidialettali»,²⁵ che testimonia a sua volta ciò che è definito l'«accoglimento di una norma sociale inevitabile».²⁶

Anche in questo caso l'aspetto non problematizzato – comprensibilmente nel 1962 e invece fondamentale metodologicamente per noi oggi – è che la prima edizione di *Fausto e Anna* del 1952 apparve nella collana Einaudi di ricerca letteraria diretta da Elio Vittorini, «I Gettoni»,²⁷ e la seconda invece nei già citati «Supercoralli». Ciò non per sostenere meccanicisticamente che a tipologia di collana corrisponda tipologia di testo, o che ci sia una coercizione da parte di chi esercita un ruolo editoriale sulla lingua dello scrittore, quanto piuttosto per segnalare alcuni progetti di pubblicazione libraria intorno a cui, in certi casi, si aggregano tendenze stilistiche fra loro coerenti e, soprattutto, in rapporto alle quali si può riconoscere il fatto che determinati testi abbiano intercettato lettori di un tipo piuttosto che di un altro e strati più o meno ampi di pubblico.

Si torni a considerare ancora gli aspetti stilistici del Bassani *letterato autore*, questa volta osservandoli dal punto di vista di Vittorio Coletti, il quale si pone a distanza di vari decenni dal periodo indagato fin qui.

Coletti sostanzialmente conferma – con il «senno di poi»²⁸ – quando notato da Baldelli, ripartendo proprio dalle osservazioni che abbiamo già riproposto e arrivando a constatare con

scritture individuali. La comunità di lettori di riferimento, poi, considerando i singoli titoli, potrà essere coinvolta con maggiore o minore efficacia, potrà allargarsi o restringersi, come appunto implicitamente i titoli richiamati qui in nota suggeriscono.

²⁴ G.C. Ferretti, *Il best-seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo di "qualità"*, Roma-Bari, Laterza, 1983 (poi Milano, Masson, 1993; poi, a cura di V. Brigatti, Milano, Ledizioni, 2019).

²⁵ I. Baldelli, *Verso una lingua comune*, cit., p. 68.

²⁶ Ivi, p. 75.

²⁷ Sui «Gettoni» si rimanda innanzitutto a G.C. Ferretti, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 209-272; poi anche a A. Cadioli, *Letterati editori*, cit., (ed. 2017), pp. 183-192. Si ricordano poi i volumi *I risvolti dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di C. De Michelis, Torino, Aragno, 1988 e *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, V. Camerano, R. Crovi, G. Grasso con la collaborazione di A. Tosone, introduzione e note di G. Lupo, Torino, Aragno, 2007, 3 tomi.

²⁸ Una prospettiva più recente è proposta anche da E. Testa, *Sulla lingua delle «Cinque storie ferraresi»*, in P. Pieri, V. Mascaretti (a cura di), *«Cinque storie ferraresi». Omaggio a Bassani*, Atti dell'Incontro di studio della Società per lo Studio della Modernità Letteraria (Bologna, 23-24 febbraio 2007), Pisa, Ets, 2008, pp. 55-64, dove però si indaga «qual è la lingua scelta da Bassani per questi racconti al momento di consegnarli, da ultimo e finalmente *ne varietur*, al lettore [...] all'altezza degli anni Ottanta» (p. 55). Sempre E. Testa, in *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, invece, riprende le

convincimento che a metà anni '60 «il romanzo recupera una lingua media che non finge di non essere scritta e non teme di sembrare parlata»:²⁹

La decisione per la lingua media e comune, dopo gli abbassamenti del neorealismo e le infrazioni espressionistiche e d'avanguardia, è, dunque, innanzitutto, scelta di una lingua più ricca e, in parte, anche più complessa di quella ammessa dal romanzo dell'immediato dopoguerra. Prendiamo il IV capitolo dei *Finzi-Contini* [...] Non è certo un caso se romanzi di pronto e grande successo come *Lessico familiare* (1963) si attengano alla lingua media e familiare [...].³⁰ In Cassola, *La ragazza di Bube* (1960) presenta molte sequenze come queste. [...] In questo frammento essenziale e minuto c'è sempre meno posto per incursioni dentro le varietà del repertorio.³¹

Affiancando anche alle affermazioni di Coletti i riferimenti alle sedi di pubblicazione e ai premi letterari ottenuti da quei libri, risulta immediatamente chiaro quanto forte sia stato l'influsso di alcuni autori e testi – non casualmente collocabili nello spazio stilistico della *medietà* – presso i lettori dell'epoca e come attraverso le scelte editoriali si siano prodotti effetti non irrilevanti sul formarsi di un consenso intorno a una specifica condizione di letterarietà.

La questione non è occasionale o episodica; si colloca piuttosto dentro un orizzonte progettuale che emerge con evidenza andando a indagare anche la 'geolocalizzazione' dei fenomeni. In particolare, continuando a seguire Bassani, questa volta però non più letterato *autore*, quanto piuttosto letterato *editore*, si approda appunto a Milano, alla casa editrice Feltrinelli.³² Siamo qui esattamente nella metropoli italiana per eccellenza, nel centro più attivo tra i poli di irradiazione e elaborazione della 'nuova lingua nazionale' di cui parlava Pasolini.

Proprio nello stesso 1956 in cui il Premio Strega viene conferito a *Le cinque storie ferraresi*, Bassani inizia a collaborare con Feltrinelli, diventando poi, dal 1958, direttore della Biblioteca

osservazioni di Baldelli, sostenendole a sua volta e sintetizzandole in questi termini: «l'opzione per una lingua che, caratterizzata da una serie di rifiuti (delle soluzioni dialettali, della eccessiva formalità letteraria, della varie realtà del repertorio) approda ad un livello espressivo medio e incolore, in cui, come nelle riscritture operate da Bassani negli anni Cinquanta, la mimesi della lingua d'uso si avvicina spesso alla riproposizione dell'usualità formulare della burocrazia e del giornalismo» (p. 275).

²⁹ V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, nuova edizione riveduta e ampliata Torino, Einaudi, 2022 (1ª edizione 1993), in particolare si rimanda alla parte terza, *Italiano letterario e lingua comune, I. La prosa narrativa*, cap. 28, *La lingua comune consenso e rifiuto*, paragrafo *Il trionfo dell'italiano medio*, pp. 350-355; la citazione a p. 351.

