

Come raggiungere la finzione. Dal laboratorio creativo di Grazia Livi (1993-1994)

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article introduces unpublished writings by Grazia Livi, held by the Archivio di Stato in Florence, sketching her biography and highlighting the connection between journalism and creative writing. We pass on to the short story *Un complice* (1994), examining its genesis by means of the manuscripts presented here.

Keywords: *autobiography, Gender Studies, Grazia Livi, literature theory, short story*

Presentiamo qui trascritte delle carte inedite della scrittrice Grazia Livi, relative alla genesi del racconto *Un complice* (1994, 135-148) e conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze. Il fondo Grazia Livi si è costituito in seguito alle donazioni dell'autrice¹ ed è in prevalenza composto da materiali, manoscritti e dattiloscritti, i quali permettono di fare luce sull'avantesto.

Il fondo consta di 13 unità e ciascun inserto presenta una descrizione fatta dalla Livi stessa, a riprova di un vero e proprio tentativo di auto-filologia. La prima unità, I. 1, consta di una "Raccolta di citazioni dai diari come per farne un iter spirituale" – (1963-1986), cc. 45; I. 2 – cui seguono sei inserti, relativi alla genesi del libro di racconti *Vincoli segreti*: I. 2, "Camillo" (26 settembre 1991), cc. 43, di cui 6 dattiloscritte; I. 3, "La madre che scrive" (21-15 gennaio 1992), cc. 9; I. 4, "Un assente" (ottobre 1992), cc. 15; I. 5, "Minuta di un padre di carta" (30 dicembre 1991), cc. 47; I. 6, "Un uomo di scienza" (marzo-aprile 1991), cc. 28; I. 7, "Prove per la premessa a *Vincoli segreti*" (30 novembre 1991), cc. 8, di cui 1 dattiloscritta. L'unità I. 8 include il quaderno "Solisti celebri (1959-1960)", relativo alle interviste realizzate dall'autrice per *L'Europeo*, cc. 34; mentre l'inserto I. 9, recante la dicitura "Lavorazione e

¹A partire da maggio 2009.

genesi per ‘Un complice’ (Arthur Rubinstein)”, presenta appunti manoscritti (cc. 9) e dattiloscritti con annotazioni autografe (cc. 15), materiali fotocopiati su Arthur Rubinstein (cc. 70) più un articolo su Vladimir Horowitz da *La Stampa*, 11 maggio 1993 (c. 1) – le carte da noi presentate afferiscono a tale nucleo e sono datate 1993-1994. Le ultime quattro unità sono invece così ripartite: I. 10, “Appunti e qualche pagina scritta su una figura di giovane donna indipendente (emancipata)”, poi confluiti in altri racconti (1978-1993), cc. 39, di cui 2 dattiloscritte; I. 11, “Libro sul giornalismo” (24 marzo 1973) e “Rivisitare il giornalismo” (1 marzo 1980), appunti manoscritti 1973-1980, cc. 5; I. 12, “Appunti per un possibile racconto sulla figura di una casalinga” (1978), confluiti in racconti editi, cc. 5; I. 13, “Appunti per la composizione per mio primo libro di racconti: La distanza e l’amore” (1978), cc. 7.

1. *Un dispatrio al femminile*

La scrittura come avvenire ma, soprattutto, predestinazione. E la retorica, in questo caso, c’entra ben poco, ch  parlare di Grazia Livi significa venire a patti con un alfabeto venato di alta letteratura, squisitamente ipertestuale, in un sottile e costante equilibrio delle parole: parole che rivelano un talento precoce, pur tuttavia agli antipodi di un narcisismo fine a se stesso, dove lo scrivere   vocazione e ascesi.

Nata a Firenze nel 1930, Grazia Livi si laurea nel 1956 in Filologia Romanza, sotto la guida di un grande maestro quale Gianfranco Contini. Il capoluogo toscano   e rester  sempre la sua citt  d’affezione, il “grembo materno” (Cruciata 2007, 5), nonostante vada a porsi in una prospettiva lontana, quasi anamorfica, tra Milano² e Fubine, in provincia di Alessandria, dove amava trascorrere le estati insieme al figlio Gabriele. Una Firenze, dunque, che torna di spalle e, come affermato pi  volte dalla Livi, “nello sfondo dei miei sogni notturni quasi fosse il dipinto di un predella quattrocentesca” (*ibidem*), cui tuttavia si riconosce tributaria per il forte “senso critico”, al contempo dono e fardello: “dono perch  porta a una visione della realt  molto nitida, molto asciutta, a volte tagliente. Peso perch  rifiuta ogni abbellimento del vero, ogni retorica, ogni consolazione facile” (*ibidem*). Durante la preparazione della tesi di laurea, Livi si reca a Londra e il soggiorno nella capitale inglese sortir  un effetto sconvolgente, misto a commozione e stupore: nell’afferrare il senso di una vera civilt  (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), l’autrice matura una nuova consapevolezza, sperimentando in prima persona quello che Luigi Meneghello avrebbe poi definito “dispatrio”:

Ho usato questa parola, “dispatrio”,   vero, ed   ci  che ti capita se oltre all’espatrio, all’uscita fisica dalla tua patria, ti senti cambiare dall’interno, sotto certi profili

² Grazia Livi ha abitato a Milano per quarant’anni, qui   deceduta il 18 gennaio 2015.

abbastanza basilari e centrali della tua vita, della tua mente e così via. Il “dispatrio” c’è stato, sono vissuto a lungo lassù. Tutta la mia vita lavorativa, la mia vita adulta si è svolta in Inghilterra. (Meneghello 2012, 216)

Il legame tra i due autori è testimoniato dalla Livi stessa in un’intervista rilasciata anni dopo:

Ero sempre un po’ turbata... Molti anni dopo, ho trovato una forte analogia con le mie emozioni in un altro scrittore, trapiantato per molti anni in Inghilterra, Luigi Meneghello. *Il dispatrio* è un bellissimo libro pieno di acume e di ironia. (Cruciata 2007, 5)

