

**ANNALI DELLA FACOLTÀ DI
LETTERE E FILOSOFIA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA**

Volume XLIII, nuova serie XXIX, 2005/2006



**3 studi
linguistico-letterari**



Copyright © MMVIII
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

isbn 978-88-548-1463-9

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: dicembre 2008

INDICE

FILIPPO ALUNNI <i>Il re di Harlem e la sua gente</i>	5
ALESSANDRA ARTEDIA <i>Ornela Vorpsi: Il paese dove non si muore mai. Tra sesso, sangue e politica un ritratto "fauvistico" dell'Albania</i>	49
FRANCESCO DI PILLA <i>Verso un nuovo umanesimo: nota sulla Bioetica nella sinergia tra sapere scientifico e umanistico</i>	61
ANNALISA FEDERICI <i>"Broken sentences, single words": la punteggiatura nella narrativa di Virginia Woolf</i>	77
MARIANGELA MIOTTI <i>Attesa e metamorfosi: il tempo nella "Complainte" della figlia di Iefte</i>	107
MARIA GIUSEPPINA PALA <i>Luigi Morandi, antologista manzoniano umbro del secondo Ottocento</i>	129
GIORGIANA SACCARELLI <i>Una voce d'Oltreoceano nelle lettere ispaniche. L'anima creola di José Martí</i>	149

ANNA TORTI	
<i>On “Resonating betwixt Aige and Youth” in Robert Henryson’s poetry</i>	199
CARLA VERGARO	
<i>Generic competence and rhetorical interference in learning English as L2</i>	209
MICHELINA VERMICELLI	
<i>Biblioteche ombre e circolazione libraria nell’Otto- cento</i>	229

ANNALISA FEDERICI

“BROKEN SENTENCES, SINGLE WORDS”:
LA PUNTEGGIATURA NELLA NARRATIVA DI VIRGINIA WOOLF*

* Il presente saggio si basa sulla mia tesi di laurea magistrale: *“Broken sentences, single words”: l’uso della punteggiatura in tre romanzi di Virginia Woolf* (a.a. 2005-2006).

È cosa oramai nota quanto la crisi, la frammentazione, la discontinuità siano cifre caratteristiche del modernismo letterario inglese¹, da intendersi come imperante esigenza di rinnovamento delle forme – “make it new!” fu la famosa ingiunzione di Ezra Pound – nata a seguito dei profondi rivolgimenti storici, sociali e culturali del periodo compreso tra gli ultimi decenni del XIX secolo e i primi del successivo. Se i maggiori esponenti delle avanguardie di inizio Novecento hanno comunemente manifestato (fatta salva la specificità dei loro mezzi espressivi) la crisi della rappresentazione tradizionale mediante l’adozione di un linguaggio che fu volutamente anticonvenzionale, sono dunque gli aspetti formali nella loro totalità – il linguaggio stesso, la tecnica narrativa, il lessico, i costrutti grammaticali, le strutture sintattiche e, non da ultima, la punteggiatura – a farsi al contempo ambito privilegiato delle

¹ Per dirla con F. Marengo, “la frammentarietà è la condizione che lo scrittore moderno riconosce come propria”, e perciò “frammentaria è la scrittura perché frammentato è il mondo, la società, l’uomo cui la scrittura si rivolge” (F. MARENCO, *Il romanzo, quel cannibale*, in Id. [a cura di], *Storia della civiltà letteraria inglese*, vol. III, parte VII, cap. III, UTET, Torino 1996) pp. 42-74, p. 42. Simili considerazioni sono quanto mai diffuse nelle maggiori pubblicazioni al riguardo, tra cui si veda almeno D. BRADSHAW, K.J.H. DETTMAR (eds.), *A Companion to Modernist Literature and Culture*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford 2006; D. BRADSHAW (ed.), *A Concise Companion to Modernism*, Wiley-Blackwell, Malden-Oxford 2003; P. CHILDS, *Modernism*, Routledge, London 2000; M. LEVENSON (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Editore, Cambridge 1999; G. CIANCI (a cura di), *Modernismo/Modernismi. Dall’avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Principato, Milano 1991; M. LEVENSON, *Modernism and the Fate of Individuality*, Cambridge University Press, Cambridge 1991; M. BRADBURY, J. MCFARLANE (eds.), *Modernism 1890-1930*, Penguin, Harmondsworth 1976. Quanto al genere *fiction* nello specifico cfr. R. STEVENSON, *A Reader’s Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain*, Harvester Wheatsheaf, New York-London 1993, e *Modernist Fiction. An Introduction*, New York-London 1992; D.R. SCHWARZ, *The Transformation of the English Novel 1890-1930*, London 1989; D. HEWITT, *English Fiction of the Early Modern Period 1890-1940*, London-New York 1988).

sperimentazioni più audaci² ed espressione di frammentazione e ambiguità, di una visione certamente dolorosa, ma comunque veritiera del mondo esterno³, insomma il vero contenuto della narrativa modernista⁴.

