

GLORIA MARIA GHIONI

Non solo titoli: gli elementi paratestuali nei diari novecenteschi

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.
Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza,
18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi,
Roma, Adi editore, 2014
Isbn: 9788890790546

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=581
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GLORIA MARIA GHIONI

Non solo titoli: gli elementi paratestuali nei diari novecenteschi

I diari degli scrittori italiani novecenteschi sono una fonte di continua scoperta, a dispetto della ghetizzazione critica di cui hanno sofferto per anni. L'impiego del paratesto non è mai di poco conto: un elemento extratestuale può essere fortemente connotante e, talvolta, strumento di fine gioco letterario. Nel genere diaristico, rappresenta soprattutto un tentativo estremo di dare una razionalizzazione e una sintesi a materiali che per loro stessa natura sono discontinui, eterogenei ed estremamente mutevoli. Riprendendo l'insegnamento genettiano, si propone una riflessione sull'uso dei principali elementi paratestuali nei diari del Novecento, offrendo una campionatura dei casi notevoli. Si analizzeranno gli impieghi di titoli, epigrafi, istanze prefative (ci si concentrerà sulle postfazioni, dal momento che le prefazioni e le avvertenze sono già state oggetto di un altro recente studio), note, indici. Quindi si prenderanno in esame alcune problematiche dei cantieri editoriali, nel momento in cui si pubblica un diario, specialmente se postumo: una curatela filologicamente scrupolosa è determinante per garantire la fedeltà alla volontà autoriale.

Indici, titoli, dediche, epigrafi, avvertenze, sistemi di note giocano un ruolo essenziale nel diario novecentesco: possono essere il solo luogo dove si garantisce la validità del patto autobiografico di Lejeune. Qui l'autore può avvisare nel paratesto che si tratta di un diario e non di un'opera romanzesca. Occasioni per riflettere metatestualmente sul valore della propria scrittura diaristica, i paratesti ospitano eventuali precisazioni utili sugli scopi della scrittura, in vista di un lettore, o raccolgono preghiere di distruzione del diario, se caduto in mani sbagliate. Nel dissacrante e parodistico universo letterario novecentesco, il paratesto è un ulteriore strumento letterario: oltre a esplicitare le ragioni intime che hanno portato alla scrittura e, talvolta, alla pubblicazione, rivela elementi caratteriali del diarista, il grado di letterarietà e di etero-destinazione dell'opera. Certamente, ogni indicazione paratestuale non è mai neutra; per Genette, ha «pour fonction cardinale de faire connaître une intention ou une interprétation auctoriale et/ou éditoriale».¹

Riprendendo l'ordine genettiano in *Soglie* per la trattazione del presente intervento, partiamo dunque dal titolo, che è anche l'elemento paratestuale più evidente. Per quanto possa sembrare strano, il titolo *rematico* è assolutamente maggioritario rispetto a quello *tematico*.² Un titolo rematico risponde alle funzioni di designazione e di indicazione del contenuto, ma esercita minore seduzione sul pubblico rispetto a un titolo tematico, solitamente accattivante. Allora come si spiega il suo indubbio successo? Tra le numerose motivazioni, la natura privata della maggior parte dei diari, per cui il titolo (che ha per destinatario il pubblico) è superfluo. In tal caso, con la pubblicazione postuma, il curatore e l'editore preferiscono intitolare l'opera con una semplice indicazione, "diario" o "taccuini", senza arrogarsi il diritto di sostituirsi all'autore. Inoltre, il rematismo di Diario (o Diari) o Journal Intime, spesso col capolettera maiuscolo ed eventuali sottolineature, è un titolo abusato dagli stessi intimisti: un'indicazione di genere per niente limitativa, dal momento che il diario permette di includere materiali e contenuti diversissimi. Inoltre, una terza possibile motivazione dipende dall'influenza del tradizionale journal intime sugli italiani, che nel Novecento avevano a disposizione le letture di diaristi come Constant, Amiel, fino ai più contemporanei Green, Renard, Gide e Valéry.

Anche se talvolta "taccuino" e "diario" sono usati come sinonimi (si pensi al caso di Ojetti, i cui *Taccuini* sono soprattutto diari della vita lavorativa e degli incontri pubblici),³ al primo si attribuisce un significato più vicino al brogliaccio di lavoro, ibridato con appunti sparsi di vita quotidiana, compresi incontri e promemoria. A questa idea di massima possiamo ricondurre i

¹ G. GENETTE, *Genèse et Autofiction*, a cura di J.-L. Jeannelle e C. Viollet, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006.

² Ci si rifà alle definizioni di Genette, che riprende a sua volta le categorie di titoli «soggetto» e «oggetto» di Hoek rinominandole rispettivamente come «tematici» e «rematici». Per approfondimenti, cfr. N. H. HOEK, *Pour une sémiotique du titre*, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, 1973; e ID., *La marque du titre*, La Haye, Mouton, 1982; nonché G. GENETTE, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989, 78-79.