Quel “trapiantato” non è certamente *obiter dictu*, richiamandosi da subito ai *Trapianti* dell’autore vicentino (Meneghello 2002) e le consonanze tra queste due figure, solo all’apparenza lontane, non paiono esaurirsi. Durante l’esperienza oltremarina, Livi matura un forte interesse per la letteratura anglosassone, tesa a mettere in risalto “ciò che passa dentro la persona”, “il pane fondamentale del mio desiderio di scrivere” (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015): poco attratta dai *plot* (“non sarei capace di scrivere un giallo”, *ibidem*), l’autrice si sofferma piuttosto sull’intimo rapporto tra l’evento e la sua radice emozionale, tale da rinvenire all’esterno le tracce di una latente interiorità. E Londra figurerà nel suo libro d’esordio – *Gli scapoli di Londra* del 1958, “Premio Bagutta Tre Signore” nel 1959 – per poi ritornare in *L’approdo invisibile* del 2000, sotto un inedito punto di vista. A proposito dell’opera prima – recensito positivamente da Eugenio Montale sul *Corriere della Sera* – ci preme citare le considerazioni dell’autrice, che in uno sguardo retrospettivo ne ripercorre la genesi:

[Avevo ventidue anni] Mi sposai. Andai a stare a Londra sperimentando una vita adulta promettente di novità e di libertà. Non avevo doveri immediati. Potevo osservare la realtà da un piccolo osservatorio aperto, che era il mio punto di vista, una specie di finestrella. Da lì... la vita inglese degli anni Cinquanta entrava a sbuffi, a folate, come un vento. Sentii una strana eccitazione e molte strane somiglianze...

La mia istintività allora era spontanea, non ancora appesantita dalla consapevolezza. Tutto pareva possibile. Scrissi, come giocando...

Quando tornai in Italia ero già una ragazza diversa. Il problema, molto grosso allora per una donna, era quello di una identità in fieri in un mondo quasi privo di uscite: il mondo patriarcale. Pianificai di diventare indipendente facendo la giornalista. Era scomparsa l’allegria. La responsabilità piena di conflitti si era insinuata nella vivace incoscienza della ragazza che voleva diventare una persona, secondo se stessa. Avrei potuto mantenermi scrivendo per i giornali.

Poi, improvvisamente un colpo di scena. L’editore Sansoni... iniziò una collana di libri narrativi, più precisamente libri d’esperienza vissuta e mi chiese se avrei desiderato pubblicare i miei articoli inglesi... e un titolo venne fuori da sé: *Gli scapoli di Londra*. (Livi 2015, <<http://www.societadelleletterate.it/2015/01/6926/>>, 09/2015)

Siamo dinanzi allo scatto decisivo nella biografia letteraria e creativa della Livi: l’attività giornalistica, fino ad allora carezzata, si fa mestiere *tout court*,

e così sarà fino al 1970. Divorziata dal primo marito, l'autrice ricorda questo periodo come quello della propria emancipazione, portato avanti per ragioni sostanzialmente economiche. Inviata con esclusiva di firma per importanti rotocalchi quali *Epoca*, *L'Europeo* e *Il Mondo*, assapora successi precoci, per quanto quella scrittura la costringesse a un'eccessiva approssimazione, a una "rapacità", una "sintesi sbrigativa" (Cruciata 2007, 5): la scrittrice e la giornalista, insomma, non possono collimare – come più volte le avevano ribadito i suoi amici letterati, da Anna Banti a Giansiro Ferrata. Torna il dissidio tra il *factum* e il trascendente, i sentimenti e l'evento, per approdare a una dimensione "interna e più pensosa" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), incompatibile con il lettore medio, non identificabile, confuso in un disarmante anonimato: "chi era costui? Io miravo ad altro. Volevo mettere in gioco la mia sensibilità, la mia profondità" (Cruciata 2007, 5).

L'occasione si presenta con il secondo matrimonio e la nascita del figlio Gabriele: Livi inizia a diradare gli impegni giornalistici fino ad abbandonare l'attività ("c'è stato un affondare scelto nella dimensione della famiglia", Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). Col marito medico e una relativa tranquillità economica, esce finalmente dai "sensi di colpa inculcati dall'educazione tradizionale: essere una donna sola, essere libera di disporre di sé come un uomo... Rinunciai con pena ai miei guadagni" (Cruciata 2007, 5). Accanto al ruolo di madre e moglie, si affianca quello di scrittrice che, in modo quasi paradossale, risorge tra le mura domestiche, fino alla pubblicazione di alcuni racconti in rivista. Eppure, anche la vita esclusivamente 'creativa' ha i suoi pericoli, primo fra tutti quello della "casalinghitudine" (*ibidem*): il timore di mettere in disparte la propria vocazione di scrittrice è sempre in agguato, generando a sua volta un nuovo senso di colpa (*ibidem*). È la stessa paura manifestata da Sylvia Plath nei suoi *Journals* quando, ormai signora Hughes, scorge nel matrimonio le stesse insidie, che si fanno addirittura letali:

But I must get back into the world of my creative mind: otherwise, in the world of pies & shin beef, I die. The great vampire cook extracts the nourishment & I grow fat on the corruption of matter, mere mindless matter. I must be lean & write & make worlds beside to live in. (Plath 1998, 157)

Ha inizio, per Livi, la conquista della propria "stanza", poi al centro del libro *Da una stanza all'altra*, uscito nel 1984 per Garzanti, nella prestigiosa collana dei "saggi blu" in cui, tre anni dopo, figurerà anche *Jura* di Meneghello (1987): ancora una volta, le consonanze ritornano, non fosse altro per il genere adottato, quello del saggio, reso tuttavia in forma ibrida, prensile, volutamente non erudita. Un saggio-racconto, non esente dalle tramature del romanzesco, dove il dato di erudizione diviene elemento narrante: una marca saggistica, come nel caso di Meneghello, tipicamente *british*, mutuata dalla lezione di Virginia Woolf o Edward Morgan Foster (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). *Da una stanza all'altra* indaga il mistero della

creatività femminile e origina una polifonia di genere chiamando a raccolta, oltre alla già citata Woolf, Jane Austen, Emily Dickinson, Caterina Percoto, Katherine Mansfield, Anaïs Nin: sei identità, sei stanze i cui perimetri sono dissimili l'uno dall'altro, ma attraversati un seminale *fil rouge*, un paradigma identitario pronto a risolversi nell'agnizione corale. L'incrocio tra biografia (delle autrici) e autobiografia (della Livi) porta a un inedito gioco di specchi: eloquenti, a tal proposito, ci sembrano le considerazioni avanzate da Ernestina Pellegrini, proprio perché

Una donna entra dentro la vita di un'altra donna, immagina di essere lei, prova a scrivere attraverso un processo di identificazione/distanza ciò che l'altra donna ha provato e, attraverso questo passaggio, aggancia parti della propria individualità, porta a galla, per via mediata e indiretta, tracce sepolte della propria autobiografia interiore, per inscenare la quale non trova dentro e fuori di sé sufficienti ragioni di legittimazione.