Tali caratteristiche possono essere riscontrate in modo particolarmente evidente nella prosa di Virginia Woolf, unanimemente considerata uno dei maggiori esponenti del modernismo inglese e, al contempo, una mente geniale che preferì sempre modellare la propria scrittura sull'espressione della soggettività, anziché sull'adesione programmatica a canoni o a movimenti letterari. L'attenzione al flusso continuo e al frammento, allo scorrere incessante di quel "luminous halo" che è la vita e all'impressione fugace di un momento in cui la realtà si manifesta oltre le apparenze costituisce l'essenza della percezione woolfiana sia di ciò che la circonda, sia del romanzo moderno, che deve necessariamente adeguarsi a una visione mutata. Nella tensione tutta moderna tra il fluido e il discontinuo che promana dalla scrittura dell'autrice un ruolo di primo piano è giocato da un uso assolutamente anticonvenzionale della punteggiatura che, se da una parte costituisce una delle strategie

² Come è noto, al di là dello scardinamento delle tecniche narrative usuali (che comportò l'abbandono del *plot* tradizionalmente inteso, della narrazione oggettiva e onnisciente, del ritratto a tutto tondo dei personaggi, delle categorie consolidate del tempo e dello spazio) la vera novità introdotta dai romanzieri moderni è stata soprattutto l'aver reso la forma non soltanto un mezzo per esprimere il contenuto, bensì, in un certo senso, il contenuto stesso. In altre parole, nel periodo qui preso in esame "language ceases to be what we see through, and becomes what we see" (J. FLETCHER, M. BRADBURY, *The Inverted Novel*, in M. Bradbury, J. Mc Farlane [eds.], *Modernism 1890-1930*, pp. 394-415, p. 401).

³ È oggi accettata nell'ambito degli studi linguistici l'idea che il linguaggio si possa concepire come la facoltà di associare l'ordine dei contenuti mentali a quello delle realtà sensoriali che permettono ai primi – di per sé non evidenti, essendo per loro natura interni – una manifestazione esterna. Il linguaggio, dunque, non è soltanto (in una prospettiva riduttiva) un semplice mezzo di comunicazione, ma piuttosto la facoltà di mettere in relazione il contenuto e l'espressione attraverso l'emissione di suoni o una loro codificazione scritta. Del resto, è la linguistica pragmatica a insegnarci che il linguaggio in genere, ma soprattutto le strutture sintattiche e le scelte lessicali – nonché l'uso della punteggiatura che è in qualche modo legato ad esse – costituiscono alcuni degli strumenti con cui l'autore esprime sé stesso o persegue l'obiettivo di associare la propria interiorità soggettiva alla realtà esterna. In altre parole, la scrittura mostra la relazione tra autore e testo nella misura in cui il linguaggio può essere concepito come un'azione consapevole mossa da uno scopo.

⁴ L'attenzione rivolta alla forma fu tale da divenire parte preponderante di un contenuto spesso piuttosto esiguo: la dimensione metanarrativa costituì una delle caratteristiche peculiari del romanzo di inizio secolo nella misura in cui esso rivelò il tentativo dell'autore di trasformare la vita in arte, la volontà di interrogarsi sulla forma narrativa e il *medium* linguistico, l'esigenza di speculare la natura dello stesso prodotto artistico che il romanziere sta al contempo plasmando.

moderniste per il sovvertimento del romanzo tradizionale, dall'altra riflette anche, e soprattutto, quella psiche turbata e sovra-attiva che portò la Woolf tanto alla creazione di capolavori quanto alla follia, ed esprime una voce interiore dal ritmo discontinuo e interrotto che la condusse spesso a ridurre la propria sintassi a semplice giustapposizione di frasi intervallate da segni di interpunzione, a "broken sentences, single words", per citare un significativo frammento da *The Years*⁵.