³ U. OJETTI, *Taccuini*, Firenze, Sansoni, 1954.

Taccuini di Emilio Cecchi, che accompagnano lo scrittore dal 1911 fino al 1953.⁴ Anche se l'autore li definisce “quaderni”, i curatori Gallo e Citati giustificano l'indicazione di “taccuini” con la natura di «zibaldone» di pensieri. In tempi recenti, Ghilardi invece ristabilisce il titolo originario che lo stesso Cecchi avrebbe apposto: il più appropriato *Libri studiorum*.⁵ In ogni caso, sarebbe difficile parlare di diario in senso stretto, dal momento che Cecchi è un osservatore del mondo che testimonia sulla carta la propria carriera intellettuale: oltre ad aforismi e riflessioni estemporanee, infatti, troviamo stralci di lettere agli amici letterati e moltissime note di lavoro, che conservano progetti mai realizzati ma anche opere in divenire. Dunque, “taccuini” o “libri studiorum” chiudono entro una qualche definizione la natura composita e negli anni sempre più eterogenea per contenuti, lunghezza dei frammenti e intenzione.

Talvolta, la definizione di “taccuini” è dovuta *in primis* al supporto materiale su cui è scritta l'opera: è questo il caso di Boine, i cui inediti sono stati raccolti da Bertone.⁶ Ai *Frammenti di un diario giovanile* dal febbraio al settembre 1906, seguono i *Taccuini 1909-1911*, così intitolati per il quaderno a righe senza margini su cui sono stati scritti e per la varietà di contenuti che lo stesso Boine riassume su un foglietto (altro elemento paratestuale da non trascurare per ricostruire la volontà dell'autore): 1 – pensieri e appunti letterario filosofici e discussioni sulla cessazione di «Rinnovamento»; 2 – storia e carattere degli italiani; 3 – “salmi” e prose liriche autonome. Per Bertone, l'etichetta di “diario” è riferibile solo alla prima parte del 1909, mentre poi gli elementi personali e le date si fanno sempre più rari. Per gli scritti tra il 9 ottobre e il 19 ottobre 1906, è lo stesso Boine a parlare di “pensieri-diario”, nella suddetta *Presentazione del Taccuino*. Il passaggio è, dunque, dal diario in senso stretto ad appunti ed esercizi letterari, che comprendono sempre meno note su di sé.

Taccuini sono anche gli scritti privati di Dino Campana, che hanno suscitato non pochi problemi filologici e di recente sono stati pubblicati in una più corretta edizione critica per le cure di Fiorenza Ceragioli.⁷ Si tratta del *Taccuinetto faentino*, di un'ottantina di pagine, conservato dal fratello di Campana ed edito per la prima volta da De Robertis nel 1960; e il più noto *Taccuino Maticotta*, dal nome del curatore che ha portato in stampa il testo nel 1949. Secondo Falqui, che ha curato la pubblicazione di tutte le opere di Campana, il *Taccuino Maticotta* sarebbe costituito da un insieme di fogli e appunti ricavati da vari materiali appartenuti all'Aleramo, dopo la relazione con Campana. In realtà, come dimostra Ceragioli, il taccuino esiste nella sua fisicità e risale al 1915, con qualche possibile sconfinamento tra la fine del 1914 e l'inizio del 1916. Il materiale è diversificato al massimo: pochissime, quasi nulle, sono le note private; si tratta soprattutto di prove poetiche e di prosa, in una successione confusa e tormentata.

Dunque, la scelta (autoriale o curatoriale) di parlare di “taccuini” anziché di “diario” è piuttosto varia e non sempre coerente, a testimonianza di un'oscillazione lessicale e semantica.

Per quanto riguarda i titoli tematici, appartengono soprattutto ai diari pubblicati secondo volontà autoriale, esplicita per i diari pubblicati in vita; desunta da epistolari e altri scritti, per i diari editi postumi. Talvolta il diarista si domanda all'interno dei frammenti quale titolo potrebbe o vorrebbe apporvi, e sta al curatore dell'edizione postuma decidere se accogliere la proposta, o se prenderne le distanze. Prezzolini nei taccuini scritti durante la Prima Guerra Mondiale, il 15 marzo 1917 medita su un possibile titolo: «Chiamerò quel del settembre 1915 taccuino della battaglia e questo del 1917 taccuino dell'imboscamento».⁸ O ancora, oltre trent'anni dopo (5 aprile 1948) con amaro sarcasmo ipotizza di intitolare i diari alla propria stanchezza di essere italiano: «La parola *stanchezza* si trova più di ogni altra nel mio *Diario*; mi

⁴ E. CECCHI, *Taccuini*, a cura di N. Gallo e P. Citati, Milano, Mondadori, 1976.