³⁰ A ulteriore precisazione: non si intende affatto suggerire – tanto meno lo fa Coletti – che lo stile letterario di Natalia Ginzburg sia assimilabile a quello di Bassani, indubbiamente ogni autore conserva le sue proprie specificità (così come Cassola non è Bassani), ma è di un qualche valore il fatto che questi tre autori, pubblicati nella stessa collana Einaudi «Supercoralli», abbiano verosimilmente raggiunto efficacemente le stesse comunità di lettori in un brevissimo giro di anni.

³¹ V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, cit., pp. 352-354.

³² «Concorrono [...] alla formazione di Feltrinelli un pragmatismo aziendale che gli viene dalle origini familiari e dalle pratiche personali, una militanza politica che è insieme lotta contro le ingiustizie e gusto della libertà e dell'avventura, e una progettualità strategica maturata con spirito indipendente attraverso l'intera esperienza nel Pci a Milano [...]. Prendendo come termine di paragone il modello Einaudi, se ne ritrovano nell'*editore protagonista* Feltrinelli alcuni aspetti non secondari, ma con una maggiore aggressività (nella conquista degli autori, nell'uso della pubblicità e nella strategia complessiva), una più diretta militanza politica, una più moderna sensibilità aziendale, un più *giovanile* senso dell'attualità, che ne rappresentano al tempo stesso le novità e i limiti» (G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 202-204). Si rimanda poi a R. Cesana, «*Libri necessari*». *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010, e, anche per un inquadramento del contesto, a I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, il capitolo *Dal "miracolo" alla contestazione: il libro alla prova dell'industria culturale*, pp. 187-258.

di letteratura, per la sezione dei Contemporanei italiani. Tale sezione accoglie «autori noti e meno noti o del tutto sconosciuti, purché le loro opere fossero davvero legate al costume e alla storia di quegli anni»;³³ in particolare Bassani riesce a portare all'interno del catalogo autori di rilievo che «erano riusciti a restare più o meno estranei al neorealismo: da Cassola³⁴ a Testori, da Cancogni fino ad Arbasino»,³⁵ suggerendo la volontà di oltrepassare quella stagione in una direzione molto diversa da quella proposta negli stessi anni da Vittorini attraverso il lavoro per I «Gettoni» Einaudi e diversa anche da quella di Livio Garzanti che pubblica tra 1955 e 1957 i primi romanzi di Pasolini.³⁶

Bassani si colloca infatti in una posizione professionale strategica, «nel “cuore del miracolo”», in cui «le dinamiche accelerate di modernità riorganizzano le filiere editoriali, riplasmano le coordinate dell'orizzonte d'attesa e le articolazioni del sistema letterario».³⁷

Come infatti fa notare Giovanna Rosa, pur restando legato alla torinese Einaudi per la pubblicazione della propria produzione narrativa, l'inserirsi negli ingranaggi produttivi della milanese Feltrinelli testimonia per Bassani una «urgenza a confrontarsi con l'orizzonte d'attesa più dinamico del paese, cui corrisponde lo sfondo inquieto della contemporaneità metropolitana».³⁸ Non solo:

In quelle stanze [Fortini] individua il vero «segno traumatico» che distingue due epoche [...] Per l'autore di *Verifica dei poteri* la ristrutturazione ambrosiana dell'ordine dei libri mette in mora «la tradizione storico-letteraria», sempre diffidente verso la modernità e tendenzialmente arroccata alle certezze elitarie del tardo umanesimo: lenta ma epocale, quella trasformazione riplasma il paradigma delle pratiche di scrittura, costellazioni di genere, inclinazioni di lettura e l'assetto dei profili professionali. A partire dall'iniziale riorganizzazione del 'lavoro culturale' che promuove il passaggio dalle sedi canoniche delle riviste letterarie, il cui dibattito sulle poetiche aveva dominato la prima metà del secolo, alla direzione «redazionale» delle collane editoriali.³⁹

E dunque, «in via Andegari, si apre, sotto la guida di Giorgio Bassani, lo spazio della 'mediazione editoriale' per un inedito processo di romanizzazione, destinato a sbocciare maturare e implodere nell'arco di un lustro apicale».⁴⁰

³³ Giangiacomo Feltrinelli Editore, *I vent'anni della Feltrinelli. Catalogo generale 1955-1975*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 24.

³⁴ *Il soldato* di Carlo Cassola è il primo titolo della collana (1958), per quanto, come fa notare Roberta Cesana, lo scrittore salvo «poche eccezioni [...] fu sostanzialmente un “autore Einaudi”. [...] Rimane dunque probabilmente legata alla pubblicazione di tre opere minori (un reportage e due racconti) la scelta a favore di Feltrinelli» (R. Cesana, «*Libri necessari*», cit. p. 260). Eppure tale presenza in catalogo può risultare indicativa di una volontà editoriale del direttore di collana: infatti «è possibile immaginare che Cassola sia stato certamente lusingato di inaugurare con *Il soldato* la prestigiosa collana di letteratura diretta da Giorgio Bassani, e contemporaneamente che Bassani scelse con ogni probabilità di puntare su un autore già noto al pubblico italiano per assicurare fin dalla prima uscita un buon successo di vendita per la collana da lui diretta» (ivi).

³⁵ Ivi, p. 257.

³⁶ *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1957). In proposito si vedano le recenti pubblicazioni: G.C. Ferretti, *Un editore imprevedibile. Livio Garzanti*, Novara, Interlinea, 2020 e L. Garzanti, *Una vita con i libri. Appunti, racconti e interviste*, Novara, Interlinea, 2021.

³⁷ G. Rosa, *Milano «capitale mancata» nella stagione del boom. Feltrinelli e la civiltà del romanzo*, in *Il paradosso della civiltà culturale ambrosiana*, Pisa, Ets, 2021, pp. 299-324: 299.

³⁸ G. Rosa, *Milano «capitale mancata» nella stagione del boom*, cit., p. 319; questa osservazione vale anche per le opere di alcuni scrittori, come Testori e Arbasino (cui la citazione per altro precisamente si riferisce), che saranno poi citati.

