

IL ROMANZO ANTROPOLOGICO DI FINE NOVECENTO

Giuseppe Lupo

1. Un ritorno all'epica: Marquez alla fine del secolo

Tempo fa un giornale mi ha chiesto di rispondere alla domanda se credevo che il romanzo fosse in crisi, ma non ho risposto, perché le parole “crisi del romanzo” le trovavo odiosissime, evocando in me il loro suono unicamente romanzi brutti, e già morti e stramorti, il cui destino mi era indifferente. Credo d'aver pensato che non aveva senso ragionare tanto sul romanzo, e meglio era forse tentare di scrivere dei romanzi per seppellirli magari in qualche cassetto nel caso che non fossero vivi, se siamo o siamo stati dei romanzieri. Poi ho letto *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez, colombiano che vive in Spagna. Da tempo non leggevo più nulla che mi colpisse tanto profondamente. Se è vero come dicono che il romanzo è morto, o si prepara a morire, salutiamo allora gli ultimi romanzi che son venuti a rallegrare la terra. (Ginzburg 1969)

Chi scrive queste parole è Natalia Ginzburg sulla *Stampa* del 6 aprile 1969, dopo la pubblicazione per i tipi di Feltrinelli del capolavoro dello scrittore colombiano. Credo di non sbagliarmi nell'affermare che, se in Italia ha avuto un suo sviluppo il romanzo antropologico, una certa paternità debba essere attribuita al libro di Marquez, soprattutto in area meridionale, la più sensibile a stabilire un filo diretto con i modi narrativi che da *Cent'anni di solitudine* (1967) risalgono al *Don Chisciotte* (1605 e 1615) e, ancora più indietro, a *Lazarillo de Tormes* (1554). La riflessione della Ginzburg punta con decisione il dito sul tema della morte del romanzo, ampiamente annunciata e strenuamente inseguita, per via diretta o indiretta, sotto le influenze della neoretorica figlia dello sperimentalismo. In realtà, più che di morte del romanzo bisognerebbe parlare di morte dell'epica, un elemento centrale della narrativa mediterranea, tutt'altro che secondario rispetto all'idea che il romanzo sia il genere fondativo della modernità, quasi non fosse possibile pensare a una qualsiasi forma di narrazione romanzesca priva di una sua matrice epica. Il Novecento, come sappiamo, avrebbe incentivato un narrare breve e frantumato, che era stato il programma di una stagione di grandi fermenti, totalmente consacrata alle forme dell'antiromanzo: la stagione, per intenderci, che si era aperta con la morte del personaggio (Pirandello con *Il fu Mattia Pascal* del 1904) e che aveva partorito esperienze di straordinaria complessità letteraria come il periodo della *Voce* (1908-1916), poi della *Ronda* (1919-1923). Nella lunghissima lotta tra romanzo e antiromanzo una serie infinita di questioni, almeno nei presupposti teorici, avrebbe minacciato, destrutturato, stravolto ogni impostazione tradizionale, mandando in soffitta, insieme con l'Ottocento, anche la maniera più ambiziosa di raccontare vicende legate a famiglie, comunità, individui, popoli, com'è appunto l'epica.

Non possiamo stabilire con certezza che *Cent'anni di solitudine* abbia avuto il merito di indirizzare la scrittura verso le forme manzoniane del «componimento misto di storia e invenzione» (Manzoni 2000), però ha ugualmente svolto la funzione di sentinella. Ha richiamato all'attenzione degli scrittori non il valore della storia in quanto documento, ma il principio di una compattezza narratologica, il ritorno alla funzione del personaggio come motore del racconto, il ripristino di una struttura su cui agiscono i processi di trasformazione consequenziali a tempo e spazio, sperimentati e raccontati in dimensione dilatata. Sarà anche vero che lo scrittore colombiano avesse un approccio quanto mai realistico con la materia narrata, ma il riflesso che la sua prosa ha avuto nei contesti europei e soprattutto italiani ne ha fatto un paradigma dell'immaginazione intesa come momento autorale del narrare fantastico.