⁵ Cfr. M. GHILARDI, *Tra sottoscala e salotto. L'archivio dello scrittore secondo Emilio Cecchi*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*, a cura di G. Lavezzi e A. Modena, Dosson, Grafiche Zoppelli, 1992, 63-82.

⁶ G. BOINE, *Scritti inediti*, a cura di G. Bertone, Genova, Il Melangolo, 1977.

⁷ D. CAMPANA, *Taccuini*, a cura di F. Ceragioli, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.

⁸ G. PREZZOLINI, *Diario 1900-1941*, Milano, Rusconi, 1978, 253.

verrebbe voglia di intitolarlo *Diario di un uomo stanco di esser italiano*.⁹ Ma sarà lo stesso Prezzolini, curatore d'eccezione delle proprie opere, a propendere per un titolo rematico.¹⁰

Spesso i titoli tematici racchiudono indicazioni preziose per l'interpretazione dei diari. Esemplari le scelte landolfiane, che si collocano sul «poroso»¹¹ crinale tra autobiografia e diario (a tratti finzionale), ma con un apporto di giocosità: il primo tentativo *LA BIÈRE DU PECHEUR* (1953) testimonia una parodistica ambiguità semantica. Infatti, Landolfi presentò il titolo in maiuscolo e, dunque, senza accenti; risultava possibile tradurre “la birra del pescatore” o la “bara del peccatore”, nonché l'intreccio delle due. La scelta del titolo è stata condizionata da un'insegna vista durante un viaggio a Parigi, come precisa Landolfi nell'istanza prefativa *Fatti personali e dedica*:

Innanzitutto mi compete giustificare tanto o quanto il titolo dato a queste pagine, che può parere bischizzante. Nel tempo di un mio tristo viaggio a Parigi, aggirandomi io per le strade svagato e affranto sì da applicarmi a leggere di rovescio taluna breve delle innumerevoli scritte che mi cadevano sott'occhio, ossia da quasi tutte le insegne e tende dei suoi caffè. L'una, vero e proprio epiteto invettivo, era RAB! [...] L'altra, questa medesima BIÈRE DU PECHEUR. Che, il più sovente tracciata in lettere maiuscolo e senza accenti, io potevo bene tradurre mentalmente con *bara del peccatore* anziché, come si doveva, con *birra del pescatore*.¹²

Landolfi si pentirà di questa affermazione in sede liminare: infatti, per la pubblicazione di *Ombre* vorrà «evitare di offrire ai critici qualche facile immagine o qualche luogo comune»: il «giochetto tra *bara* e *birra*», ribadito nella sovraccoperta, aveva «perseguitato» l'autore «attraverso tutta la critica al libro». ¹³ *LA BIÈRE*, oltre a rispettare la funzione *descrittiva* tipica di ogni titolo, include un particolare effetto *connotativo*, che riguarda «la maniera in cui il titolo, tematico o rematico, realizza la sua descrizione»: «l'autore si diverte con questo titolo». ¹⁴ Inoltre, anticipa l'impostazione narrativa ancora forte nell'opera, «incompleta e “quasi fittizia”», ¹⁵ che non si abbandona completamente all'autobiografia e tradisce i resti di quel passaggio dall'allegoria alla confessione intima di cui parlava Sereni. ¹⁶ Infatti, benché sia innegabile che *Cancroregina* (1950) avesse segnato una vera e propria traslazione dal polo fantastico a quello del realismo, in Landolfi ogni demarcazione comporta strascichi e ricontaminazioni, per una «realtà sfogliabile in innumerevoli pelli e pellicole». ¹⁷ Il secondo diario, *Rien va*, con il suo errore grammaticale, allude a uno *status quo* frustrante. Diverso, per quanto ispirato al gioco d'azzardo, il titolo iniziale che aveva pensato Landolfi: “No dice”, poi

⁹ Ivi, 118.

¹⁰ I primi due volumi, il sopraccitato *Diario 1900-1941* è seguito dal *Diario 1942-1968* (sempre per Rusconi, 1980). Dopo la morte dello scrittore viene pubblicato l'ultimo volume, *Diario 1968-1982*, e nel titolo il figlio Massimo, curatore dell'opera, ha rispettato la volontà paterna (non si dica lo stesso per quanto riguarda l'edizione, che ha visto numerosi tagli testuali, secondo criteri filologici poco chiari e piuttosto arbitrari).

¹¹ Riprendiamo la definizione di A. CORTELLESA nello splendido contributo *Caetera desiderantur: l'autobiografismo fluido nei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di I. Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, 85.

¹² T. LANDOLFI, *Fatti personali e dedica*, in *LA BIÈRE DU PECHEUR* [1953], Milano, Adelphi, 1999, 13.