Una donna scrive la vita di un'altra donna: è questo, dunque, un passaggio che definirei fertilmente parassitario. (Pellegrini 2004, 72)

La stessa Livi ha fatto riferimento a una “coscientizzazione” della donna (Cruciata 2007, 4), portata avanti nelle sue scritture, cui tuttavia fa da contraltare un'auto-*imago* riflessa, mediante cui l'Io scrivente acquisisce una nuova consapevolezza. L'operazione continua in *Le lettere del mio nome* (1991), “Premio Viareggio” per la saggistica, da leggersi quale prosieguito del precedente, laddove la polifonia al femminile si arricchisce di voci ulteriori: Simone de Beauvoir, Colette, Gertrude Stein, Gianna Manzini, Ingeborg Bachmann, Anna Frank, Anna Banti, Carla Lonzi, Agnes Bojaxhiu. È adesso che l'autrice si fa *bricoleuse* degli stili e dei generi, ché il saggio indulge in un vero e proprio *pastiche* “mescolato arditamente” (Cruciata 2007, 5), dove il sostrato autobiografico viene a galla con venature aforistiche, financo poetiche. La scrittura, di conseguenza, porta al centro di sé stessi, diviene un misto di autobiografia e finzione o, nel nostro caso, saggio e racconto, laddove il primo ha insita una vera e propria *vis* conoscitiva. Una grafia frammista ai *verba* di altre autrici, che si fa vocazione (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), mistica asceti, terreno minato dalle rinunce: perché – così recita il titolo di un suo lavoro, quasi eleggibile a ipotetico manifesto – *Narrare è un destino* (2002):

Avevo sette anni quando dichiarai in famiglia che volevo diventare scrittrice. Per una serie di coincidenze e di scelte ho poi onorato quel sogno ingenuo, che mi permetteva di salvarmi dai naufragi della sensibilità, mi spingeva a rafforzarmi nella disciplina, mi avviava verso un progetto di indipendenza. La parola scritta ha così dominato la mia vita. Tuttora la domina. Anche se la figura di scrittrice che immaginai da bambina si è trasformata, a causa dei profondi mutamenti sociali: omologazione, potenza dei media, mercato trionfante, globalità; ormai non coincide più con quel ruolo, quel mito. Non esiste più. Al posto di quella figura *c'è una donna come tante*, la cui particolare inclinazione è di farsi assorbire dalle parole scritte e la cui esigenza è di cercare una sintesi che valga per la conoscenza e la solitudine. (Livi 2002, 1, corsivo mio)

L'individuo si fonde in una pluralità narrante che ne rafforza l'identità e la consapevolezza:

Ho sempre pensato a me stessa come a una *donna* che scrive. Il genere cui appartengo è distinzione e orgoglio per me. È all'interno del mio genere, e dell'esperienza del mio genere, che io trovo le parole necessarie... (Ivi, 22)

Ed ecco che la dimensione corale rende questa scrittura quasi transcorporea, ragion per cui le femminilità, un tempo spezzate o compromesse, si ricongiungono:

Nei momenti migliori, chiamiamoli banalmente d'ispirazione, sento che scrivo come unità: materia e astrazione, corpo e spirito. Ho l'impressione di essere pienamente in contatto col mondo. Il passato è dentro il presente. Forse sono felice, in quei momenti... Non sono tuttavia momenti frequenti, in genere non lo sono per le donne. Pesa infatti *su di noi, su di me*, una millenaria eredità di divieti, doveri, cure, inibizioni (Ivi, 23-24, corsivo mio)

L'andamento diadico dei referenti pronominali (noi-me) rimanda a una genealogia di fondo, dove il genio femminile viene passato di mano in mano, quasi seguendo una sinergia segreta, ma capillare: si tratta di arrivare al centro di se stessi, dove "le lettere del mio nome" si ricompongono e portano a galla un alfabeto perduto e, oramai, decifrabile. La "consapevolezza del mio essere singolarità femminile sta al centro della mia pagina" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), il che porta anche a una lucidità a livello stilistico, un nitore verbale che obbedisce a una vera e propria "religione della ragione": una *glassy essence* – così l'avrebbe definita Meneghello (2003, 121) – trasmessa alla Livi dal padre cartografo e statistico ma anche, e soprattutto, dal suo spirito critico fiorentino.

2. *La finzione di Un complice*

Grazia Livi approda alla narrativa con *La distanza e l'amore* (1978), libro con cui la forma breve diviene il *medium* stilistico d'elezione per la produzione in prosa, destinata a concretizzarsi in *Vincoli segreti*, finalista al "Premio Strega", del 1994: *Un complice*, racconto di cui presentiamo in trascrizione alcuni tra i materiali di genesi e lavorazione, appartiene proprio a questa raccolta. Livi mette il femminile dinanzi alla sua controparte, il maschio, risolvendo quest'ultima in una serie di declinazioni potenzialmente infinita: c'è il tentativo di sfioramento, un contatto, mediante cui lo sguardo definisce e tratteggia l'alterità. Ernestina Pellegrini lo ha definito come il libro più bello dell'autrice, venato da un inedito "stilnovismo femminista" (2005, 128):

... un esilarante e tragico repertorio dove è lo sguardo di una donna a interrogare e inventare di volta in volta un uomo diverso (un giovane dio, un soldato, un motociclista, un trasognato, un fuggitivo), dove è lo sguardo divertito, risentito,

incantato/disincantato di una Don Giovannina “a rovescio” che rivisita le statue dei propri amori di una volta. (*Ibidem*)

Un complice è incentrato sulla figura di Arthur Rubinstein, il celebre pianista polacco, che la Livi aveva avuto l'occasione di intervistare a l'Aquila, all'età di ventisei anni: uno degli incontri “che più mi ha segnato” (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015), “così fascinosa la vitalità di quell'uomo e così emanante amore della vita” (*ibidem*). L'intervista, come affermato dalla stessa autrice, è stata poi rielaborata “con un'ulteriore coscienza di me” (*ibidem*), pur tuttavia mantenendo il suo impianto originario: paradossalmente, il mestiere di giornalista, un tempo messo in disparte, ritorna nella biografia letteraria e creativa, in nome di una ricorsività cui è impossibile opporre resistenza. Nell'iniziare dalla morte del “maestro”, appresa da un notiziario televisivo, “la mente, abituata a scansare il passato, slittò all'indietro” (Livi 1994, 137):

“Dunque ha durato tanto... Pensare che già allora mi parve un vecchio... Doveva avere settantacinque anni... E io?”