³⁹ Ivi, p. 307.

⁴⁰ Ivi, p. 308.

La *questione della lingua* non casualmente si colloca nel punto di maturazione di questo percorso, perché evidentemente la parte più attiva e ‘moderna’ – se ancora si può utilizzare in senso non ambiguo questo aggettivo – dell’editoria italiana punta sulla «decisione di svecchiare i modelli dominanti del sistema letterario, ribaltandone le gerarchie vetuste, all’insegna di un rinnovato nesso fra leggibilità e autorialità»,⁴¹ il cui punto di riferimento narrativo diventano i primi grandi successi di Feltrinelli,⁴² *Il dottor Zivago* (1957, sul fronte però della narrativa straniera che qui non affrontiamo) e *Il Gattopardo* (1958) già nominato, su cui occorre poi soffermarsi brevemente in quanto ‘prodotto’, come noto, da e di Bassani.

Giovanna Rosa cita a sua volta la *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli* del 1965 in cui – nella premessa firmata da Giangiacomo Feltrinelli – si legge:

Da qui a dieci anni il panorama culturale italiano, il grado di civiltà del nostro Paese, dipenderà anche, e in larga misura, da cosa, anche nel campo della letteratura di consumo, gli italiani avranno letto.⁴³

Certo gli autori fin qui richiamati stanno ben sopra la narrativa di consumo in senso stretto, inteso cioè nel senso spinazzoliano dell’*intrattenimento*⁴⁴ e anche lo stesso Feltrinelli fa riferimento, piuttosto, a una narrativa per il vasto pubblico che non cede sul fronte della qualità letteraria. È pur vero però che alcuni successi editoriali, legati anche alla vincita dei più prestigiosi⁴⁵ premi letterari, hanno coinvolto strati così ampi di lettori⁴⁶ da avere indubbiamente agito – da un punto di vista sociologico – su un’idea comune e invalsa di che cosa sia e che caratteristiche abbia un tipo di letterarietà che fa propria la volontà di rendersi ampiamente leggibile. E inevitabilmente questa poetica – perché è una poetica – trova il suo miglior terreno di prova nel romanzo.

E ancora, il problema della *lingua* (oltre che delle strutture narrative) di tale romanzo non è eludibile e infatti «gli autori faticano, per parte loro, a superare il duplice impasse sotteso alla nostra fragile tradizione otto-novecentesca», nella quale si osserva «la mancanza di una comune “grammatica di stile”». ⁴⁷ Inevitabile il riferimento – proposto anche da Giovanna Rosa – a Pier Vincenzo Mengaldo, il quale ci riporta nella direzione che si stava percorrendo:

⁴¹ Ivi, p. 311.

⁴² Anche altri titoli del catalogo, a partire dal primo, *Il soldato* di Carlo Cassola, ebbero ottimi risultati di vendita e successive ristampe, ma i titoli di seguito citati diventarono in quegli anni casi ineguagliati.

⁴³ G. Feltrinelli, *Premessa*, in *Guida alla lettura e catalogo generale delle edizioni Feltrinelli. 1955-1965*, cit., pp. IX-XIV: IX.

⁴⁴ Cfr. Vittorio Spinazzola, *Le articolazioni del pubblico novecentesco*, in *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore – Fondazione Mondadori, 2001, pp. 49-66.

⁴⁵ Prestigio che però a sua volta si fonda su presupposti valoriali mutati rispetto al sistema letterario che affianca l’antico regime tipografico: a metà del XX secolo, in Italia, il peso delle forze economiche, produttive e di mercato non è arginabile; si può ancora rimandare in proposito a *Verifica dei poteri*.

⁴⁶ «[L]a battaglia bassaniana per il consolidamento anche nel nostro paese dell’area libraria della *fiction* si giocava sulla capacità di conquistare alla lettura anche il pubblico largo, non letterato, tradizionalmente tenuto ai margini del sistema» (G. Rosa, *Milano «capitale mancata» del boom*, cit., p. 315).

⁴⁷ G. Rosa, *Milano «capitale mancata» del boom*, cit., p. 315.

L'eterna condanna del narratore italiano a partire sempre linguisticamente da zero, ovvero, non esiste come per la lirica del Novecento, una tradizione riconoscibile, un linguaggio narrativo comune.⁴⁸

Si consideri dunque ora più da vicino l'attività del Bassani letterato editore o *editore letterato*, recuperando il titolo della monografia a lui dedicata da Gian Carlo Ferretti insieme a Stefano Guerriero.⁴⁹

Il giudizio emesso da Ferretti nei confronti del lavoro editoriale di Bassani («Giorgio Bassani è un nobile esempio di come si possa essere grande scrittore, senza essere grande editore»)⁵⁰ risulta molto duro, ma se considerate in una prospettiva più ampia, alcune affermazioni non risultano così in contraddizione rispetto a quelle già introdotte fin qui, mostrando piuttosto come la valutazione del suo lavoro sia stata misurata probabilmente postulando a monte una assoluta positività per ricerche letterarie a vario titolo sperimentali, intendendo per *sperimentale* solo una direzione più sofisticata e preziosa,⁵¹ mentre invece la volontà editoriale di Bassani – come già detto – andava in una direzione opposta, ma non per questo priva di meriti.⁵²

In questo senso, la continuità verificata con il lavoro condotto parallelamente per «Botteghe Oscure» viene in soccorso, e si può considerare quanto Bassani afferma nel momento della chiusura del periodico come un bilancio trasferibile anche sulla Biblioteca di Letteratura Feltrinelli:

tirando le somme, non direi che la rivista si sia mai limitata ad essere una semplice antologia periodica di buoni racconti e buone poesie. [...] *C'è un modo indiretto di fare della critica, spesso più efficace di quello regolare, il quale consiste nell'operare in determinate direzioni piuttosto che in altre. [...] Ciò che risulta è l'assenza di qualsiasi prodotto sperimentale, il ripudio ben precoce, a tener conto delle date, di ogni indulgenza nei confronti della cosiddetta letteratura d'avanguardia.* Si puntava chiaramente sulla efficienza dei testi, insomma, sulla loro maturità e compiutezza espressiva [...].⁵³

⁴⁸ P.V. Mengaldo, *Alcuni problemi della prosa contemporanea*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 153; citato anche in G. Rosa, *Milano «capitale mancata» del boom*, cit., a p. 315, n. 60.