¹³ Lo si legge in una lettera che Landolfi invia all'editore Vallecchi da Roma, il 2 giugno 1954. La lettera è citata nella postfazione di Idolina Landolfi, nella edizione adelphiana della *BIÈRE* da cui citiamo, 145.

¹⁴ GENETTE, *Soglie...*, 88-89.

¹⁵ CORTELLESA, *Caetera desiderantur...*, 83. Sulla narratività della *BIÈRE*, cfr. anche G. LUTI, *La stagione del diario*, ivi, 1-14.

¹⁶ Cfr. V. SERENI, «Tre crisi negli anni cinquanta. I. Cancroregina», in ID., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, 19 (già recensione a *Cancroregina*, «Milano-Sera», 30-31 gennaio 1951).

¹⁷ Per converso, qualche tendenza autobiografica era stata rinvenuta fin nel primo Landolfi. Cfr. A. ZANZOTTO, recensione alla riedizione de *LA BIÈRE DU PECHEUR*, «Panorama», 2 luglio 1989; ora in ID., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, 323-324.

abbandonato per invito dell'editore. Così commenta l'autore nel terzo diario, nel gennaio del 1964 (e si noti la notevole interconnessione tra i diari, garantita dalle note metatestuali):

Io intendevo, in sostanza, dire che con tanti discorsi non avevo concluso nulla; e nient'altro. Perché dunque, invece dell'espressione inglese, non avevo adottato un onesto *Colpo nullo* in buon italiano? Son fatti miei; a parte ciò, mi piaceva forse il manifesto riferimento al titolo di Mallarmé, ossia bisognava fosse ben chiaro che si trattava di un colpo nullo al gioco dei dadi (e l'italiano non offre locuzione adatta). Laddove con *Rien va* si sconfinava dall'immagine, ci si trasferisce anzi nel cuore di tutt'altra immagine. *No dice*, invero, è colpo già caduto, pienamente configurato, e successivamente dichiarato nullo per qualche vizio; *Rien va* è al contrario semplice incidente di gioco, e neppure di gioco ma di manovra, in cui il colpo non ha avuto il tempo di configurarsi. *No dice* annuncia il capopartita quando i dadi abbiano già segnato e mostrino il punto; *Rien va* grida il *bouleur* quando, per esempio, un oggetto estraneo sia caduto nel piatto rotante ed ostacoli il corso della partita, o in casi consimili (può bensì avvenire che quest'ultima, sfuggendo alle dita dell'impiegato, si adagi egualmente in qualche casa, ma è falso adagiamento e falso punto e, allora sì, casuale). In altri termini, il mio titolo era meramente negativo; e questo di *Rien va* torna a positivo (giustificata sicché l'interpretazione di alcuni tra i migliori recensori). Orsù, basta. Una maligna osservazione, invece: come mai nessun critico, tra cui gran barbe di dottori, mi ha contestato l'errore (o preteso errore) di sintassi?¹⁸

Questa «spettrale continuità» tra i tre diari per Cortellessa non è ripresa solo dall'ambiguità dei titoli, in una lingua inventata «vampirizzata dal francese», ma anche dalla composizione «carsica» e non lineare delle opere.¹⁹ Il terzo diario, «simulato e veritiero»,²⁰ edito nel 1967, con il suo titolo polisensu *Des mois* riconferma la centralità dell'io tipica del genere, o rimanda alla temporalità se lo traduciamo come «Dei mesi».

Come Landolfi, molti diaristi hanno scelto titoli incentrati sulla percezione del tempo. Puntati sulla ricerca di sé e sulla preoccupazione per il congedo estremo, sono i titoli di Bino Sanminiatielli, a partire dal primo *Mi dico addio* (1949-1958), in cui si anticipa il ripiegamento meditativo dell'opera. Echi letterari si susseguono nei titoli successivi: non pare impossibile che *Il permesso di vivere* (1959-1962) rievochi il noto e tanto discusso diario pavesiano; gli ultimi due diari, *Quasi un uomo* (1963-1966) e *Ultimo tempo* (1967-1976)²¹ richiamano il *Quasi una vita* e l'*Ultimo diario* alvariani.²² Lo stesso Sanminiatielli precisa in un'avvertenza all'ultimo diario che «queste parole presuppongono una nozione di tempo», dal momento che si acuisce in lui questa preoccupazione: «cosa c'è dietro il tempo?».²³ La stessa preoccupazione risuona in *Sfugge la vita* di Michelstaedter,²⁴ mentre Santi risponde intitolando *La sfida dei giorni*²⁵ la raccolta che aggiunge pagine inedite a un primo diario già uscito.

Singolare che sia Papini sia Sciascia inseriscano nei titoli dei loro diari²⁶ – allografo e visionario, con quadri distopici e sarcastici il primo; estremamente realistico e disilluso il secondo

¹⁸ T. LANDOLFI, *Des mois*, Firenze, Vallecchi, 1967, 32-33.