Viaggio pagato dal giornale, dignità d'invitata, attesa ansiosa dietro le quinte, in un salottino di velluto azzurro. Stava seduta sul bordo di una sedia, con le mani appiccicose e il respiro corto... R. poteva entrare da un momento all'altro. Cosa le avrebbe detto? Cosa le aveva detto? Incuriosita frugò fra i vecchi appunti e scoprì, gualcitissimo, il taccuino d'allora. Conteneva dieci domande numerate ed era collegato a quattro fogli di formato più grande, zeppi d'informazioni. Apparivano tratte da articoli e libri. La data – 1960 – campeggiava in rosso. (*Ibidem*)

Da subito, la narrazione indulge in un'autobiografia mista e del lontano, dove l'io scrivente, in totale identità con quello della diegesi, si sdoppia a seconda delle stratigrafie temporali: ricordi di superficie (“guardava il telegiornale”, *ibidem*) e memorie in profondità (“stava seduta sul bordo di una sedia”, *ibidem*), cui va aggiunta la dislocazione pronominale, quasi parentetica, mediante cui il *Self* può raccontarsi senza scadere nella trappola narcisistica (“‘E io?’ Fece un conto”, *ibidem*). Ma non dovrà sfuggire anche la spinta filologica di questo racconto, ossia il ritrovamento del “taccuino d'allora” (*ibidem*) tra le vecchie carte, come testimoniato dai materiali preparatori. L'effetto è quello di un racconto a due anime, dove alla rievocazione dell'incontro (“Ho ridato forma al mio antico incontro con Arthur Rubinstein”, *ibidem*³) si affiancano veri e propri inserti biografici sull'artista: quadri staccati che vanno a collocarsi in un tempo passato eppur mai trascorso, volutamente distinti dalla narrazione restante attraverso l'uso del corsivo. Un racconto diadico, laddove a una lettura estrinseca – cioè demandata al lettore – si affianca quella intrinseca dell'autri-

³ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9, “Lavorazione e genesi per ‘Un complice’”, c. 1, r. D'ora in poi, indicheremo il manoscritto con la sigla Livi1.

ce: se la narrazione è originata da uno spoglio di carte, così volge al termine una volta che quelle pagine vengono chiuse. *In extremis*, Livi non manca di gettare uno sguardo alla passata attività di giornalista, in una ri-creazione di vite alternate e futuri abortiti, dove il passato prende una piega inedita e si deforma, pronto ad assumere l'evanescenza del non vissuto:

Rifletteva e sfogliava una rivista. Ma, come giornalista votata al concreto, disapprovava l'introspezione. Era un indebolimento. Il valore che teneva in maggior conto era il tempo. Con quella scarsa moneta in mano cuciva le esperienze l'una all'altra, correva attraverso i fatti, consumava gli incontri e a sera si buttava sul letto della precarietà, desiderosa di prendere sonno subito. Mai che pensasse a una sintesi. Sapeva, tuttavia, che la sintesi è una risposta. (Livi 1994, 148)

Il processo genetico che ha portato alla stesura del racconto è bene illustrato dai materiali preparatori che presentiamo in trascrizione, i quali rivelano una personale poetica del racconto:

13 aprile 93. ... Periodo di creatività sbiadita. Eppure voglio iniziare un racconto. Come? Quando sono depressa, avuta un'idea, un piccolo spunto, tentare di lasciar fluire la penna, non affrontare un grande progetto, accontentarsi di un piccolo progetto. Partire da un'immagine, da una parola, da un sinonimo e stare a vedere cosa accade. Mi sento sfocata e voglio uscire da questo stato. (Livi 1, c. 1, r.)

Quasi un'abulia ispirativa, dove l'eccessiva "pensosità" e la costante introspezione rischiano di compromettere l'equilibrio della pagina scritta:

Fine aprile 93 (diario)[.] Devo allenarmi alla osservazione oggettiva... di un altro. Ci sono troppi contenuti, in me. Troppo densi. Questi minacciano di soffocare la pagina. (*Ibidem*)

La Livi non manca di citare i propri punti di riferimento: Tolstoj, Katharine Mansfield, Viktor Šklovski e il suo *O teorii prozy* (1925; *Una teoria della prosa*, 1966). Le sottolineature creano una vera e propria rete di collegamenti tra gli altri materiali del fondo e, in particolare, con il quaderno *Solisti celebri*⁴, contenente gli appunti per le interviste fatte dall'autrice per *L'Europeo*, la prima delle quali è dedicata a Rubinstein, in occasione dell'incontro fatto a l'Aquila (che ha poi originato la stesura di *Un complice*⁵). Le annotazioni a lapis, a loro volta, indubbiamente successive alla redazione delle carte⁶, mostrano un ulteriore tentativo di auto-filologia e sistematizzazione del proprio "retrobottega" scrittorio. Ciò è provato dall'annotazione "Per Firenze", appo-

⁴ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 8, "Solisti Celebri (1959-1960)", cc. 34.

⁵ I legami tra le pagine preparatorie e il quaderno verranno illustrati in nota alla trascrizione.

⁶ Le carte sono dattiloscritte.

sta a lapis a inizio del foglio, la quale fa riferimento all'Archivio di Stato di Firenze e delinea il criterio adottato dall'autrice nella scelta dei materiali per un'eventuale posterità. Ed è in questa seconda lettura che le carte preparatorie di *Un complice* delinea una vera e propria "teoria" del racconto, una strategia autorale dell'*ars narrandi*: l'organizzazione per punti⁷, con le ulteriori aggiunte a margine e fuori testo, portano avanti un discorso lasciato in sospenso:

Prima di iniziare il racconto raggruppo le mie intuizioni e faccio qualche appuntino. Provo e riprovo l'inizio tormentato...

7) Mi sono restituita il senso di quell'incontro. Questa è una grande soddisfazione.

8) Soddisfazione, in le pagine ferali, non dico qualcosa di ora, di mio. (Livi1, c. 2, r.)