⁴⁹ G.C. Ferretti, S. Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, Lecce, Manni, 2011 (di Ferretti le pp. 11-78, *Da «Botteghe oscure» al Gattopardo*). Si consideri poi anche il volume *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, a cura di Massimiliano Tortora, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

⁵⁰ G.C. Ferretti, *Giorgio Bassani editore letterato*, cit., p. 20.

⁵¹ Forse agisce nel giudizio «l'idea tradizionale di 'sperimentalismo' in chiave unicamente linguistica e stilistica» da cui, secondo Giovanna Rosa (*Milano «capitale mancata» del boom*, cit., p. 316) rischia di «discendere una interpretazione distorta dell'intero sistema letterario, che offusca la galassia multiforme e vivace dei 'libri necessari'», cioè quei libri, o più precisamente *romanzi*, così definiti proprio da Giangiacomo Feltrinelli, come obiettivo della propria strategia editoriale (cfr. R. Cesana, «*Libri necessari*», cit., p. 185).

⁵² Il concetto di *sperimentalismo* in campo editoriale va in effetti allargato rispetto all'idea 'tradizionale' applicata allo specifico campo letterario. In proposito si rimanda ad un confronto tra Niccolò Gallo e Vittorio Sereni, nel quadro del loro lavoro editoriale per la Mondadori, che si colloca a sua volta tra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta e che è problematizzato nel seguente saggio: V. Brigatti, *Niccolò Gallo. La ricerca di una militanza*, in G.C. Ferretti (a cura di), *Protagonisti nell'ombra*, Atti dell'omonimo Convegno (Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 26 ottobre 2010), Milano, Unicopli, 2012, pp. 77-96 (in particolare si vedano le pp. 83-85).

⁵³ G. Bassani, *Congedo*, «Botteghe Oscure», XXV (primavera 1960), p. 436; cit. da M. Tortora, *Introduzione*, cit. p. XVI. Sempre Tortora riporta una affermazione di Bassani in cui dichiara apertamente di avere sempre privilegiato i «narratori-narratori» e i «romanzieri-romanzieri» (cfr. *ivi*, p. XXII).

Le caratteristiche del lavoro editoriale di Bassani per Feltrinelli,⁵⁴ in rapporto alla collana «Biblioteca di letteratura», sono, ad ogni modo, sintetizzate da Ferretti in questi termini: incapacità o non volontà di sviluppare uno specifico discorso di collana,⁵⁵ collocandosi apertamente – appunto – in una direzione di *antisperimentalismo*; Bassani viene infatti definito «un editore ‘di gusto’»⁵⁶ e la sua esperienza viene collocata sotto il segno dell’«*antologismo orientato*»⁵⁷ all’allargamento della leggibilità letteraria e al potenziamento della narrativa romanzesca, che però non basta, secondo Ferretti, per affermare una riconoscibile «tendenza letteraria».⁵⁸

Ferretti ripete in più punti la parola *gusto*,⁵⁹ usata insistentemente per definire i criteri di scelta, selezione dei testi pubblicati, un termine che potrebbe apparire vago, se non fosse utilizzato da Bassani stesso in una dichiarazione ormai celeberrima, relativa al suo lavoro di *editing* – perché tale effettivamente fu – sul testo del *Gattopardo*.

Non si intende affatto ripercorre qui una vicenda editoriale e letteraria ormai nota,⁶⁰ quanto ricordare, come sintetizzato da Alberto Cadioli, che «Il testo del *Gattopardo* del 1958 è [...] il risultato della contaminazione, operata da Bassani, di una stesura dattiloscritta e di un successivo manoscritto, autografo, che dal dattiloscritto si allontana in numerosissimi luoghi, soprattutto per diverse scelte linguistiche»; un «lavoro sfibrante», condotto dal direttore di collana, che «ha di fatto modificato (in primo luogo nella punteggiatura) il romanzo del Principe di Lampedusa».⁶¹

Bassani difese il proprio lavoro redazionale con la seguente affermazione:

⁵⁴ Considerato comunque da Ferretti stesso in continuità e coerenza il lavoro per «Botteghe Oscure», che anticipa e affianca (dal 1948 al 1960) quello per Feltrinelli.

⁵⁵ Ciò anche in rapporto al fatto che Bassani non usò gli scritti peritestuali (per altro quasi sempre affidati non a rivolti o quarte di copertina, ma a segnalibri) per costruire un discorso critico continuo e coerente, come lo dimostra la loro assenza in alcuni volumi della Biblioteca di letteratura, o il fatto di averli volontariamente affidati ad altri (spesso ad Anna Banti) o ancora il fatto di non averli voluti firmare (cfr. R. Cesana, «*Libri necessari*», cit., pp. 260, 266 e *infra*); un comportamento questo diametralmente opposto a quello di Vittorini per «I Gettoni» o di Calvino per «Centopagine». Ferretti, infatti, considerando gli scritti riconducibili a Bassani, parla di una «convivenza non risolta tra l’editore e il letterato» (G.C. Ferretti, *Un editore di gusto*, cit., p. 168).

⁵⁶ G.C. Ferretti, *Giorgio Bassani editore letterato*, cit., p. 28 e *passim*.

⁵⁷ Questo il titolo di un paragrafo, *ivi*, pp. 37-42. Ferretti riprende con questo termine la caratteristica qualificante di «Botteghe Oscure», allo scopo di segnalare la continuità tra le due esperienze, giudicate per altro allo stesso modo. In proposito si veda poi M. Tortora, *Introduzione*, in *Sarà un bellissimo numero*, cit., pp. XI-XXV.

⁵⁸ *Ivi*, p. 169. La collana, quindi, «si qualifica come collana di *qualità*», ma «non arriva a imporsi nel quadro dell’editoria libraria con una vera e complessiva identità editorial-letteraria e riconoscibilità nei confronti del lettore, anche al di là di un discorso sui dislivelli di valore» (*ivi*, p. 170).