¹⁹ CORTELESSA, *Caetera desiderantur...*, 83 e sgg.

²⁰ G. MANGANELLI, recensione a *Des mois*, «Il Giorno», 14 giugno 1967.

²¹ B. SANMINIATELLI, *Mi dico addio*, Firenze, Vallecchi, 1959; ID., *Il permesso di vivere*, Milano, Bompiani, 1963; ID., *Quasi un uomo*, Milano, Rizzoli, 1968; ID., *Ultimo tempo*, Milano, Rusconi, 1977.

²² C. ALVARO, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1950; ID., *Ultimo diario*, a cura di A. Frateili, ivi, 1959.

²³ B. SANMINIATELLI, *Ultimo tempo*, in ID., *Pagine di diario*, a cura di G. Manghetti, Firenze, Cassa di Risparmio di Firenze, 1994, 315.

²⁴ C. MICHELSTAEDTER, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti*, a cura e con saggio introduttivo di A. Michelis; con postfazione di M. Cerruti, Torino, Aragno, 2004.

²⁵ P. SANTI, *La sfida dei giorni. Diario 1943-1946/1957-1968*, Firenze, Vallecchi, 1968.

²⁶ Si fa riferimento al *Libro nero* di Papini, seconda parte di un diario allografo di tal Gog, personaggio che lo scrittore finge di aver conosciuto in casa di cura e di cui si finge curatore (Firenze, Vallecchi, 1951). *Nero su nero* è il diario in pubblico di Sciascia, che nel 1979 raccoglie pezzi usciti precedentemente nei quotidiani.

– il “nero” quale cromatismo che rimanda all’oscurità dell’epoca storica. Lo spiega bene Papini nell’*Avvertenza* che apre il suo *Libro nero*:

Ho messo questo titolo – di mio arbitrio – perché i fogli di questo nuovo diario appartengono quasi tutti a una delle più nere età della storia umana, cioè agli anni dell’ultima guerra e del dopoguerra. Ho dovuto tralasciare, però, alcuni frammenti che mi son parsi troppo scandalosi o troppo dolorosi. Nella natura di Mr. Gog, insieme a una morbosa cupidigia intellettuale, v’è anche un non so che di sadico e di questa sua crudeltà, sia pur teorica e platonica, rimangono tracce anche nelle pagine che ho tradotto [...].

La maggior novità di questa seconda parte del Diario è data, se non sbaglio, dalla scoperta di molte opere sconosciute di scrittori famosi. Gog ha sempre avuto il gusto, anzi la mania delle collezioni [...]. Gog, però, ha incontrato, come nei lontani anni, paradossisti e lunatici, esibitori di nuove scienze e di nuove teorie, cerebrali maniaci e pazzi in libertà, cinici delinquenti e ingenui visionari. Nel loro insieme essi offrono un ritratto fantastico e pauroso, satirico e caricaturale, ma soprattutto, mi sembra, sintomatico e profetico di un’epoca quanto mai malata e disperata. Ciò che sembra divertimento può essere, per gli spiriti più desti, un salutare ammaestramento.²⁷

Qualche volta il titolo (tematico o rematico) si complica e diventa un titolo *misto*, ovvero racchiude in sé un elemento tematico e uno rematico, come nel caso del *Parliamo dell’elefante. Frammenti di un diario* di Longanesi;²⁸ o del titolo autoriale *Borrador* di De Libero, che vede accostarsi per volontà editoriale il sottotitolo *Diario 1933-1955*.²⁹ È particolarmente frequente questa scelta di accompagnare l’indicazione generica di “diario” con il periodo temporale della scrittura. Significativo il titolo misto di Pavese, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, in cui la periodizzazione indica non solo il tempo della scrittura ma anche il tempo della vita e della sua drammatica conclusione.

Una curiosità riguarda una tendenza tipica del secondo dopoguerra, quando la pubblicazione delle proprie memorie e dei diari è ormai una “moda”, per dirla con l’Alvaro di *Quasi una vita*. Coerentemente con questa concezione, molti titoli affiancano la dimensione privata a quella pubblica, che risultano imbricate e spesso inscindibili: è il caso del *Diario in pubblico* di Vittorini, che reca come sottotitolo *Autobiografia di un militante della cultura*.³⁰ A parlare di sé non sono note smaccatamente private, ma il proprio punto di vista sulla cultura, la politica, la società. Intanto, anche molte opere poetiche testimoniano la doppia dimensione privata, diaristica, egovertita e quella razionaleggiante e apparentemente oggettiva: è del 1950 *Appunti* di Penna; del 1959 *Inventario privato* di Pagliarani; escono nel 1960 l’ungarettiano *Taccuino del vecchio* e l’anno dopo *Il catalogo è questo* di Raboni.