In tale prospettiva, dunque, la punteggiatura va vista come principale agente di discontinuità: la frammentazione del discorso narrativo mediante l'impiego di pause piuttosto marcate, la presenza considerevole – e spesso irrispettosa della norma – di trattini, punti e virgola e puntini di sospensione⁶, l'insistenza su un effetto di decostruzione sintattica del periodo sono tratti stilistici che si impongono immediatamente all'occhio del lettore dei romanzi woolfiani e che invitano a riflettere tanto sulle motivazioni che sono alla base di tali fenomeni interpuntivi, quanto sulla discontinuità narrativa che ne deriva. L'uso di segni di interpunzione quali *dots*, *dash*es, *semicolons* può costituire un interessante oggetto di analisi sulla base non soltanto della frequenza del loro impiego (tanto da catturare anche solo visivamente l'attenzione del lettore), ma anche della loro anticonvenzionalità⁷.

Perfettamente padrona del proprio mezzo espressivo e acuta manipolatrice della lingua così come della struttura consolidata del romanzo inglese, la Woolf seppe affiancare lo scardinamento linguistico a

⁵ È soprattutto nell'ambito della psicolinguistica e della linguistica cognitiva in quanto discipline che analizzano i processi mentali coinvolti nell'uso del linguaggio scritto e/o orale che si tenta di fornire una spiegazione ai fenomeni interpuntivi sulla base del ruolo svolto in essi dalla coscienza umana. Figure di spicco in questo campo sono quelle di Wallace Chafe e Yves Bestgen (sostenitori di una teoria della punteggiatura come espressione scritta dei fenomeni prosodici orali) nonché di Michel Fayol (il quale asserisce che la principale funzione dei segni di interpunzione sia quella di segnalare relazioni semantiche e sintattiche tra parti del testo, corrispondenti al grado di connessione esistente tra idee o concetti appartenenti a uno stesso modello mentale).

⁶ Di qui in avanti i termini "virgola" e *comma*, "trattino"/"lineetta" e *dash*, "punto e virgola" e *semicolon*, "puntini di sospensione" e *dots/ellipsis* verranno utilizzati in variazione libera al fine di evitare ripetizioni.

⁷ Parlare dell'uso anticonvenzionale della punteggiatura da parte di un autore presuppone la possibilità di un confronto con il termine di paragone rappresentato dall'insieme di norme, regolarità, consuetudini abitualmente accettate e utilizzate nell'ambito di una lingua naturale. Questo tipo di analisi è in parte giustificato dal fatto che la stragrande maggioranza degli studi sulla questione della punteggiatura è di tipo normativo. Tra le guide, i manuali e i prontuari più interessanti e aggiornati si vedano G. WOODS, *Punctuation Simplified and Applied*, Wiley (NJ) 2006; G. DAVIDSON, *How to Punctuate*, London 2005; G. KING, *Collins Good Punctuation*, Glasgow 2004; R.L. TRASK, *The Penguin Guide to Punctuation*, London 1997.

quello narrativo più o meno volontariamente trasgredendo alcune fondamentali regole d'impiego della punteggiatura al fine di far emergere privo di costrizioni normative l'andamento discontinuo del proprio flusso di coscienza. Ad esempio, se solitamente l'uso del punto e virgola con valore seriale è piuttosto raro quando la serie è formata da unità brevi, nella prosa di Virginia Woolf sono frequenti gli elenchi di nomi o verbi intervallati da *semicolons* anziché *commas*, un uso, questo, dal valore enfatico ed espressivo poiché dà un risalto più netto alle singole unità, comunicando al lettore un senso di frammentazione della frase ottenuta mediante una pausa più forte del necessario:

Over thought and religion; drink; dress; manners; marriage too, I wield my truncheon⁸.

The tune changed; snapped; broke; jagged⁹.

Percival fell; was killed; is buried; and I watch people passing; holding tight to the rails of omnibuses; determined to save their lives¹⁰.