Pubblicato nel 1967, quando nelle nazioni europee si discuteva della “morte del romanzo”, l'epopea di Marquez ha segnato una tappa a favore della rinascita del racconto mitico-epico. È noto a tutti ciò che si narra nel libro: la storia di un villaggio immaginario (Macondo), che ricalca nella fantasia il paese originario dello stesso autore (Aracataca), e di una famiglia sterminata nel numero dei componenti, la famiglia Buendía, composta da personaggi bizzarri e originali, estrosi e accecati da una visionarietà che non ha simili. Ma è sempre il contorno aurorale a prendere il sopravvento e a spostare la vicenda in un tempo mitico (o in un non-tempo), in una geografia fatta da deserti, foreste tropicali, lande desolate, animali preistorici, e contiene in ultima sostanza la storia del villaggio, dalla fondazione (a cui partecipano, oltre ai Buendía, anche una serie di personaggi: zingari, indovini, prostitute, soldati, mercanti) alla distruzione, che avviene a causa di una tempesta di vento nel quale si compiono antiche profezie, annunciate in tempi remoti e solo al termine del libro svelate da uno dei personaggi più enigmatici, Aureliano Babilonia, capace di leggere nelle pergamene. Se però ci si soffermasse solo sulla trama, non si coglierebbe tutta la grandiosità dell'opera. Essa, infatti, più che raccontare la vicenda di singoli uomini è la rappresentazione di un mondo allucinato e visionario, in cui prendono forma le fantasie e gli incubi del continente latino-americano, antico e magico al tempo stesso, ma pure pieno di contraddizioni politiche. Sotto la parvenza di un racconto smisuratamente fantasioso, si nasconde la percezione di un universo in cui ogni individuo sconta la propria solitudine e il senso di inappropriatezza, vive disperatamente alla ricerca di una identità che ha smarrito per sempre, si muove combattendo contro il tempo, contro la Storia, contro i propri simili, per realizzare sogni e progetti. Per queste ragioni, la vicenda del libro ricalca la storia del genere umano, compresa dalla genesi all'apocalisse, e come in una moderna Bibbia Marquez ripercorre il destino del suo popolo e della sua famiglia come fatto universale. La forza della scrittura non solo riesca a dare voce a

questo continente sommerso, ma rende la stessa Macondo il centro di una letteratura ispirata non tanto dal realismo, dalla cronaca, dal tempo breve e frantumato, ma da una letteratura attraversata dal vento della fantasia, dove ogni elemento appartiene agli archetipi della conoscenza umana (all'epoca degli dei, secondo la suddivisione di Giambattista Vico), quando ogni fenomeno è spiegabile solo attraverso il ricorso alla sfera del magico e del primitivo.

2. Cronostoria e romanzo antropologico

Il libro di Garcia Marquez, pur con la sua fantasiosa aleatorietà magari anche tesa a camuffare la solidità realistica dell'impianto, ancora non basta a giustificare come mai la fase finale del Novecento abbia visto il rifiorire del racconto ispirato ai grandi eventi che intersecano la vita minima degli esseri umani, la quotidianità della microstoria, realizzando, con oltre sessant'anni di ritardo, l'invito a rifondare lo statuto del romanzo, formulato da Giuseppe Antonio Borgese, nel 1923, in *Tempo di edificare*. Il recupero, se di un'azione di recupero è giusto parlare, va probabilmente condiviso tanto con il successo di *La Storia* (1974) di Elsa Morante – un'operazione commerciale senza precedenti, bissato pochi anni dopo con *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco – quanto con una serie di fattori che inevitabilmente hanno segnato l'epoca in cui si registrano, in successione, prima l'affievolirsi dei contrasti generazionali che erano stati alle origini del Sessantotto, poi l'attenuarsi della vampata di terrorismo che era venuta immediatamente dopo l'autunno caldo e la strage di Piazza Fontana (1969). Cosa c'entri la figura di Garcia Marquez con i fatti che tennero desta l'Italia tra la fine degli anni Sessanta e l'intero decennio successivo è un aspetto arduo da ricostruire. Tuttavia è inevitabile mettere in relazione le vicende di numerosi personaggi della letteratura colombiana, di cui Garcia Marquez si faceva indirettamente portavoce – inventori, sognatori, ribelli – con i furori contestatori che tenevano in apprensione le piazze e le strade delle città italiane maggiormente interessate dai fenomeni giovanilistici e dalle tensioni politiche.