Da ultimo, occorre ricordare che solitamente, quando il diario è stato dapprima pubblicato a puntate su quotidiani o riviste con una struttura a frammenti separati o a feuilleton, ogni brano gode di un sottotitolo che si aggiunge al titolo fondamentale del diario (o della rubrica giornalistica). Così quando D’Annunzio pubblica sul «Corriere della Sera» le sue *Faville del maglio*

²⁷ PAPINI, *Il libro nero. Nuovo diario di Gog...*, 9-10.

²⁸ L. LONGANESI, *Parliamo dell’elefante. Frammenti di un diario*, Milano, Longanesi, 1947.

²⁹ De Libero, che non pensava a una pubblicazione dell’opera, aveva però meditato sul titolo, all’inizio del “Quaderno n. 5”, dove si legge: «Questo quaderno mi fu donato dai coniugi Afro che tornavano dalla Spagna, sapendo il mio piacere di scrivere nei quaderni tutti i miei amici sanno che è un quaderno grosso che debbono recarmi in dono da un viaggio. Maria Afro è morta frattanto d’un male improvviso e micidiale: piena di vita, intelligentissima e invidiata, mi ha lasciato l’immagine di una donna, insomma d’un essere fucilato alle spalle, durante una lunga imboscata, nello splendore più alto della sua vita col pittore Afro. È alla sua memoria che questo quaderno è dedicato: dal suo titolo “Borrador” prendo l’idea d’intitolare così l’intero mio diario. n. 5» (citato nella nota al testo di L. DE LIBERO, *Borrador. Diario 1933-1955*, a cura di L. Cantatore e con prefazione di M. Petrucciani, Torino, Nuova Eri Edizioni Rai, 1994, XXXVI).

³⁰ E. VITTORINI, *Diario in pubblico. Autobiografia di un militante della cultura*, Milano, Bompiani, 1957.

(1911-1914), i singoli frammenti sono distinti solo da luogo e data; e solo con la pubblicazione, il Vate propone un titolo all'editore Treves.

Se i titoli sono frequenti risposte a una volontà di compiutezza e rispondono a un desiderio definitorio, le dediche sono poco frequentate, perché prevedono un destinatario esplicito del diario, sintomo di un'estroversione insolita tra i diaristi. Singolarissima la nota allografa che troviamo sulla copertina di un quaderno (ora perduto) di Michelstaedter: «Dammi il tuo Notes e ti dirò chi sei. Gorizia, 16 dic. 1904, Gino Valdemarin».³¹ Il fatto stesso che l'amico avesse scritto questo può stimolare più riflessioni: che il quaderno fosse un suo regalo? O che avesse libero accesso agli scritti di Michelstaedter?

Diversa e spiegata all'interno del diario, la dedica di Cassola a Nello Bardini e Niccolò Gallo: nel suo *Fogli di diario*, in data 21 settembre 1971, leggiamo un ricordo dei due amici scomparsi e mai citati per nome all'interno del frammento, ma riconoscibili grazie alla "nota dell'autore".³² In questo modo, due elementi paratestuali si specchiano e sciolgono i dubbi di un frammento interno, altrimenti criptico.

Registriamo una dedica sobria all'inizio del *Giornale di Campagna* gaddiano: «A Bonaventura Tecchi ricordando la sua fermezza nei giorni difficili».³³ Qui la dedica ha una chiara funzione memoriale, per la fratellanza nel dolore bellico. Di tutt'altra natura (e l'accostamento non pare eretico, ma suggerisce la poliedricità del genere e la malleabilità degli impieghi paratestuali), la dedica tra l'ironico e il beffardo che precede *LA BIERE DU PECHEUR*: «A Carlo Bo restino dunque dedicate queste pagine, nelle quali forse soltanto lui capirà qualcosa. E sarà ventura; poiché tra i non intendenti si vuol porre me stesso»;³⁴ inaugura così la tradizione dei «serimbratta», che oltre a dichiararsi soddisfatti dei loro critici, «loro rendono pubblica testimonianza».³⁵ Non ci sono dubbi sull'ironia che risuona nei presunti *amore e comprensione* esercitati da Carlo Bo nella critica alle opere landolfiane.

Sempre Gadda e Landolfi ci offrono uno sguardo sulle rare epigrafi in esergo: generalmente, quando sono presenti, il diario muta parzialmente la propria natura di scrittura spontanea, e si avvicina più o meno scopertamente al diario-opera. In Gadda, l'epigrafe è sempre prova di cultura letteraria,³⁶ di una nevrotica precisazione di luogo e data di acquisto del supporto materiale,³⁷ e disposizioni sulla numerazione delle pagine del quaderno.³⁸ Qualche volta, capita che al diarista citi in questo o quel frammento una proposta per una citazione liminare, come si è detto nel caso dei titoli. Così scrive Landolfi un mese dopo aver iniziato il suo *Rien va*, il 9 luglio 1958: «“Qui giaccio e tu maligna febbre ancora” potrebbe essere il *sonetto liminare* di questo diario».³⁹ Provocatorie e giocose sono «tre poesie dell'autore, un passo del signor Eliseo Reclus,

³¹ Fotoriprodotta in MICHELSTAEDTER, *Sfugge la vita. Taccuini e appunti...*, tav. 1.