Se da una parte accade di frequente che nello stile della Woolf i segni di punteggiatura sostituiscano i connettivi lasciando implicite le relazioni tra proposizioni¹¹, dall'altra non meno diffuso è l'impiego – da molti linguisti considerato errato – del punto e virgola prima di congiunzioni quali *but* o *and*, addirittura anche quando quest'ultima non ha valore avversativo, bensì semplicemente aggiuntivo:

⁸ V. WOOLF, *Between the Acts*, London 1941, p. 190 (“Pensiero e Religione; il bere; gli abiti; il buon costume; il matrimonio anche, tutto cade sotto il mio bastone”). Tutte le citazioni dai romanzi della Woolf sono tratte dall'edizione *Hogarth Press* non solo per l'ovvia motivazione che si tratta della casa fondata dai coniugi Woolf nel 1917, ma anche perché molte altre edizioni non rispettano la punteggiatura originale (un requisito fondamentale per questo studio); per ragioni analoghe, la traduzione italiana di tutti i brani è mia.

⁹ Ivi, p. 213 (“Il motivo cambiò; si spezzò; si ruppe; si frastagliò”).

¹⁰ V. WOOLF, *The Waves*, London 1931, p. 108 (“Percival è caduto; è morto; è stato sepolto; e io sto a guardare la gente che passa; che si tiene stretta alle maniglie degli autobus; decisa a conservare la propria vita”).

¹¹ In linea di massima, lo stile dell'autrice rivela che pur essendo i segni di interpunzione generalmente destinati ad abbreviare la lunghezza usuale della frase e a marcare fratture e slabbrature del discorso, la loro funzione originaria di segnalare relazioni semantiche e sintattiche tra proposizioni è sfruttata al massimo in testi notoriamente caratterizzati da ambiguità, allusività, necessità da parte del lettore di supplire all'impene-trabilità del tessuto linguistico mediante inferenze e nessi logici tra segmenti di frase adossati l'uno all'altro.

How civilised he looked, he thought, compared with Gibbs; and how ironical¹².

She should have finished her chapter for Lucy; but not tonight¹³.

Per giunta, gli esempi appena citati mostrano il venir meno alla norma secondo la quale il *semicolon* deve essere sia preceduto sia seguito da una frase completa. Si noti, invece, che il segmento finale, separato dal resto della frase da una pausa ingiustificatamente più forte del necessario (vista la presenza di congiunzioni che sarebbe stato sufficiente far precedere da una virgola), manca di una struttura completa e suona come un *afterthought*, un'aggiunta semplicemente giustapposta mediante il punto e virgola a ciò che viene prima.

Nel caso del trattino e dei puntini di sospensione, invece, si può parlare – più che di irregolarità – di abbondanza dell'uso e di tratti peculiari tipici dello stile dell'autrice. Il *dash*, la cui funzione è tradizionalmente di introdurre, mediante una pausa piuttosto marcata, un frammento discontinuo rispetto a ciò che lo precede, diviene nella modalità interpuntiva della Woolf un segno secco, nervoso, carico di tanti significati differenti o forse solo un modo di sfumare i rapporti tra i segmenti che separa lasciando implicite le connessioni; la cui presenza (che si impone prima all'occhio, poi al senso) colpisce non tanto per l'anticonvenzionalità dell'uso quanto per la sovrabbondanza, come se l'autrice se ne fosse servita ogni qual volta abbia sentito di dover introdurre una rottura, o in sostituzione di altre pause (punto, virgola, punto e virgola, due punti). La lineetta con valore appositivo, ad esempio, è preferita alla virgola al fine di porre l'accento sulla parola o sulla frase apposte, e assai frequentemente introduce una parziale ripetizione di ciò che la precede:

Words went on repeating themselves in her mind – words and sights¹⁴.

But she had said something silly the other day – something that showed that she had not been attending¹⁵.

¹² V. WOOLF, *The Years*, London 1937, p. 58 (“Che aria raffinata aveva, pensò, in confronto a Gibbs; e che aria ironica”).

¹³ Ivi, p. 65 (“Doveva finire il capitolo per la lezione di Lucy; ma non ora”).

¹⁴ Ivi, p. 30 (“Nella sua mente si avvicendavano di continuo parole – parole e cose viste”).

¹⁵ Ivi, p. 34 (“Ma l'altro giorno aveva detto qualcosa di sciocco – qualcosa da cui si capiva che non era stata attenta”).