A ciò si aggiungono i passi estrapolati dal diario, rimaneggiati e integrati alla scrittura in corso: circa quest'ultimo aspetto, la Livi ha più volte dichiarato come la trascrizione diaristica sia stata "strumento della conoscenza di me", "un racconto di fatti personali... utile a chi scrive" (Cruciata 2000, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>>, 09/2015). I diari non figurano tra i materiali presenti nel fondo, se non per diramazioni in altre carte⁸, il che testimonia, ancora una volta, l'accento posto dall'autrice su determinati versanti del proprio laboratorio creativo, quasi a voler adombrare il nucleo più intimo, che tuttavia riemerge nelle annotazioni a margine, in quella calligrafia nervosa e, a tratti, volutamente illeggibile.

Il secondo pezzo qui presentato⁹, invece, esula dall'ambito teorico e si collega direttamente al racconto: stavolta, le annotazioni sono a penna e sovrastano decisamente la parte dattiloscritta. I rimandi col testo finale sono da subito deducibili, citiamo la parte iniziale dall'inedito:

La giornalista di fronte a R. é sempre più in estasi. Pronta a andarci a letto. Ma lui alla fine: Si lasci amare dalla vita! Sarà lei la sua amante!

...

Nel 61 A. R. aveva 74 o 75 anni.

'Ami la vita!' disse strizzando l'occhio come un clown. Io non posso! La sciuperei! Si faccia amare dalla vita!

Le mise la mano sul ventre: così il pianoforte deve cantare!

La giornalista s'infiamma. Sogno ed estasi nel seguire l'UOMO (patriarcale, essere parte di lui, la metà accidentale di lui). (Livi2)

⁷ 1), 2), 3), 4).

⁸ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 1, "Raccolta di citazioni dai diari come per farne un iter spirituale" (1963-1986), cc. 45. Tali materiali includono citazioni da libri di altri autori (Adorno, Freud, Harendt, ecc.), ma non presentano alcuna riflessione di tipo autobiografico.

⁹ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 8, "Qualche intuizione mia", d'ora in poi indicato con Livi2.

E ora alcuni passi da *Un Complice*:

Lei sentiva che quella esuberanza era straordinariamente virile. Si fece forza, perché non le sfuggisse il filo (Livi 1994, 144)

A lei mancò il cuore e divenne rossa. Le aveva preso la faccia fra le mani e, tenendola a un millimetro dalle sue labbra, la fissò amorosamente. «Si faccia amare dalla vita, querida!» le sussurrò vinto... (Ivi, 148)

‘Dunque ha durato tanto... Pensare che già allora mi parve un vecchio... Doveva avere settantacinque anni... E io?’. (Ivi, 137)

Questo raffronto mette in evidenza l'*iter* creativo di Grazia Livi: un processo di quasi decompressione, mediante cui gli appunti vengono dilatati e successivamente inglobati negli inserti della diegesi, tra le maglie di un narrato che letteralmente “spalma” l'intuizione, rendendola funzionale al racconto. Lo stesso dicasi per le annotazioni a penna:

*Suono per il pubblico come se fosse una sola persona. [Una persona in carne e ossa?]¹⁰
Lei è questa persona! È lei, querida!*

...

(Lei lo ama già). Quando finisce l'intervista, lei gli va dietro. È lo stesso luogo. Lo stesso albergo. Lo stesso corridoio. Ma lui si volta, con la faccia da clown: si faccia amare dalla vita! (Livi2)

Nuovamente, il testo finale obbedisce alle stesse dinamiche:

«Sa una verità? Per me è sempre difficile staccarmi dal pubblico. Il pubblico, nei momenti più elettrizzanti, diventa come una persona sola.» Lei assenti, protesa. «È la prima volta che sento dire questa cosa bella». (Livi 1994, 40)

Giunti alla reception dell'albergo R., inchinandosi squisitamente, domandò le due chiavi. Risultò che le camere erano situate sullo stesso piano... Il frac gli modellava un dorso agile. Lei, dietro, metteva i piedi negli stessi punti dove li aveva messi lui... (Ivi, 147)

Le annotazioni si chiudono su una prova di *incipit* del racconto, in un costante susseguirsi di cancellature, ripensamenti, linee che creano una vera e propria mappa, dove l'identità autorale si interroga e continua a mettersi in discussione, tornando sempre sui punti fissi della propria esistenza. Un'identità che è anche, e soprattutto, palinsesto, frutto di una costante e ferrea autodisciplina, come l'autrice aveva già ribadito in *Da una stanza all'altra*:

¹⁰ Le parentesi quadre sono dell'autrice e quindi non introducono, come di consueto, interpolazioni a livello di trascrizione.

Adesso la donna seduta al tavolo – la donna che si è sottratta alla disponibilità e alla dispersione – è diventata ciò che cercava di essere. Una scrittrice. Anni di disciplina hanno smussato il suo carattere – le durezze, le insofferenze i pregiudizi – creando in lei una *mansuetudine*. E la mansuetudine è qualità creativa per eccellenza, perché da un lato implica la capacità di accogliere maternamente, dall'altro implica la volontà di sottomettersi ai significati. La donna cerca di dare l'uno e l'altro, con molta pazienza, e intanto ascolta il respiro della propria identità che matura. Cancella, riscrive, getta via, ricomincia daccapo. (Livi 1992, 212)

Riscrivere e risciversi, insomma, nella tenace ricerca di una bruciante prossimità: se stessi.

Nota al testo

I materiali che qui presentiamo, per quanto conservati nella stessa unità archivistica (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9) e legati alla preparazione del racconto *Un complice*, presentano alcune differenze: per tale ragione, abbiamo voluto apporre dei titoli, a scopo puramente indicativo, mantenendo in trascrizione quelli originali attribuiti dall'autrice. Tale scelta deriva dal fatto che, nonostante la loro natura dattiloscritta, le annotazioni a margine rendono “mista” la natura di queste carte, il che ci ha spinto a fornire una trascrizione il più fedele possibile all'originale, tale da rendere conto del loro essere “palinsesto”, della continua alternanza tra scrittura meccanica e autografa: si vengono a creare due livelli di lettura¹¹ che, nel presentare la fonte, sono stati messi in risalto.

Il primo pezzo, che abbiamo intitolato “Dalla teoria alla scrittura”, consta di due fogli A4, dattiloscritti, solo recto, spillati nell'angolo in alto a sinistra e numerati dall'autrice. Nella trascrizione, l'utilizzo del corsivo segnala le aggiunte autografe a lapis e le relative correzioni.