⁵⁹ Si veda anche il seguente contributo, in cui la definizione è posta in rilievo fin dal titolo: G.C. Ferretti, *Un editore di gusto*, in *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, cit., pp. 165-176.

⁶⁰ Riferimenti bibliografici imprescindibili per ricostruirne i contorni sono i seguenti: G.C. Ferretti, *La lunga corsa del Gattopardo. Storia di un grande romanzo dal rifiuto al successo*, Torino, Aragno, 2008; S.C. Sgroi, *Variabilità testuale e plurilinguismo del “Gattopardo”*, in G. Giarrizzo (a cura di), *Tomasi e la cultura europea*, Atti del Convegno internazionale, vol. II, Catania, Università degli studi di Catania – Facoltà di Lettere e filosofia 1998; G.P. Samonà, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, 1974 (in particolare il capitolo IX) e anche R. Cesana, «*Libri necessari*», cit., pp. 318-341.

⁶¹ A. Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 111.

Siccome non mi trovavo di fronte a un classico e non sentivo nessun bisogno di fare un'edizione critica, mi sono sostituito in qualche modo all'autore. Avendo molto spesso dinanzi due lezioni, ho scelto quella che a me, secondo il mio *gusto*, sembrava migliore. Ciò che avrebbe fatto in pratica l'autore se avesse dovuto stampare il libro.⁶²

Questa operazione letteraria ed editoriale fu a tal punto importante da suggerire a Ferretti che il 1958 potesse essere una data spartiacque nella sua *Storia dell'editoria letteraria*.⁶³

Considerata nell'orizzonte che qui si sta considerando, quel lavoro di riscrittura e di ricomposizione, rivela anche come Bassani abbia operato sulla lingua dell'autore siciliano in direzione normalizzante, arrivando a intervenire anche su parole che esibivano scopertamente la loro coloritura regionale (famosissimo l'esempio della normalizzazione ortografica del motto *W Garibaldi*),⁶⁴ snaturando l'identità stilistica del testo, che infatti fu riproposto nel 1969, sempre per Feltrinelli, grazie alla curatela di Giocchino Lanza Tomasi, con una redazione testuale «conforme al manoscritto "(completo)"»,⁶⁵ la sola successivamente ristampata.

Ma qui siamo in presenza, di fatto, di un testo lasciato inedito da un autore morto, caso ricorrente e mai estinto – dato il suo suggestivo fascino e richiamo commerciale – nella storia editoriale del romanzo italiano (e non solo).

Più rilevanti, per quanto riguarda l'applicazione di quella ricerca del romanzo leggibile e dunque di una lingua letteraria accessibile, sono i casi di Giovanni Testori e Alberto Arbasino,⁶⁶ autori entrambi che dopo l'esordio in Einaudi approdano, nel periodo che si sta considerando, a Feltrinelli e che nella storiografia letteraria del Novecento oltrepassano ampiamente il territorio della *medietà* stilistica, esibendo una scrittura che non può essere ricondotta sotto l'etichetta di *lingua comune*. Il riferimento è ai volumi *Il ponte della Ghisolfia* di Testori (1958) e *L'Anonimo Lombardo* di Arbasino (1959), entrambi editi nella Biblioteca di letteratura.

L'operazione letteraria intrapresa dai due scrittori per la pubblicazione nella collana di Bassani può piuttosto essere interpretata «come il tentativo di sperimentare una morfologia inedita della narratività distesa ad ampio raggio, d'orizzonte ambrosiano negli anni del boom»⁶⁷ e, fondamentale in questo senso, è la volontà espressa di «oltrepassare la misura del romanzo breve o del racconto lungo [...] in favore di una costruzione romanzesca».⁶⁸

⁶² G. Bassani, intervista rilasciata a G. Servello, *Siamo tutti siciliani*, «Il giornale di Sicilia», 13 gennaio 1970, cit. da A. Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 141 (corsivo mio).

⁶³ Complice la sovrapposizione con la convenzionale data di avvio del cosiddetto 'boom economico', Ferretti intitola appunto uno dei capitoli *1958-1971. Il boom* (pp. 159-224).

⁶⁴ Cfr. A. Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 141.

⁶⁵ G. Lanza Tomasi, *Premessa*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2002 p. 28.

⁶⁶ Nel volume curato da Parlangei (pp. 101-103) si trova anche un intervento di Arbasino (*Il capodanno di Carlo Dossi. Lingua del nord e narrativa*), pubblicato quattro giorni dopo quello di Pasolini, il 30 dicembre 1964 su «Il Giorno». Qui una osservazione è di rilievo per quanto si dirà dopo: «Cercando di non franare nell'autobiografia, come lombardo vorrei osservare qui che non mi sembra di essermi mai sentito privo di uno strumento abbastanza moderno e abbastanza duttile per ogni esigenza, che non deve nulla ai dialetti e può fare a meno quando vuole d'ogni parola straniera» (p. 102). E ancora: «Come lettore di Carlo Dossi, infine, vorrei suggerire che nelle *Note azzurre* esiste già perfetta e incantevole la lingua "nazionale" secondo "questa nuova angolazione linguistica" vagamente nordista sognata da Pasolini. Manca quale stilema olivetiano o moroteo, pazienza. Ma è uno strumento affascinante ai fini della narrativa più "moderna" di oggi» (p. 103).

⁶⁷ G. Rosa, *Milano «capitale mancata» del boom*, cit., p. 318; si vedano ivi ulteriori indicazioni a sostegno dell'affermazione.

⁶⁸ Ivi; fondamentale lo scritto di Testori presente nel segnalibro del *Ponte della Ghisolfia*.