In entrambi gli esempi il segmento che segue il *dash* suona come un'aggiunta, un completamento, in quanto contiene un termine precedentemente introdotto e un'ulteriore specificazione di quello. La ripetizione anaforica di uno o più elementi all'interno di due porzioni di enunciato separate dal trattino garantisce al discorso quella continuità minacciata dalla presenza di una violenta frattura, ben avvertibile a livello tanto grafico quanto sintattico. Secondo un diffuso meccanismo di messa in rilievo, la lineetta può evidenziare, separandolo dal resto, un costituente iniziale o finale della frase, oppure possedere un valore esplicativo che la accomuna ai due punti:

He kicked – a flinty yellow stone, a sharp stone, edged as if cut by a savage for an arrow¹⁶.

It was here that she had suffered triumph, humiliation, ecstasy, despair – for nothing¹⁷.

But look – there is my body in that looking glass¹⁸.

At last among all the jingling cabs came one in which sat a stout red-faced man holding a flower wrapped in tissue-paper – the Colonel¹⁹.

Infine, l'impiego del trattino può segnalare pause interne a un discorso incoerente o carico di esitazioni, nonché la deliberata incompletezza di un periodo lasciato in sospeso. In questo caso è piuttosto frequente, nei romanzi della Woolf, la presenza di un *dash* doppio:

No one except a dreadful Miss —²⁰.

We ask nothing but ——²¹.

¹⁶ V. WOOLF, *Between the Acts*, cit., p. 118 (“Si mise a dar calci – a un sasso giallo, siliceo, un sasso duro, appuntito come se l’avesse tagliato un selvaggio per farci una freccia”). Si noti la superfluità del trattino ai fini della costruzione grammaticale della frase, all'interno della quale separa ingiustificatamente il verbo dall'oggetto.

¹⁷ Ivi, p. 245 (“Era qui che aveva patito trionfo, umiliazione, estasi, disperazione – per nulla”).

¹⁸ V. WOOLF, *The Waves*, cit., p. 137 (“Ma guardate – quello nello specchio è il mio corpo”).

¹⁹ EAD., *The Years*, cit., p. 123 (“Infine tra le tante carrozze tintinnanti ne apparve una con dentro un grosso signore dal viso rosso e un fiore avvolto nella carta velina – era il colonnello”).

²⁰ Ivi, p. 131 (“Neanche un'anima, salvo una spaventosa Miss —”).

²¹ V. WOOLF, *Between the Acts*, cit., p. 48; “Non chiediamo altro che ——”.

MARIA GIUSEPPINA PALA

LUGI MORANDI,
ANTOLOGISTA MANZONIANO UMBRO
DEL SECONDO OTTOCENTO

Luigi Morandi¹ (1844-1922), educatore di Vittorio Emanuele III, ex garibaldino, fu un insegnante partecipe della politica scolastica del suo tempo², autore di numerosi manuali d'italiano³, noto tra gli studiosi del

¹ Luigi Morandi nasce a Todi, presso Perugia, da modesta famiglia. Conduce i primi studi nel paese natale, dove ha come maestro il poeta Giuseppe Cocchi, liberale. Sedicenne si trasferisce a Perugia per frequentare la scuola normale maschile, dove subisce il fascino del maestro Luigi Bonazzi, storico della città ed attore. Conseguito il diploma, inizia subito a lavorare, dimostrando una notevole capacità organizzativa: di giorno è impiegato come contabile in un negozio, la sera insegna nelle scuole serali da lui stesso fondate. Si trasferisce quindi a Spoleto, dove per un decennio insegna al ginnasio e all'istituto tecnico e fonda una banca popolare, una biblioteca circolante e la rivista «L'Umbria e le Marche» (1868-70). Durante questo periodo partecipa alla campagna garibaldina del '67, pubblica *Stornelli e altre poesie* (Corradetti, San Severino Marche 1867) e scrive poesie di forte impegno politico e sociale. Nei decenni seguenti il M. si trasferisce per lavoro a Forlì, a Modena, a Parma, quindi, dal 1880, a Roma, dove ottiene la cattedra di Letteratura italiana all'Università. Dal 1886 diviene il maestro di letteratura dell'allora principe di Napoli, il futuro Vittorio Emanuele III, esperienza da cui nacque il libro di memorie *Come fu educato Vittorio Emanuele III* (Paravia, Torino 1901). Nel 1885 venne eletto deputato al Parlamento per il collegio di Todi, e nel 1905, fu nominato senatore. Morì a Roma nel 1922. Per notizie sulla vita e l'opera del Morandi vedi C. TRABALZA, *Studi e profili*, Perugia 1903; G. NATALI, *Luigi Morandi*, in «Studi romani», luglio-agosto 1963, pp. 423-431; O. CERQUIGLINI, L. TENNERONI, *Luigi Morandi*, in *Uomini e fatti di Todi. Profili*, a cura della «Famiglia Tuderte» per il 14 ottobre 1988, pp. 343-349.