Non c'è dubbio che a monte di questo ritorno alla Storia, che emerge dalla narrativa degli anni Ottanta/Novanta, un ruolo determinante debba essere riconosciuto a un profondo ripensamento ideologico e morale, a un bisogno di riflessione già riconoscibile nel pieno dell'ebbrezza consumistica, cioè in quel lasso di tempo che dal miracolo economico conduce alla prima crisi petrolifera, avvenimento che sta a prologo di una ben più epocale incomprensione fra civiltà occidentale e civiltà islamica, a cui nessuno, a quell'altezza di anni, sembrava dare ascolto. Il problema non è tanto di voler proporre un tipo di lettura sociologica

del fenomeno che implica il recupero della Storia da parte dei narratori, quanto valutare la possibilità di considerare la Storia una sorta di rifugio dal disordine scaturito dalle teoresi della neoavanguardia o un'alternativa agli stravolgimenti e alle incertezze dei più estremizzanti sperimentalismi, una specie di mappa insomma per chiunque voglia reinterpretare la condizione postuma della contemporaneità dichiarando prima di tutto un metodo che scopra la centralità della comunicazione orale e dei documenti, del folklore e delle etnie. Non è casuale, infatti, che proprio a chiusura di un momento segnato dall'esperienza del Gruppo 63, in cui gli intellettuali erano impegnati a gridare alla morte del romanzo, abbia ripreso vigore il romanzo di matrice storica, nella sua variante unanimemente accettata di romanzo storico-antropologico: un tipo di scrittura che, come già era avvenuto in Manzoni e poi in Nievo, fa della letteratura una sorta di coscienza collettiva, veicolo per un'indagine identitaria, percorso nella memoria e nella tradizione individuali e corali, «territorio di “controstoria” facendo magari uso dello specchio ustorio delle utopie», come scrive Crovi in un capitolo di *Parole incrociate* (1995, 84). E aggiunge sempre nello stesso capitolo: «La mia idea è che i romanzi storico-antropologici riflettono e studiano situazioni di crisi civile e di ricerca di identità sociale. Questi romanzi [...] sono scritti da contemporanei di Lévi-Strauss e Braudel che indagano e rappresentano soprattutto la microstoria, le progressive stratificazioni di privato e pubblico che danno identità a un cittadino, o a una comunità, o a un'etnia, o a un popolo» (Crovi 1995, 85).

3. Crovi e il “progetto Camunia”

Il nome di Raffaele Crovi rientra perfettamente, in veste di attore protagonista, nell'orizzonte del romanzo antropologico e della sua fortuna editoriale soprattutto grazie alla casa editrice Camunia, che egli fondò nel 1984 e diresse per dieci anni. Crovi pensò di battezzarla con questo nome «in omaggio alla prima [...] civiltà italiana, quella dei Camuni» – afferma nell'*Immaginazione editoriale* (2001, 211) – e si trattò di una scelta che indicava un preciso percorso editoriale: più che coltivare un tipo di esperienza culturale di matrice esterofoba, preservando la creatività degli autori selezionati da possibili contaminazioni con i modelli provenienti da aree geografiche del vecchio continente o addirittura extraeuropee, contribuiva a riconoscere una identità poetico-narrativa. Il programma, infatti, prevedeva la pubblicazione solo di «scrittori italiani» e di libri – sottolineava lo stesso Crovi nel 1992 su *Asterischi Laterza* – «che descrivono realtà, personaggi, eventi, storie, costumi e modelli culturali italiani» (1999, 244).