Per quanto riguarda Arbasino, limitandoci a indicare alcune possibili interpretazioni che potrebbero essere ulteriormente approfondite da una più minuziosa analisi, quando viene pubblicato l'*Anonimo lombardo* nel 1959 per Feltrinelli, l'autore era già noto per le collaborazioni giornalistiche e le 'presenze mondane' e il suo volume d'esordio *Le piccole vacanze* (Einaudi, «I Coralli», 1957) poteva essere ricondotto sotto questa prospettiva:

Gli inizi di Alberto Arbasino [...] sono apparentemente tradizionali, e perfino un poco anacronistici. Tutti questi racconti sembrano infatti concentrati su un motivo ben noto ai frequentatori della letteratura decadente e poi agli appassionati di certa narrativa memoriale-idillica intorno ai nostri anni '30.⁶⁹

Progressivamente la ricerca letteraria dell'autore maturerà e anche la sua 'immagine' presso i lettori si renderà riconoscibile in una direzione più – appunto – *sperimentale*, ma l'affermazione presente nella citazione appena proposta è forse riconducibile a quell'idea di narrativa di costume cui aspirava la collana, non nel senso che Arbasino *sia* uno scrittore di costume, quanto piuttosto che possa essere proposto ai lettori in quella chiave di lettura.⁷⁰ E infatti, nel segnalibro che accompagna la prima edizione dell'*Anonimo lombardo*, Bassani parla di «divertimento per adulti», per quanto bilanciato dal richiamo alla presenza di «un mondo poetico», e il successivo elenco delle tipologie di personaggi presenti nel testo raggiunge esattamente lo scopo di rappresentare l'affresco di un'epoca, segnalando il fatto che «Come tutti i lombardi, Arbasino ha il vivo senso del tempo, del luogo, della società, del linguaggio, dei rapporti umani».⁷¹

Sempre nel segnalibro Bassani sottolinea come quello di Arbasino sia «uno stile tra i più originali della patria narrativa degli anni '50» e che «l'ambiente sociale contemporaneo – la “gente con un po' di soldi” dell'Italia del Nord» sia «efficientemente descritto, con tecniche di lavorazione ed effetti linguistici abbastanza inediti».⁷²

Poiché però l'autore è proteso, in particolare nelle «prove successive [...] scritte tra il 1955 e il 1960» ad «ondeggiare tra un'idea più classica e 'piena' di letteratura e violenti esperimenti di smontaggio che mettono in crisi l'idea stessa di romanzo»,⁷³ nel momento in cui 'eccede' in questa direzione incontra la disapprovazione del direttore di collana Feltrinelli, il quale per altro

⁶⁹ R. Rinaldi, *Arbasino o della superficie*, in *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 178-256: 178.

⁷⁰ In questo senso, per quanto da contestualizzare nel quadro di una critica militante di impostazione marxista, colpisce la recensione fatta a caldo, all'epoca, da Gian Carlo Ferretti che afferma che tante pagine delle *Piccole vacanze* «potevano andare bene sopra un periodico, non certo in un volume dei 'Coralli'» (cfr. R. Manica, *Notizie sui testi. 'Le piccole vacanze'*, in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di R. Manica, Milano, Mondadori, «I Meridiani», vol. I, p. 1435).

⁷¹ Tutte le citazioni in A. Arbasino, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 1363-1364. Si veda anche R. Cesana, «Libri necessari», cit., pp. 272-273.

⁷² Ivi.

⁷³ R. Rinaldi, *Arbasino o della superficie*, cit., p. 189. In proposito C. Martignoni (*Arbasino: la coerenza della complessità*, in *La scrittura infinita di Alberto Arbasino*, Novara, Interlinea, 1999, pp. 7-22: 7) a sua volta fa notare come «dagli eleganti ma ancora incerti racconti del libro d'esordio, *Le piccole vacanze* ('57, '59, '71), e, attraverso il passaggio chiarificatore dell'*Anonimo lombardo* (del 1959, con progressive revisioni fino al '96), si arriva al massimo raggiungimento narrativo di *Fratelli d'Italia*. A questa affermazione si potrebbe aggiungere che questi passaggi coinvolgono anche un 'ondeggiamento' dei testi – in particolare dei racconti – tra Einaudi e Feltrinelli.

era sempre stato 'intorno' alla scrittura di Arbasino fin dal volume di esordio in Einaudi, poiché l'autore lo ringraziava apertamente in una nota nella prima edizione nei «Coralli».⁷⁴

Bassani infatti, come noto, rifiuta di pubblicare *Fratelli d'Italia* «per critiche e riserve sulla struttura e scrittura antitradizionale e contaminata del testo [...] e fors'anche per il clima *avanguardistico* a Bassani stesso ostile in casa editrice»,⁷⁵ cui tentava vanamente di opporsi. Il libro di Arbasino però uscì comunque, nello stesso anno in cui uscì, nella stessa collana Feltrinelli, l'opera di esordio di Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, quest'ultimo per altro unica vera rivelazione accanto al *Gattopardo*.

Sia *Fratelli d'Italia* sia *Libera nos a malo* appaiono non casualmente nello stesso 1963, quando ormai la redazione Feltrinelli è 'invasa' dagli esponenti della neoavanguardia e Bassani aveva perso peso. Come poi amaramente, di lì a poco, le cose si siano concluse, anche per quanto riguarda il rapporto personale di stima e fiducia con Giangiacomo Feltrinelli è noto.

L'opposizione a *Fratelli d'Italia*, ad ogni modo, è maggiormente legata alla struttura diegetica e non sono apertamente poste in rilievo avversità strettamente stilistiche, ma, da questo punto di vista, invece, è possibile osservare gli esiti critici dello studio delle varianti intervenute a livello linguistico sui testi di Testori. In particolare, su alcune opere è stata accertata una 'pratica dell'editing', in merito alla quale ci si interroga – per ora senza approdare a una risposta definitiva – sul tasso di eventuale 'bassanizzazione', nel quadro di un complessivo lavoro maieutico condotto dal direttore di collana.

Preliminarmente è interessante notare gli esempi posti tra parentesi da Enrico Testa nella seguente affermazione:

La tendenza a un italiano medio e moderno, caratterizzato dalla riduzione degli elementi dialettali e di quelli letterari e dall'inserimento di modi colloquiali e discorsivi di stampo nazionale, coinvolge, tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo, anche l'attività correttoria di numerosi autori (Cassola, Bassani, Testori ad esempio).⁷⁶

Anche in questo caso, lo storico della lingua non problematizza la sede editoriale in cui appaiono i testi indagati, così come Baldelli non problematizza tale aspetto nell'analizzare *La traduzione di Testori*,⁷⁷ ossia la profonda revisione condotta da Testori su *Il dio di Roserio* dalla prima edizione 1954 nei «Gettoni» Einaudi alla sua pubblicazione nel 1958 nella raccolta *Il ponte della Ghisolfà* nella collana Feltrinelli diretta da Bassani.