² Il Morandi aveva stilato, nel 1880, quando era MPI il De Sanctis, i programmi delle scuole tecniche. Per quanto riguarda le grammatiche, in questo frangente propugnò il metodo contrastivo, secondo cui «si incoraggiavano i docenti a far notare le difformità tra dialetto e lingua «non per mettere in dispregio il dialetto, ma per far tesoro di quel fondo più o meno ricco, ma sempre prezioso, che esso ha in comune con la buona lingua». Tale interpretazione del metodo contrastivo è, per il De Blasi, la maggiore differenza tra la posizione dell'Ascoli e del Manzoni. Nel 1890, per iniziativa del Morandi, durante il ministero del Boselli, venne indetto il concorso per il miglior vocabolario «vinto da un dizionario abruzzese e da uno irpino. L'indirizzo manzoniano è ben evidente nelle istruzioni del bando, dove tra l'altro si prescrive che il lessicografo «di fronte alla parola o alla frase del dialetto deve dare le corrispondenti dell'uso di Firenze» (N. DE BLASI, *L'italiano nella scuola*, in L. Serianni, P. Trifone [a cura di], *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino 1993, p. 406).

Belli come primo editore dei suoi sonetti⁴ e tra i linguisti come seguace del Manzoni⁵. L'adesione alle idee di quest'ultimo e l'attività di educatore sono elementi indissolubili della variegata attività e della personalità del letterato umbro, che fa parte della "piccola schiera" di insegnanti manzoniani, che il Marazzini definisce "estremamente aggressiva, pronta a combattere una battaglia nel fronte dell'educazione scolastica" con risultati "efficacissimi"⁶.

Acuto interprete dei problemi reali del Paese, in fatto di coesione civile e di istruzione colse soprattutto l'aspetto operativo delle idee linguistiche del Maestro, convinto che la diffusione dell'uso fiorentino colto potesse efficacemente contribuire alla loro soluzione; egli, infatti,

³ *Le correzioni ai "Promessi sposi" e l'unità della lingua*, Città di Castello 1874; due commedie, che l'autore consiglia anche per le scuole: *La maestrina* in *Due commedie e un discorso sull'unità della lingua rispetto alla commedia*, Torino 1883; *Antologia della nostra critica letteraria moderna*, Torino 1885; *Prose e poesie italiane*, Torino 1892; *Grammatichetta italiana*, Firenze 1904; *Poeti stranieri lirici, epici, drammatici*, Città di Castello 1904, antologia compilata con Domenico Ciampoli; *Letture educative facili e piacevoli*, Città di Castello 1912. Per ampie notizie su Luigi Morandi vedi M.G. PALA, *Teoria, critica e storia letteraria nella "Antologia della nostra critica letteraria moderna" di L.M.*, in *Critica letteraria e scienze nelle scuole di fine Ottocento*, ESI, Napoli 1989, pp. 21-142.

⁴ Il Morandi fu l'autore dell'edizione della "vera princeps" dei *Sonetti*, come dice R. Merolla (*I "sonetti romaneschi" di Giuseppe Gioacchino Belli*, in *Letteratura italiana. Le opere*, III. *Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, p. 167), uscita in sei volumi tra il 1886 e il 1889 (G.G. BELLÌ, *I sonetti romaneschi pubblicati dal nipote Giacomo*, a cura L. Morandi, Città di Castello, Lapi 1886-89). Per ampie notizie su Morandi studioso del Belli ricordo solo l'ultimo studio: P. GIBELLINI, A. TUZI, A. SPOTTI, "Al tempo del Belli...". *Il dialetto dei "sonetti" nel carteggio Morandi-Chiappini*, Roma, Bulzoni 2002, utile anche per una bibliografia completa delle opere del Morandi (vedi le note 4 e 7 alle pp. 12-13 e 14).