Alla base di Camunia vige la chiara volontà di rendere merito a una civiltà che si riconosce nel magistero di Dante e Manzoni, Boccaccio e Ariosto. E, così facendo, si introduce in un itinerario che ha le linee-guida nella tradizione autenticamente nazionale. In effetti, non sarà un caso che il volume con cui Camunia debutta nelle librerie nel 1984 sia *Fedele alle amicizie* di Geno Pampaloni: un testo che inaugurava la collana di saggi «Pensieri & Piaceri», ispirato al dialogo tra memoria individuale e memoria collettiva, costruito su un percorso metodologico che metteva in circolazione molteplici esperienze. Raccogliendo ricordi familiari, divagazioni su temi morali, ritratti di industriali (Adriano Olivetti), di intellettuali (Sergio Antonielli, Giaime Pintor), di giornalisti (Giovanni Ansaldo) e di politici (Aldo Moro), il libro di Pampaloni offriva la cifra espressiva che sarebbe stata comune all'intero catalogo di Camunia: la ricerca e la realizzazione di un dialogo tra diverse componenti della cultura, in grado di filtrare (e di interpretare/reinterpretare) gli eventi del costume e della politica, della letteratura e della geografia, che hanno inciso in maniera rilevante determinando le dinamiche di sviluppo della Storia.

L'organizzazione delle collane – otto, con una media di quindici titoli all'anno – risponde perfettamente a questo programma basato sull'intersezione di elementi eterogenei, secondo un gusto combinatorio che appartiene anche al Crovi narratore e saggista. Nella collana «Il Belpaese», per esempio, furono pubblicati medaglioni dedicati a personalità della moda (lo stilista Valentino), del cinema (Federico Fellini), delle arti figurative (Renato Guttuso), del teatro (Giorgio Strehler). «Pensieri & Piaceri» accolse testi di inquietudine morale (Carlo Bo, Ernesto Balducci, Piero Rossano, Adriana Zarri), ritratti di intellettuali e scrittori del Novecento (*Carte d'identità* di Giancarlo Vigorelli, 1989), sondaggi nella società contemporanea, come il già ricordato *Fedele alle amicizie* di Pampaloni o *Celeste come l'inferno* (1989) di Carlo Laurenzi, attraversamenti tematici come *Il piacere della gola* (1986) di Folco Portinari, che indagava la presenza della gastronomia nella letteratura antica e moderna. In «Storia & Storie» furono collocati sia alcuni profili urbani (dedicati a Bologna, Ferrara, Firenze, Mantova, Pavia), sia biografie di scrittori (Ariosto, Collodi, D'Azeglio, Goldoni, Marinetti, Saba), scienziati (Cardano, Galileo), mistici (Carlo Borromeo), musicisti (Mascagni) e qualche figura emblematica della storia (Matilde di Canossa).

Non c'è dubbio che la varietà di interessi produca l'effetto di una esperienza caleidoscopica. Ma non si può cogliere il dato rilevante all'interno del catalogo generale se si ignorano le direttrici fondamentali che sostengono il “progetto Camunia”: quello di «costruire una “biblioteca”, fatta di opera narrative e di opere saggistiche» – sono ancora parole di Crovi –, «che descriva e analizzi i processi di trasformazione della società italiana dal Medioevo ad