³² Cfr. C. CASSOLA, *Fogli di diario*, Milano, Rizzoli, 1974, 19-20; ivi, 152.

³³ C. E. GADDA, *Giornale di Campagna*, in *Giornale di guerra e di prigionia*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2002, 5. Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Gadda/Gaddus: diari, giornali e note autobiografiche di guerra*, in *La coscienza infelice. Carlo Emilio Gadda* (atti di convegno: Torino, 23-24 novembre 1993), a cura di A. Andreini – M. Guglielminetti, Milano, Guerini, 1996, 127-139.

³⁴ LANDOLFI, *LA BIERE DU PECHEUR...*, 14.

³⁵ Ivi, 13.

³⁶ Il VI dell'*Eneide* («Prospexi Italiam summa sublimis ab unda») apre il *Giornale di Guerra per l'anno 1916* e il *Diario di guerra per l'anno 1917*. Torna anche nelle *Note autobiografiche redatte in Cellelager* del *Diario di prigionia* (tutto in GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia...*).

³⁷ «Acquistai questo quaderno oggi, in Edolo, al Bazar Edolo. 24 agosto 1915»; «Il presente quaderno venne acquistato in Torino il 31 maggio 1916»; «Anno 1918, Cellelager. *Annotazioni*. Questo libro fu acquistato nel Gefangenenlager presso Celle (provincia di Hannover), alla Kantine del Block C, per il prezzo di cinque marchi. La numerazione preventiva delle pagine di questo libro si inizia con la pagina seguente. Questo libro costituisce il secondo volume delle mie note personali per l'anno 1918. Cellelager» (ivi, rispettivamente 8, 98, 344).

³⁸ Ad esempio, *Vita notata. Storia della prigionia* registra in apertura: «Nota. – La numerazione progressiva delle pagine di questo libro si inizia con la pagina precedente. – Carlo Emilio Gadda. Cellelager, 18 dicembre 1918» (ivi, 394).

³⁹ T. LANDOLFI, *Rien va*, Milano, Adelphi, 1998, 83.

uno dei signor Giuseppe Giacosa», cui Landolfi affida il ruolo di citazioni epigrafiche nella *BIERE*, a riconfermare la natura eslege del suo «quasi diario».

Altro aspetto paratestuale fondamentale, forse ancor più del titolo nel caso dei diari, è l'istanza prefativa,⁴⁰ intesa come «qualsiasi specie di testo liminare (preliminare o postliminare), autoriale o allografo, che consiste in un discorso prodotto a proposito del testo che lo segue o precede».⁴¹ Il regime di autenticità o di finzionalità delle prefazioni ricalca solitamente il tasso di presunta veridicità del diario stesso. L'*Avvertenza* ha per destinatario il lettore (reale, ideale o temuto osservatore); più delicata è la questione del destinatario, ovvero di colui che scrive: spesso si tratta di una prefazione autoriale o autografa; ma può essere attoriale, se scritta da uno dei personaggi di un diario finzionale; o ancora, le prefazioni allografe non sono rarissime, soprattutto opera di un erede o del curatore del diario. Se passiamo alle funzioni delle prefazioni (o degli incipit) nei diari, scopriamo sorprendentemente che sono quasi sovrapponibili a quelle narrative. Innanzitutto, si raccolgono qui le informazioni preliminari utili al lettore prima di iniziare a leggere; si forniscono notizie sulla genesi e sulle circostanze del diario, nonché sulle sue tappe fondamentali. Inoltre, si cerca di trattenere il lettore persuadendolo, attraverso forme (rare) di *captatio benevolentiae* e con la frequente valorizzazione del testo, senza per questo peccare di immodestia. I modi sono vari: il diarista può riconoscere l'utilità documentaria, intellettuale, morale, religiosa del proprio diario, o piuttosto segnalarne i tratti di novità. Un argomento tradizionale, che il diarista condivide con l'autobiografo e il memorialista, è la professione di veridicità, una delle poche sicurezze che lo scrittore può auto-attribuirsi senza risultare borioso. Proprio per evitare tale rischio, è frequente l'*excusatio propter infirmitatem*: davanti alla complessità di misurarsi con la scrittura del proprio io, il diarista dichiara apertamente la propria incapacità di sostenere il compito e si scusa. In questo senso, la prefazione viene vista da Lichtenberg come «il parafulmine» di un'opera, perché previene le critiche.⁴²