⁵ Marino Raichich, ad esempio, nel suo importante articolo *Questione della lingua e scuola (1860-1900)*, in «Belfagor», 21, 3, 31 maggio 1966, pp. 245-268, e 21, 4, 31 luglio 1966, pp. 369-408, dice che "per il Morandi la lingua è un'ossessione costante" (p. 406), mentre Maurizio Vitale ne *La questione della lingua* (Palumbo, Palermo 1978) parla di lui come di "strenuo e battagliero sostenitore del Manzoni" (p. 449), "ma la fragilità delle sue argomentazioni rivelava che l'accettazione del verbo manzoniano era per lui il risultato di un atto di fede più che il frutto di una serena meditazione critica" (p. 450), e Giuseppe Patota, a proposito della grammatica scritta dal Morandi con il Cappuccini, lo inserisce nel manzonismo deteriore ("Al manzonismo di romanzi come l'*Angiola Maria* del Carcano, l'*Ettore Fieramosca* del D'Azeglio, la *Margherita Pusterla* del Cantù (membri di "quell'Arcadia manzoniana" che fu bersaglio polemico del De Sanctis) fece da contraltare il manzonismo deteriore di grammatiche come quella di Oreste Boni (*Grammatica della lingua parlata con gli esempi cavati dal Manzoni*, 1883), di Policarpo Petrocchi (*Grammatica della lingua italiana*, 1887), di Luigi Morandi e Giulio Cappuccini (*Grammatica italiana*, 1894)" (vedi G. PATOTA, *I percorsi grammaticali* in *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, cit., pp. 128-129 ss.).

⁶ C. MARAZZINI, *Le teorie*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, cit., p. 317.

convertitosi a quella teoria fin dagli anni Settanta e ad essa fedele ancora negli anni Ottanta dell'Ottocento ed oltre, quindi dopo la celebre proposta dell'Ascoli, ormai in evidente controcorrente, continua a considerare la lingua della seconda edizione del *Romanzo* il mezzo più idoneo tanto per la comunicazione quanto per la compilazione dei libri per la scuola, vero vivaio dell'Italia del futuro.

Proveniente da una famiglia modesta e per questo particolarmente sensibile alle difficoltà dei ceti subalterni, Morandi diede della teoria manzoniana un'interpretazione democratica e, benché spesso con i limiti di un atteggiamento polemico, egli si impegnò in generosi interventi a favore di coloro che per la prima volta avevano la possibilità, attraverso la scolarizzazione obbligatoria propugnata dal nuovo stato italiano, di accedere all'istruzione e di acquisire finalmente il codice certo della lingua, scuola e lingua i soli mezzi per entrare nella cultura ed interpretare criticamente il mondo. Insomma la battaglia linguistica dell'intellettuale tuderde, ben lontana dalle dispute letterarie, è carica di una forte valenza ideologica e civile, diversa anche da quella del Manzoni, essendo cambiati i tempi, ma pure in linea con l'aspetto più vitale del pensiero del maestro, intendendo la lingua innanzi tutto come strumento di comunicazione.

Oltre a ciò Morandi rispecchia l'eterogeneità della cultura umbra: conseguito il diploma magistrale a Perugia, dove aveva compiuto i suoi studi, città piuttosto chiusa agli influssi manzoniani, come bene evidenzia lo spoglio de «La Favilla», periodico di letteratura e di educazione fondato nel 1869 da un gruppo di intellettuali locali pressoché tutti impegnati nella scuola e nell'università, che lentamente e solo dopo la morte del Lombardo iniziò un processo di accettazione del *Romanzo* e dell'autore, Morandi si trasferì nel 1863 a Spoleto, cittadina più aperta al Manzoni⁷, dove rimase per oltre un decennio impegnato nell'insegnamento e in opere di interesse sociale a favore delle classi popolari, dove ebbe occasione di conoscere e aderire alla teoria dell'uso fiorentino colto⁸, cui, come ho detto, rimase sempre legato.

⁷ Come mostra la presenza attiva del modello del manzoniano in Elpidio Cruciani, autore di tre romanzi storici di recente riediti da Michelina Vermicelli, di cui suggeriamo la preziosa *Prefazione* a E. Cruciani, *Rosa Venturina degli Arroni. Cronaca romantica spoletina del 1499*, Manni, San Cesario di Lecce 2005, rispettivamente del 1864 e del 1867, mentre dieci anni dopo, nel 1878 esce *Come si scende e come si sale*, anch'esso appena ristampato da Manni (2006) e curato da Michelina Vermicelli, di cui consigliamo il saggio introduttivo *Storia ed opere di uno scrittore municipale*, ivi, pp. 5-21, che dimostrano una più precoce ripresa de *I promessi sposi* nel territorio spoletino rispetto al perugino.