Il secondo pezzo, avente come titolo “Scrittura a caldo”, è costituito da un solo foglio A4, dattiloscritto, non numerato, solo recto, che tuttavia presenta segni di spillatura nell'angolo in alto a sinistra. L'utilizzo del corsivo, in trascrizione, segnala le aggiunte autografe e le correzioni a penna stilografica blu.

Il segno = viene utilizzato per indicare la sillabazione nel documento originale, laddove l'autrice vi inserisca aggiunte o notazioni manoscritte. Salvo laddove indicato, le sottolineature sono a macchina.

¹¹ Ad esempio, la tipologia delle sottolineature, la quale consente di dirimere l'atto della scrittura – sottolineatura a macchina – dalla rilettura di questo – sottolineatura a lapis, matita rossa o penna.

3. Dalla teoria alla scrittura

/c. 1r./ Per Firenze

4°

Lavorazione e *genesis*¹² per 'Un complice' (Arthur Rubinstein)

diario I)¹³ 13 aprile 93. Dal *diario* Periodo di creatività sbiadita. Eppure voglio iniziare un racconto. Come? Quando sono depressa, avuta un'idea, un piccolo spunto, tentare di lasciar fluire la penna, non affrontare un grande progetto, accontentarsi di un piccolo progetto. Partire da un'immagine, da una parola, da un sinonimo e stare a vedere cosa accade. Mi sento sfocata e voglio uscire da questo stato.

19 aprile 93 Sto pensando a un racconto attorno a un vecchio che mi è stato commissionato da Pinky De Banfield¹⁴ per un volume curato dalla sua fondazione. Non ho potuto dire di no. Recupero *la mia iniziativa*¹⁵ e questo mi fa bene.

spunti 4)¹⁶ Vedere gli spunti acclusi, i primi spunti, per un eventuale racconto che abbia il vecchio come protagonista. A)¹⁷

Soffermarmi su 'L'intervistatrice', l'appuntino che dice: Arthur Rubinstein. Andare in cantina¹⁸, alla Sormani, all'emeroteca. La giornalista resta turbata. Poi ha paura d'essere preda. Ma è attratta da quella sapienza. L'albergo. La giovane ama tutto e tutti ed è facilmente preda.

il quaderno ritrovato 3)¹⁹

Fine aprile 93 (diario) Devo allenarmi alla osservazione oggettiva *diario*²⁰ di un altro. Ci sono troppi contenuti, in me. Troppo densi. (Questi)²¹ minacciano di soffocare la pagina. 2 maggio 93 Leggo l'autobiografia superficialissima di Rubinstein per un eventuale racconto. È molto difficile entrare nel mistero dell'altro.

4 giugno 93. Sono qui al Circolo Filologico. Ho finito il raccontino sul vecchio commissionatomi dalla Monstertz. Ho fatto tutto di mestiere, con molto studio. Ho ridato forma al mio antico incontro con Arthur Rubinstein.

Il mestiere

Nel mio caso su cosa poggia? A) Su un nucleo d'emozione.

Lo dice la Mansfield²². Senza emozione la scrittura è morta. Lo dice anche Tolstoj. Perciò: cercare di tirare fuori quella emozione.

¹² Aggiunta in interlinea a lapis.

¹³ Fuori corpo testo, aggiunto a lapis.

¹⁴ Barrata singolarmente a lapis, in interlinea scritto "Monstertz". La Livi fa riferimento a Maria Luisa de Banfield Mostertz – conosciuta come Pinky – figlia di Goffredo de Banfield.

¹⁵ Cancellatura a penna, in interlinea l'autrice aggiunge, sempre a penna, "un po' di voglia di scrivere".

¹⁶ Fuori corpo testo, a sinistra.

¹⁷ A scritta a matita, distanziata dal punto e in interlinea successiva. La parentesi quadra è stata cancellata a gomma.

¹⁸ Sottolineatura a penna biro blu.

¹⁹ Fuori corpo testo, a sinistra.

²⁰ Fuori corpo testo, a sinistra.

²¹ Le parentesi tonde sono aggiunte a lapis.

²² Il riferimento è alla scrittrice Katherine Mansfield (1888-1923).

B) Un'abilità acquisita. Sempre Tolstoj parla dell'infinito labirinto di concatenazioni di cui vive l'arte. *Sklovskij dice che un lavoro letterario è un rapporto per mancanze. E ancora: l'anima di un'opera letteraria è l'anima degli artifici stilistici in essa impiegati.

C) Un senso delle distanze. Lo dice Sklovskij in 'Una teoria della prosa': 'È soprattutto in arte che si deve mantenere il pathos delle distanze, non lasciarsi vincolare. È necessario mantenere un atteggiamento ironico verso il proprio materiale, non permettere di avvicinarsi'.
Io stessa, nel paragrafo che precede 'Vincoli segreti':²³ 'Si avvicinò e li guardò dal suo punto di vista: lucidità e pathos.'

D) Stimolare la propria fiducia in sé, in ciò che si è in grado di capire e sentire. Usa Elizabeth Bowen, la quale dice: 'Il narratore di un racconto usa la sua propria e unica ricettività dall'esperienza. In un certo senso la ricettività è l'esperienza'.

Poteva essere

Mi trovai davanti a un lavoro semplificato²⁴. I personaggi erano solo due: io e lui. Tutto rischiava di essere piatto. Un'intervista bidimensionale. Come dare spessore²⁵? Come dare spessore a Rubinstein? E alla giornalista? Le domande e le risposte non bastano possono essere molto riduttive. Manca lo sfondo.

Lavoro di prova

1) Rilettura attenta del quaderno²⁶ (Delizioso: 'non mi ponga in luce di vantardoso')²⁷ che non potrei usare. Il gesto del mettersi il cappello ondulando i capelli²⁸. I due indirizzi suoi lasciati alla fine²⁹, (da vecchia volpe). Tentai di risentire l'incontro trasportandomi nella ragazza d'allora. Sue caratteristiche: remore, credulità, intensità. Facilità ad innamorarsi³⁰, a sentire il fascino dell'altro.

²³ Una freccia tracciata a lapis si estende fino all'angolo in alto a destra del foglio, dove è annotato: "Ormai, caduti i veli, i monumenti avevano apparivano così com'erano, reali e crudi", estratto dall'epigrafe di *Vincoli segreti* (Livi 1994).

²⁴ Sottolineatura a lapis.

²⁵ Sottolineatura a lapis.