Le osservazioni critiche che discendono dalla collazione sono ampiamente conosciute e ci limitiamo a richiamarle brevemente:

Giovanni Testori in *Il Dio di Roserio* esprime la sua vitalità piena di colore, le sue esperienze sportive e pittoriche, istintive e complesse insieme, in una lingua contaminata, che da un lato si compiaceva di coloriture e insistenze

⁷⁴ Cfr. R. Manica, *Notizie sui testi. 'Le piccole vacanze'*, cit., p. 1429.

⁷⁵ G.C. Ferretti, *Giorgio Bassani editore letterato*, cit., pp. 55 e ss.

⁷⁶ E. Testa, *Lo stile semplice*, cit., p. 299. Marginalmente segnaliamo che Testa non cita mai Arbasino nel saggio considerato e non cita altrove Testori.

⁷⁷ I. Baldelli, *La traduzione di Testori*, in *Varianti di prosatori contemporanei*, cit., pp. 76–91.

letterarie, con aggettivazione spesso sovrabbondante, e dall'altro massicciamente introduceva il dialetto e la deformazione dialettale anche nelle parti narrative (ma preliminarmente si osserva che i vari ingredienti sono più giustapposti che sperimentalmente approfonditi); come noto, appena quattro anni più tardi, l'opera veniva data in una redazione tradotta, mentre altri "segreti" di Milano erano prodotti sullo stesso tono linguistico della traduzione. Evidentemente il Testori aveva trovato nelle storie successivamente scritte più opportuna l'adozione di una lingua provinciale, ricca di calchi ed elementi dialettali, ma sostanzialmente italiana, e sia pure talora un italiano, più che tradotto, traslitterato dal dialetto; ed è poi tornato sulla sua prima fatica per adeguarne la struttura linguistica al resto.⁷⁸

Va per altro segnalato che, nella prima edizione nei «Gettoni», Testori sente il dovere di inserire una nota in cui precisa che «Il dialetto usato è il milanese, cosiddetto 'arioso' che si parla alla periferia nord»,⁷⁹ come se fosse una didascalia indispensabile per presentare la sua operazione narrativa a un lettore che comunque si presupponeva quanto meno smalzato letterariamente e avvezzo a diversi registri stilistici.

Sappiamo poi che alla revisione linguistica si è accompagnata la soppressione del primo capitolo e l'espunzione di altre pagine per lo più dedicate a episodi considerati a quel punto «marginali»,⁸⁰ un elemento quest'ultimo che da sé segnala la stretta compenetrazione tra ricerca sulle strutture diegetiche (aggettanti verso il romanzo, come si diceva)⁸¹ e ricerca della lingua adatta a sostenerle. E in questo senso si rintraccia una prima giustificazione all'*opportunità*, evocata da Baldelli, di adottare una lingua sostanzialmente italiana.

Ancora una volta, lo si ribadisce, non si sta sostenendo una 'pressione' di Bassani sulla scrittura di Testori, quanto piuttosto che la partecipazione a un progetto editoriale e il fatto di sapere di doversi inserire in un determinato catalogo di collana abbia contribuito a definire un'idea di letteratura costruita innanzitutto in funzione di una comunità di lettori di riferimento.⁸²

Anche l'indagine sull'altro caso celebre, cioè la presunta 'bassanizzazione' del *Fabbricone* del 1961, una volta analizzato da vicino non conduce all'affermazione di una intrusione radicale e irrispettosa del direttore di collana Feltrinelli nel laboratorio creativo dello scrittore, nonostante

⁷⁸ Ivi, pp. 76-77.

⁷⁹ Cfr. *Note ai testi* in G. Testori, *Opere 1943-1961*, introduzione di G. Raboni, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 1996, p. 1273.

⁸⁰ I. Baldelli, *La traduzione di Testori*, cit., p. 88.

⁸¹ Come testimoniato dalla nota che accompagna l'edizione Feltrinelli del 1958, in cui si parla di «ciclo a intrecci multipli» (cfr. *Note ai testi*, in G. Testori, *Opere 1943-1961*, cit., p. 1275). Questa tensione al romanzo è analizzata da Giovanna Rosa nel saggio già citato e in G. Rosa, *I segreti di Milano. Feltrinelli editore* (in L. Neri e S. Sini (a cura di) *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 455-478) nel quale si parla di «varianti di genere» (p. 459) per dare conto delle trasformazioni testuali nel passaggio dai «Gettoni» alla Biblioteca di letteratura Feltrinelli. Inoltre, a commento della nota presente nell'edizione del 1958, viene suggerito come «Il patto narrativo, che chiama in causa direttamente il lettore, suggerisce una fruizione continuata e seriale» (p. 465) dei racconti.

⁸² In proposito è di rilievo il fatto che I. Baldelli (*La traduzione di Testori*, cit., p. 89), in comparazione con l'operazione condotta da Testori sul *Dio di Roserio*, richiami l'antecedente della revisione dell'*Altrieri* di Carlo Dossi e scriva quanto segue: «Evidentemente il problema della comunicazione è in Dossi del tutto secondario, anche se, come osserva l'Isella, "numerose varianti siano imputabili alle esigenze di un diverso pubblico (milanese la prima edizione, la seconda e la terza uscirono invece a Roma..."» (la citazione interna è tratta da D. Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, p. 83; nuova ed. Milano, Officina Libreria, 2010).

ci sia una affermazione di Testori che attesti esplicitamente di avere lasciato il proprio testo nelle mani di Bassani autorizzandolo a intervenire secondo, si potrebbe dire, suo *gusto*.⁸³

Richiamiamo anche in questo caso le coordinate generali dello studio condotto in proposito da Alberto Sebastiani:

per quanto resti caratteristica della pagina testoriana, anche nel *Fabbricone*, una sintassi complessa e articolata che utilizza fenomeni dell'italiano dell'uso medio e dell'oralità (dislocazioni, temi sospesi, ridondanza pronominali, frasi scisse...), sembra che nella riscrittura [...] siano due le linee guida: la ricerca di una sorta di maggiore leggibilità, o linearità, e soprattutto un'operazione di sintesi⁸⁴