⁸ «La Favilla. Rivista di Letteratura e di Educazione» (1869-1878 e 1886-1910) nasce a Perugia ad opera di un gruppo di intellettuali grosso modo coetanei del Morandi, gui-

Nel 1874 escono *Le correzioni ai "Promessi Sposi" e l'unità della lingua*⁹, un libro che conteneva la lettera inedita di Manzoni ad Alfonso Della Valle di Casanova (1830-1872)¹⁰, il discorso del Morandi dal titolo *Un pregiudizio letterario intorno ai "Promessi Sposi"*¹¹ e il raffronto integrale tra le versioni del capitolo XXXIV delle due edizioni del Romanzo. Problema centrale del *Pregiudizio* è di controbattere le critiche di cui, a distanza di trent'anni dalla revisione, era ancora oggetto la quarantana: l'autore ovviamente discorda completamente da esse, ma soprattutto tiene ad eliminare ogni possibile dubbio sulla superiorità della seconda edizione, non solo attraverso la metodica confutazione dei detrattori, ma anche attraverso il confronto diretto delle due versioni del capitolo del Romanzo ricordato, convinto che molti oppositori ne avessero dato un giudizio negativo aprioristicamente senza aver mai lette le correzioni e seguendo passivamente le opinioni di letterati considerati dal Morandi faziosi, "i quali già non vedevano di buon occhio il Manzoni" (p. 33) ai tempi della prima edizione e che, dopo la pubblicazione della lettera al Carena (1850), non si erano rassegnati alla sentenza "così spietata" che vi era espressa.

dati dall'ex garibaldino Leopoldo Tiberi, molto sensibile al problema educativo. Al periodico abbiamo dedicato due articoli: «*La Favilla. Rivista di Letteratura e di educazione*» (1869-1910), *periodico perugino. Pagine sulla letteratura per ragazzi e sull'istruzione*, in «*Rivista di Letteratura Italiana*», «*Letteratura e riviste, II*», vol. XXIII, 1-2, 2005, a cura di Giorgio Baroni, pp. 395-401, ed uno in corso di stampa presso gli «*Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia – Università degli Studi di Perugia*».

⁹ Richiedei, Milano. Si tratta della seconda edizione dello scritto, uscito per la prima volta nel 1873 (*Un pregiudizio letterario intorno "I promessi sposi"*, Firenze): "Quando pubblicai, poco fa, il discorso c'ora ristampo con qualche aggiunta e correzione, sapevo che c'era questa lettera del Manzoni; ma non mi riuscì d'averla [...]. Quando poi l'ebbi, vidi con piacere che avevo indovinato, almeno in parte, un desiderio del grand'uomo, e che nel mio scritto non c'era nulla che non fosse conforme alle sue idee [...]. E se il pubblico farà bon viso a questo libretto, tra poco stamperò sullo stesso argomento un lavoro più ampio, per uso delle scuole. Forlì, 15 gennaio 1874, Luigi Morandi" (p. 6).

¹⁰ Questi, scrive il Vitale, "aveva conosciuto il Manzoni nel 1862, su presentazione di Ruggero Bonghi, e aveva conservato l'amicizia con il grande Lombardo [...]. Ammiratore del romanzo manzoniano, specie nella sua ultima stesura, il Della Valle, avendo compiuto con paziente lavoro un completo raffronto delle due edizioni dei *Promessi sposi* ed essendo stato esortato a darlo alle stampe dall'amico Federico Persico [...], aveva chiesto, esprimendo lodi per la mutata dicitura, l'assenso del Manzoni per la pubblicazione, che veniva [...] concesso con [una] *Lettera* del 30 marzo 1871" (A. MANZONI, *Opere*, a cura di M. Vitale, vol. III, UTET, Torino 1996, pp. 723-724). Lettera, di cui venne in possesso il Morandi, che la diede alle stampe nel '74 (vedi nota precedente). La morte del Casanova, nel 1872, fece andare a monte il progetto.

¹¹ L'articolo era già apparso nella «*Rivista europea*» nei fascicoli di ottobre e novembre 1873 (rispettivamente alle pp. 217-235 e 456-511).