²⁶ Si riferisce al quaderno manoscritto "Solisti Celebri (1959-1960)" – Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, Sez. I. 12 – utilizzato dalla Livi per le interviste su *L'Europeo* (come scritto dall'autrice sull'etichetta in copertina: "Quaderno per le interviste che facevo per l'Europeo. La prima è a Rubinstein"). Le uniche pagine numerate a lapis (1-21) sono dedicate a Arthur Rubinstein e, in particolare, al concerto tenuto a L'Aquila dal musicista l'8 maggio 1959. In nota, il pezzo verrà siglato con SC. Il quaderno, non a caso, presenta le stesse segnature a matita fucsia e rossa, riscontrate nei fogli ivi trascritti; oltretutto, gli spunti estrapolati dal quaderno – e anch'essi finalizzati alla stesura di *Un complice* – saranno stesi dall'autrice in modo estremamente schematico su un foglio formato A4, dal titolo *Sul quaderno* – Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, Sez. I. 8.

²⁷ SC, p. 21, r.3: "Por favor 'non mi ponga in luce di vantardoso'". La frase presenta la sottolineatura a matita rossa.

²⁸ SC, p. 6, r.13: "quando si mette il cappello si ondula i capelli con gesto grazioso".

²⁹ SC, p. 21: «1) Arthur Rubinstein: 22 Square de Bois de Boulogne Paris XVI. ... 2) 630 Park Avenue – New York".

³⁰ Sottolineate a lapis.

2) Rilettura dei due volumi dell'autobiografia (1 e 2)³¹

3) Lettura dei saggi vari musicali, soprattutto di Rattalino: 'Storia del pianoforte' e 'Da Clementi a Pollini' ⁴³² *Per capire la figura del concertista*

4) Ricopiatura di alcuni brani significativi dall'autobiografia (1 e 2)³³

e Da questa ricopiatura estrazione dei punti più vivi. I quali mi ser=

5) viranno per tagliare il testo con la intervista stessa di R. (3)³⁴ *Pensare l'ambiguità, la contraddizione.*

6) Nelle pagine finali che chiudono ad anello la vicenda ritornando allo stesso punto dell'inizio dire una cosa: la seduzione che resta sospesa fra di loro. Il messaggio gioioso di R. che la delusa giornalista sente di avere disatteso.

*Prima di iniziare il racconto raggruppo le mie intuizioni e faccio qualche appunto. Provo e riprovo l'inizio tormentato. (5)*³⁵

7) *Mi sono restituita il senso di quell'incontro. Questa è una grande soddisfazione.*

8) *Soddisfazione, in le pagine ferali, non dico qualcosa di ora, di mio.*

4. Scrittura a caldo

/c. 1r./ 5° passo³⁶

Qualche intuizione mia

La giornalista di³⁷ fronte a R. è³⁸ sempre più in estasi. Pronta a andarci a letto. Ma lui alla fine: Si lasci amare dalla vita! Sarà lei la sua amante!

Ricordare le sensazioni con Giacometti, con Franchina

Nel 61 A. R. aveva 74 o 75 anni.

'Ami la vita!' disse strizzando l'occhio come un clown. Io non posso! La sciuperei!

Si faccia amare dalla vita!

Le mise la mano sul ventre: così il pianoforte deve cantare!

La giornalista s'infiamma. Sogno ed estasi nel seguire l'UOMO (patriarcale, essere parte di lui, la metà accudente di lui). La moglie condivide la sua gloria, è dentro quella radiosità³⁹. *Lui incarna il mito dell'eroe, sfida il drago, sfida il mondo.*⁴⁰

³¹ Aggiunte a matita fucsia.

³² In matita fucsia.

³³ Matita fucsia.

³⁴ In matita fucsia.

³⁵ In matita fucsia.

³⁶ Aggiunto a lapis.

³⁷ Nel testo "diffrente".

³⁸ Così nel testo.

³⁹ Parola preceduta da "radosi" cancellato.

⁴⁰ Nell'originale, subito dopo il punto fermo, iniziano le aggiunte a penna, indicate in corsivo.

La giornalista s'invaghisce⁴¹ subito, man mano che lui s'ingigantisce.

*Suono per il pubblico come se fosse una sola persona. [Una persona in carne e ossa?]
Lei è questa persona! È lei, querida!*

Dà bacini sulla fronte per esprimere un'infatuazione (il martellamento)

Metter la mano sul ventre, per dire che lui usa far cantar il pianoforte.

Così come canterà il suo ventre, quando lui amerà.

*(Lei lo ama già). Quando finisce l'intervista, lei gli va dietro. È lo stesso luogo.
Lo stesso albergo. Lo stesso corridoio. Ma lui si volta, con la faccia da clown: si
faccia amare dalla vita!*

Inizio⁴²

1) È morto ieri età di 98 anni... Foto.

*...⁴³ Ella in moto di incredulità...⁴⁴
Dunque, ha suonato tanto! Ma ...⁴⁵ se non già vecchio allora! Allora, ossia
venticinque anni prima. Quando spaventosa⁴⁶,...⁴⁷, esordì in un giornale.*

Era davanti al televisore quando udì⁴⁸ la notizia. È morto a 98 anni, nella sua casa di New York, il famoso A.R, uno dei più grandi pianisti del secolo! Dunque ha suonato così tanto! Pensò. Ma se era vecchio già allora! Allora ovvero al mio esordio di giornalista, venticinque anni prima.

Il passo relativo al “mito dell’eroe” e la lotta col drago proviene da *Storia del pianoforte* di P. Rattalino (Il Saggiatore 1982). Tra le carte preparatorie (Archivio di Stato di Firenze, Fondo Grazia Livi, I. 9), figura infatti un foglio dattiloscritto, indicato come “4° passo”, con titolo “Da P. Rattalino ‘Storia del pianoforte’ (Il Saggiatore 1982) (Circ. Filol. MS 69)”. Sono presenti le stesse sottolineature a lapis e matita rossa/fucsia, tra cui segnaliamo il seguente passaggio, che bene testimonia il legame tra i due testi: “il rapporto tra c[o]ncertista e pubblico, quale è inventato da Liszt, significa a parer nostro iden[t]ificazione col mito dell’eroe in lotta contro un drago dalle mille teste. L. sfida da solo il pubblico, mostro dell’ignoranza, impugnando il suo pianoforte, protetto dalle potenze celesti alla cui causa è votato: Bach, Beethoven, Weber, Schubert e percorre per anni l’Europa...”.

⁴¹ Sottolineatura rossa fatta sopra a quella a penna.

⁴² Sottolineatura a penna.