oggi» (1999, 244). In tal senso si rivela emblematica una collana come «Fantasia & Memoria» – due endiadi che Crovi considera numeri primi, «materia laboratoriale della scrittura» (1995, 60) –, destinata a rilanciare il genere delle narrazioni costruite sull'intreccio di macrostoria e microstoria. Senza nulla sottrarre alle altre collane della casa editrice («Parola» per testi poetici, «Brivido Italiano» per thriller, «Rotocalco» per sondaggi nelle questioni contemporanee, «Ironia & Satira» per scritture dalla cifra graffiante), con «Fantasia & Memoria» il progetto ideato e portato a compimento da Crovi raggiunge il livello più efficace di sintesi, sia perché rappresenta una sorta di novità nel panorama editoriale italiano sia perché trova il punto di contatto con il magistero di Elio Vittorini. Così come la celebre collana einaudiana dei «Gettoni», infatti, ha rappresentato una sorta di *unicum* e ha contribuito a rinnovare le nuove frontiere della letteratura degli anni Cinquanta, Camunia ha scommesso sull'azzardo di una editoria che si facesse ricerca e riflessione sull'idea di nazione, termometro di una crisi d'identità. La testimonianza più emblematica di quanto tale obiettivo fosse nel mirino di Crovi è rappresentata da *Il belpaese* (1984-1998), la rivista di cui sono usciti dieci numeri in omaggio al *menabò* di Vittorini e, proprio come il periodico stampato da Einaudi dal 1959 al 1967, concepita per essere – si legge nell'editoriale d'apertura (ottobre 1984) – «territorio d'analisi e documentazione».

4. Ragioni narrative

Siamo entrati nel cuore delle ragioni narrative che presiedono il romanzo storico-antropologico. Uomini e territori, individui e collettività, memoria e senso di appartenenza sono gli ingredienti che superarono e integrano la nozione di documento (senza peraltro negarne la validità), nutrendo la scrittura che ne sorge a contorno. Dal momento che si tratta di testi legati al tema dell'identità, un primo dato interessante emerge quando si guardano le epoche prese in esame: si va dalla Bisanzio del X secolo in cui si ambienta *Il fuoco greco* (1990) di Luigi Malerba al basso Medioevo che fa da sfondo a *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco; dal Seicento di *La chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli alla Sicilia settecentesca di *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990) di Dacia Maraini; dal Friuli asburgico di *Pontificale in San Marco* (1978) di Elio Bartolini (1922-2006) al Meridione percorso da ventate giacobine di *I fuochi del Basento* (1987) di Raffaele Nigro; dai decenni postnapoleonici di *Le strade di polvere* (1987) di Rosetta Loy ai cento anni di storia novecentesca narrati in *La valle dei cavalieri* (1993) di Raffaele Crovi. Caratteristica comune è l'osservazione del passato per farne oggetto di verifica e di rilettura, ricorrendo spesso agli strumenti delle scienze umane (antropologia, sociologia, economia, etnologia) e proponendosi

di esaminare le trasformazioni epocali di una comunità, di un'etnia, di una famiglia. Ciò spiega perché tale tipologia si radica fortemente in realtà geografiche periferiche come le regioni del Meridione, il Veneto, il Friuli, l'entroterra appenninico, e contribuisce a intrecciare un interessante dialogo fra la Storia dei grandi e quella delle manzoniane «genti meccaniche» (Manzoni 2002, 3).

Il romanzo antropologico nasce in questi contesti e per queste ragioni. E tuttavia non sono soltanto i legami con un determinato territorio o l'incontro tra microstoria e macrostoria gli elementi che accomunano gli autori di questi libri. Il dato rilevante è la capacità di reinterpretare i fatti della Storia grande alla luce di una profonda vocazione testimoniale, che fa del libro scritto un archetipo del patrimonio genetico di un io o di una comunità. Ciò consente a Nigro, per esempio, di ripensare ai briganti della Basilicata sette-ottocentesca in chiave utopica: essi, cioè, sono proiettati verso il sogno di una repubblica contadina (*I fuochi del Basento*). Oppure permette a Vassalli di assegnare alle vittime e ai carnefici del Seicento un destino condannato al nulla, alla polvere che avvolge la Storia e condanna gli uomini all'oblio (*La chimera*). Oppure ancora fa ripercorrere a Crovi (attraverso la rilettura di un io narrante emiliano: contadino, sindaco, deputato) la storia italiana dalla sconfitta africana di Dogali (1887) fino al rapimento di Moro (1978), mediante una modalità che ricorda il Nievo delle *Confessioni di un italiano* (*La valle dei cavalieri*). Attraverso questo tipo di narrativa non solo le trasformazioni del paese Italia sono oggetto di indagine critica, ma la letteratura stessa si pone al servizio della realtà presente o passata. L'autore diventa quindi una voce narrante, interprete delle aspirazioni e dei progetti non più soltanto individuali, ma della comunità cui appartiene. Da qui scaturiscono le parentele con il genere del racconto epico.