Rarissime, ma non inesistenti, le postfazioni: Carlo Cassola appone una «nota dell'autore» al termine del suo *Fogli di diario*, in cui spiega la previa pubblicazione di alcuni frammenti sul «Corriere della Sera», per ammirati da amici letterati, tra cui Bassani, che ha insistito per raccogliere i passi in un'opera unica. Secondo la volontà autoriale, sono stati scartati i frammenti «nati da malumori polemici e in parte utilizzati altrove»; inclusi invece «ricordi, impressioni, riflessioni sulla *sua* vita», considerati «i soli, insomma, che potessero avere un valore letterario».⁴³ Anzi, proprio la lettura continua dei passi ha convinto Cassola di una consequenzialità e di raccordi interni tali da formare un'opera unitaria, in netto contrasto con la frammentarietà congenita del diario. Gli altri criteri editoriali tendono alla conservazione: mantiene il titolo suggerito da Spadolini per la terza pagina del «Corriere»; le date e il tono sono quelli della pubblicazione, nonostante il consiglio di un amico anonimo di smorzare il pessimismo insito. Tuttavia, rispettando la spontaneità richiesta al diario, Cassola «non può rimettere le mani in quello che *ha* scritto», se non per qualche correzione formale.⁴⁴

Prezzolini fa un uso diverso della postfazione, intesa come un duplice congedo in appendice del secondo volume dei diari,⁴⁵ benché il piano dell'opera prevedesse l'uscita di un terzo e ultimo diario. Nel primo elemento postfatorio, intitolato *Intermezzo d'oggi* e datato 19 luglio 1978, il Prezzolini «segretario di *se* stesso passato» parla in prima persona dell'esperienza di curatore e revisore del proprio diario, un «osservatorio» da cui capisce al tempo stesso «tutta la *sua* inutilità e anche la *sua* necessità», secondo una visione laica e materialista, che vede nella morte la cessazione del proprio universo («se muoio, tutto muore»; «il mondo è un'apparizione entro la

⁴⁰ L'argomento figura qui solo accennato; mi sia permesso rimandare per una maggiore trattazione a un mio recentissimo contributo in occasione del convegno annuale MOD, *Letteratura della letteratura* (atti di convegno: Sassari-Alghero, giugno 2013), in corso di stampa.

⁴¹ GENETTE, *Soglie...*, 158. Si adottano anche in questo caso le definizioni di Genette dei diversi tipi di prefazione.

⁴² G. CH. LICHTENBERG, *Osservazioni e pensieri*, Torino, Einaudi, 1975, 79.

⁴³ CASSOLA, *Fogli di diario...*, 151-152.

⁴⁴ Ivi, 152.

⁴⁵ G. PREZZOLINI, *Diari 1942-1968*, Milano, Rusconi, 1980.

quale per anni si vive, ma che possiamo abolire in pochi minuti».⁴⁶ Nel secondo scritto, inserito in *Appendice*, il diarista veste i panni del critico, per valutare il genere e la tendenza contemporanea alla pubblicazione in vita dei diari, superando l'esperienza personale. Il tono apologetico, tipico nel difendere un genere bistrattato nei secoli, emerge dalla prima riga: «scrivere un diario non è facile», per la «concomitanza dell'azione», mai sostitutiva della storia, ma anche per il richiamo del *nosce te ipsum*, onnipresente e difficile da appagare, dal momento che la vita è pirandellianamente interpretata come una maschera, «corazza contro la calunnia, il sospetto, l'invidia che ci circonda».⁴⁷ Si tratta, dunque, di «un esame di coscienza e di una prova di coraggio», anche per via dell'estrema deperibilità degli scritti, che «appassiscono presto», se non lavorati con cura.⁴⁸ Inoltre, delinea il mutuo rapporto tra vita e diario, nonché l'influenza reciproca («*Scrivere su se stesso condiziona l'azione*»),⁴⁹ che filtra anche nello stile meno sorvegliato, che ha qualche contatto con l'aforisma. Sfatate i pregiudizi di pratica nevrotica e di esercizio più o meno coatto di insincerità paiono gli ultimi obiettivi di Prezzolini, accompagnati dal paragone del diarismo contemporaneo al «nudismo»: il «piacere che una certa parte degli uomini d'oggi prova liberandosi dagli indumenti che coprono il corpo e lo nascondono, mostrandosi quale esso è veramente e che va in cerca di altri della stessa fattura naturale».⁵⁰

E proprio con questa immagine suggestiva si chiude la presente *passaggiata nei boschi* diaristici, con un appunto sul paratesto che si fa ennesimo strumento di denudamento, ma anche vestito più o meno sfarzoso per il corpo mutevole, frammentario e difforme dell'io novecentesco.

⁴⁶ Ivi, 495-496.

⁴⁷ Ivi, 497.

⁴⁸ Ivi, 498.

⁴⁹ Ivi, 501 (corsivo nel testo).

⁵⁰ Ivi 504.