In particolare «si notano scelte tendenti a sostituire espressioni ricercate, in disuso, formali o preziose con altre più di uso comune», pur rintracciando una «ambiguità nella scelta tra aulicisimi, preziosismi e termini di uso comune»⁸⁵ e notando «l'assenza di una ricerca unicamente in una direzione o nell'altra. I registri, infatti, si mescolano nella pagina testoriana».⁸⁶

Il mutamento più rilevante è quello che coinvolge – non casualmente – uno dei piani da sempre⁸⁷ avvertiti più passibili di intervento redazionale, «quello riguardante la punteggiatura “funzionale”»:⁸⁸

Testori, nei testi dei *Segreti di Milano*, abbonda di punti di sospensione, specie nei dialoghi, e, in quelli narrativi, ovvero *Il ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon* [entrambi Feltrinelli] di punti e virgola nelle parti descrittive. Quest'ultimo aspetto fa sì che i suoi periodi siano spesso molto lunghi. [Nel *Fabbricone* Feltrinelli 1961 invece] cade buona parte dei corsivi di sospensione, rimpiazzati a volte da punti esclamativi, mentre i punti e virgola, quasi sempre, sono sostituiti da punti finali: un'operazione che spezza i periodi e che, unita alla eliminazione di indicatori circostanziali, di successione o contemporaneità delle azioni, porta alla creazione di paragrafi composti principalmente di frasi brevi, a volte nominali. [...] Si tratta di una punteggiatura anomala per Testori, che fa del *Fabbricone* un caso stilistico isolato nella produzione dello scrittore milanese, da indagare, guardando anche oltre le edizioni a stampa finora analizzate.⁸⁹

L'analisi delle varianti sui testi di Bassani, condotta da Baldelli nel citato saggio, *Verso una lingua comune*, è del tutto coerente con questa tendenza. E Sebastiani afferma che la «trasformazione della punteggiatura [...] può essere definita come la principale tra le varianti caratterizzanti del *Fabbricone* in volume rispetto a tutta la produzione narrativa coeva di Testori».⁹⁰

Ciò detto, come avverte ancora Sebastiani, pur avendo notato nell'operazione di editing analizzata aspetti che «pongono effettivamente in relazione lo stile del *Fabbricone* Feltrinelli e lo

⁸³ «Lo prese in consegna Giorgio Bassani. Avremmo dovuto fare i tagli insieme, ma [...] a me, francamente, mancava la testa [...]. Allora con la mia solita leggerezza dissi a Bassani: “Fai tu”. E lui lo ridusse della metà – francamente un po' troppo» (G. Testori, in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, Parma, Guanda, 1993; cit. da R. Cesana, “*Libri necessari*”, cit., p. 268). Va però anche detto che Testori accettò il lavoro e la pubblicazione non avvenne senza sua approvazione.

⁸⁴ A. Sebastiani, ‘*Il Fabbricone*’ 1959-1961: una “*bassanizzazione*”?, «*Ecdotica*», 2007, 4, pp. 66-100: 78.

⁸⁵ Entrambe le citazioni, *ivi*, p. 82.

⁸⁶ *Ivi*, p. 83.

⁸⁷ Si veda in proposito, come esempio su tutti, il caso di Gabriele D'Annunzio citato in A. Cadioli, *Le diverse pagine*, cit., p. 122.

⁸⁸ A. Sebastiani, ‘*Il Fabbricone*’ 1959-1961, cit., p. 86.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 86-87.

⁹⁰ *Ivi*, p. 91.

stile di Bassani», non è possibile – alla luce della documentazione finora conosciuta⁹¹ – «verificarla a fondo e costituirla come tesi». ⁹² La questione resta «complessa e di non facile decifrabilità, ma [è un] nodo fondamentale da sciogliere per la comprensione di un momento cruciale del lavoro testoriano, quello in cui chiude improvvisamente il ciclo dei *Segreti di Milano* e apre alle nuove ricerche degli anni Sessanta». ⁹³

Ciò che si può aggiungere in conclusione è che si tratta di un «nodo fondamentale da sciogliere» anche per la comprensione di fenomeni letterari e linguistici ancora più ampi.

La compresenza ravvicinata nel catalogo Feltrinelli di Testori e Arbasino si inserisce infatti – considerando anche altri autori presenti nella Biblioteca di Letteratura – in un richiamo «alla secolare “illustre tradizione lombarda”», dominata «in area romanzesca» da Manzoni, «il primo a colmare, cimentandosi nel genere [romanzo], la divergenza fra una lingua parlata quasi inafferrabile, e una lingua scritta falsa per definizione». ⁹⁴

Con l'avvio degli anni Sessanta, però, «il progetto anticanonico di Bassani non resse l'urto delle antinomie interne ed esterne: quando, nel 1963, si insedia in via Andegari il gruppo della Neoavanguardia, la “Biblioteca di letteratura” chiude», ⁹⁵ ma una parte della sua eredità è forse possibile rintracciarla proprio nell'aver pubblicato opere letterarie che ebbero una così ampia ricezione⁹⁶ da essersi inserite in quel complesso nodo di tensioni che sollevò di lì a poco una *nuova questione della lingua*.

Del resto, proprio del maggiore successo della Biblioteca di letteratura Feltrinelli, *Il Gattopardo*, come dei *Promessi sposi*, sono penetrate nella lingua d'uso, più colloquiale e comune, espressioni e modi dire che continuano a realizzare efficacemente la loro funzione comunicativa e evocativa, attestando una loro efficacia a livello di «riuso sociale»⁹⁷ della lingua letteraria.

⁹¹ In merito si rimanda al saggio di Sebastiani.

⁹² Ivi, p. 97.

⁹³ Ivi, p. 98.

⁹⁴ G. Rosa, *Milano «capitale mancata» del boom*, cit., p. 317.

⁹⁵ Ivi, p. 315.

⁹⁶ Una ulteriore linea di indagine potrebbe considerare quali e quanti di questi testi narrativi siano successivamente entrati nel canone dei brani inseriti nelle antologie scolastiche e nelle letture consigliate (e a quale livello dell'istruzione).

⁹⁷ G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017, p. 161.