A questo punto occorre intenderci sul significato da dare al termine epica – una categorizzazione che non può e non deve rivendicare la medesima nozione di matrice omerica – e bisogna rendere chiari anche i motivi per cui credere in una tipologia di scrittura che risponde ai criteri del romanzo antropologico. Ragionando in chiave novecentesca, credo sia necessario rispolverare il processo di acquisizione di una coscienza moderna grazie alla quale, alla maniera di Vittorini, i popoli abbandonano il sottosuolo della Storia e la condizione di “mondo offeso”. In un certo senso, il tema obbliga a una assunzione di responsabilità. Se il problema più urgente che si presenta agli scrittori in attività negli ultimi decenni è quello di ricostruirsi una coscienza identitaria mediante il recupero di una tradizione alla luce delle dinamiche che derivano dai fenomeni della globalizzazione, una delle testimonianze più convincenti sta nel racconto di vicende che provengono da culture della marginalità, da luoghi sottoposti a forze centrifughe o centripete, da aree interne, spesso collocate nelle geografie del

Mezzogiorno, su cui agiscono anche con l'obiettivo di favorire il superamento dell'immobilismo leviano, di manifestare tanto la volontà alla fuga quanto la necessità di un ritorno.

Indubbiamente la riscoperta di un altrove trova giustificazione nel confronto con la realtà descritta dalla cronaca: quella di una nazione, come l'Italia, situata al centro del Mediterraneo e perciò luogo di approdo sognato da altre civiltà periferiche e clandestine. Ma è altrettanto indubbio che le ragioni vanno ricercate nel desiderio di utilizzare la letteratura come veicolo di conoscenza o come strumento di analisi comportamentale e sociologica. Ciò avviene, a livello tragico, nel romanzo *Vita* (2003) di Melania Mazzucco e, a livello comico, in *Parenti lontani* (2000) di Gaetano Cappelli: due romanzi accomunati dal miraggio statunitense interpretato in chiave di riscatto. È naturale che nell'orizzonte del romanzo sull'emigrazione spicchi il continente americano. Va considerato un'eredità dell'immaginario letterario novecentesco (da Soldati a Vittorini, da Pavese a Calvino) che identificava proprio nel paese della libertà e dei grattacieli l'utopia dell'Eldorado. Ma non mancano scrittori che guardano verso altre direzioni. Carmine Abate, autore calabrese originario di un paesino fondato dagli arbëresh (gli antenati dei nuovi albanesi che sbarcano oggi in Italia), dà voce a storie ambientate tra il meridione e la Germania (*Il ballo tondo*, 1991; *Il mosaico del tempo grande*, 2006), o tra il meridione e la Francia (*La festa del ritorno*, 2004). Laura Pariani, lombarda trapiantata in Piemonte, da circa un decennio ha eletto l'Argentina a meta privilegiata dei suoi personaggi muniti di valigia e la racconta sia come palcoscenico in sottofondo per una saga familiare (*Quando Dio ballava il tango*, 2002), sia in dimensione metafisica (*L'uovo di Gertrudina*, 2003), sia come luogo di una solitudine intellettuale (*La traduzione*, 2004), sia come luogo di dolore (*Dio non ama i bambini*, 2007). In ogni caso si tratta di esperienze che consegnano la sensazione di un recupero identitario, invocato perfino da chi fino a pochi anni fa decretava la morte della "periferia" come dimensione di vita, in nome di una globalizzazione mondiale selvaggia e senza etica.