⁴³ Cancellatura a bianchetto.

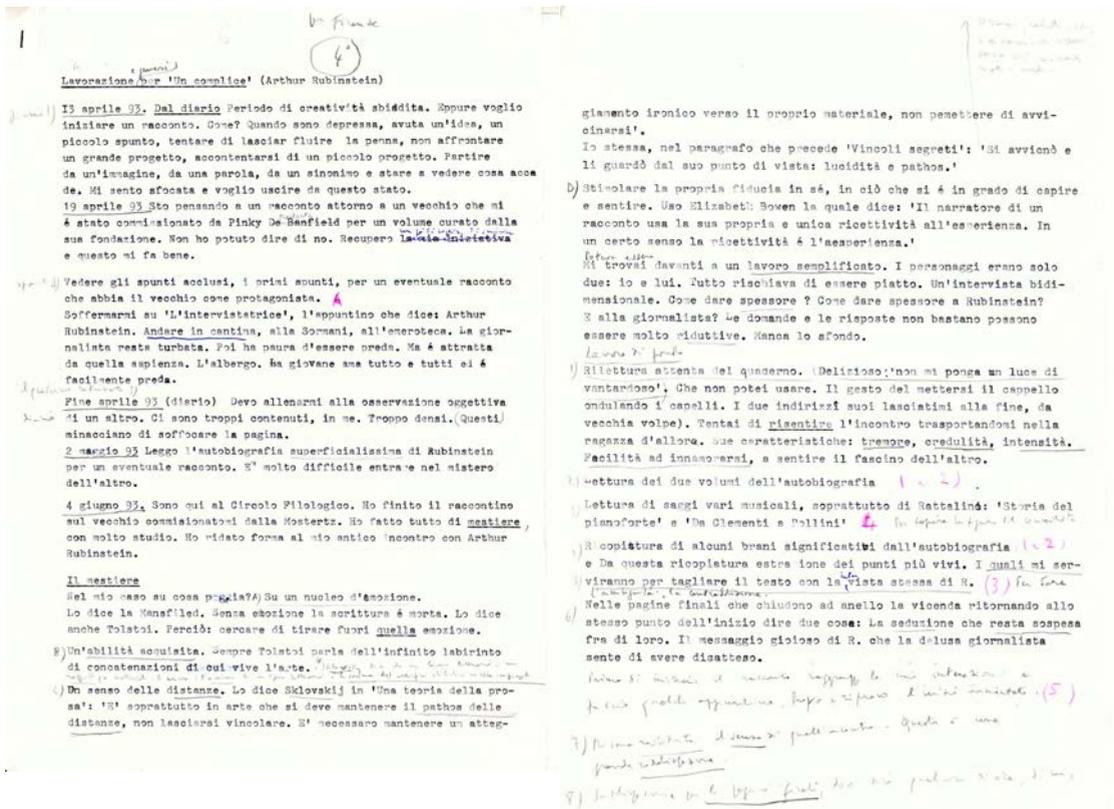
⁴⁴ Altra cancellatura a bianchetto, fatta sopra parole cancellate a penna.

⁴⁵ Cancellatura a bianchetto.

⁴⁶ Da “ossia” fino a “spaventosa” la frase è riscritta su cancellatura a bianchetto.

⁴⁷ Parola illeggibile.

⁴⁸ “Udi” è riscritto in interlinea su parola cancellata.



1. Riproduzione di due esemplari delle carte inedite, preparatorie alla genesi di *Un complice*, 1994 (concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali)

Riferimenti bibliografici

- Biagini Enza, Brettoni Augusta, Orvieto Paolo (2001), *Teorie critiche del Novecento*, Roma, Carocci.
- Cruciata M.A. (2000), "Intervista a Grazia Livi", in Eleonora Brandigi (a cura di), *Videovoci*, Firenze, Firenze UP, <<http://videovoci.fupress.net/video/7/>> (09/2015).
- (2007), "Narrare è un destino. Colloquio con Grazia Livi", *Caffè Michelangiolo*, 1, 4-6.
- (2011), *Grazia Livi. Narrare è un destino*, in Daniele Montagnani (a cura di), *Dina Ferri e altre scrittrici toscane tra Ottocento e Novecento*, Firenze, SEF, 67-72.
- Genette Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. Trad. it. e cura di C.M. Cederna (1989), *Soglie: i dintorni del testo*, Torino, Einaudi.

- Lavagetto Mario (1992), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi.
- (2003), *Lavorare con piccoli indizi*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Lejeune Philippe (1980), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias* (Io è un altro. L'autobiografia dalla letteratura ai media), Paris, Seuil.
- Livi Grazia (1958), *Gli scapoli di Londra*, Firenze, Sansoni.
- (1978), *La distanza e l'amore*, Milano, Garzanti.
- (1984), *Da una stanza all'altra*, Milano, Garzanti.
- (1991), *Le lettere del mio nome*, Milano, La Tartaruga.
- (1994), *Vincoli segreti*, Milano, La Tartaruga.
- (2000), *La finestra illuminata e altri racconti*, Milano, La Tartaruga.
- (2002), *Narrare è un destino. Da Virginia Woolf a Karen Blixen, da Anna Banti a Dolores Prato*, Milano, La Tartaruga.
- (2006), *Lo sposo impaziente*, Milano, Garzanti.
- (2008), *Il vento e la moto*, Milano, Garzanti.
- (2010), *L'approdo invisibile*, Milano, Lampi di stampa.
- (2015), "Parole pensate", *Letterate magazine*, 123, <<http://www.societadelleletterate.it/2015/01/6926/>> (09/2015).
- Melon Edda (1990), *L'effetto autobiografico. Scritture e letture del soggetto nella letteratura europea*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Meneghello Luigi (1987), *Jura. Ricerca e memoria, lingua a dialetto nei saggi autobiografici di uno scrittore atipico*, Milano, Garzanti.
- (1993), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (2003), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Rizzoli.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove Carte (2004-2007)*, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (2004), *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile del Novecento*, Cava de Tirreni, Avagliano.
- (2005), "La finestra illuminata" di Grazia Livi, in Ead., *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici*, Palermo, Ripostes, 125-128.
- Plath Sylvia (1998 [1982]), *The Journals of Sylvia Plath*, New York, Anchor Books
- Spinelli Fabiana, a cura di (2011), *Fondo Grazia Livi. Inventario*, <http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/cartedidonne/cdd_36_spinell.pdf> (09/2015).