BIBLIOGRAFIA

Abate, Carmine. 1991. *Il ballo tondo*. Genova: Marietti.

Abate, Carmine. 2004. *La festa del ritorno*. Milano: Mondadori.

- Abate, Carmine. 2006. *Il mosaico del tempo grande*. Milano: Mondadori.
- Bartolini, Elio. 1978. *Pontificale in San Marco*. Milano: Rusconi.
- Borgese, Giuseppe Antonio. 1923. *Tempo di edificare*. Milano: Treves.
- Cappelli, Gaetano. 2000. *Parenti lontani*. Milano: Mondadori.
- Crovi, Raffaele. 1993. *La valle dei cavalieri*. Milano: Mondadori.
- Crovi, Raffaele. 1995. *Parole incrociate*. Casale Monferrato: Piemme.
- Crovi, Raffaele. 1999. *I luoghi della vita*. Reggio Emilia: Diabasis.
- Crovi, Raffaele. 2001. *Immaginazione editoriale*. Torino: Aragno.
- De Cervantes Saavedra, Miguel. 2012. *Don Chisciotte della Mancia* (1606-1615). Traduzione di Angelo Valastro Canale. Introduzione e note a cura di Francesco Rico. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto. 1980. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- García Marquez, Gabriel. 1973. *Cent'anni di solitudine* (1967). Traduzione di Enrico Cicogna. Milano: Feltrinelli.
- Ginzburg, Natalia. 1969. "Un bel romanzo". *La stampa*, 6 aprile.
- Laurenzi, Carlo. 1989. *Celeste come l'inferno*. Milano: Camunia.
- Lazarillo de Tormes* (1554). 2019. Traduzione di Angelo Valastro Canale, a cura di Francesco Rico. Milano: Adelphi.
- Loy, Rosetta. 1987. *Le strade di polvere*. Torino: Einaudi.
- Malerba, Luigi. 1990. *Il fuoco greco*. Milano: Mondadori.
- Manzoni, Alessandro. 2002. *I promessi sposi* (1827-1840). In *Romanzi*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, con la collaborazione di Ermanno Paccagnini. Milano: Mondadori. *I promessi sposi* (1827), Vol. II; *I promessi sposi* (1840), Vol. III.
- Manzoni, Alessandro. 2000. *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), a cura di Silvia De Laude. Introduzione di Folco Portinari e Premessa di Giovanni Macchia. Milano: Centro Nazionale Studi Manzoni.
- Maraini, Dacia. 1990. *La lunga vita di Marianna Ucrìa*. Milano: Rizzoli.
- Mazzucco, Melania Gaia. 2003. *Vita*. Milano: Rizzoli.
- Morante, Elsa. 1974. *La Storia*. Torino: Einaudi.

- Nievo, Ippolito. 2006. *Le confessioni d'un italiano (Le confessioni di un ottuagenario [1867])*. Torino: UTET.
- Nigro, Raffaele. 1987. *I fuochi del Basento*. Milano: Camunia.
- Pampaloni, Geno. 1984. *Fedele alle amicizie*. Milano: Camunia.
- Pariani, Laura. 2002. *Quando Dio ballava il tango*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura. 2003. *L'uovo di Gertrudina*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura. 2004. *La traduzione*. Milano: Rizzoli.
- Pariani, Laura. 2007. *Dio non ama i bambini*. Torino: Einaudi.
- Pirandello, Luigi. 1994. *Il fu Mattia Pascal (1904)*. Firenze Giunti.
- Portinari, Folco. 1985. *Il piacere della gola*. Milano: Camunia.
- Vassalli, Sebastiano. 1990. *La chimera*. Torino: Einaudi.
- Vigorelli, Giancarlo. 1989. *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*. Milano: Camunia.