

FRANCESCA RUBINI

«L'EROICA FATICA DI TRASCRIVER QUESTA
STORIA». MEMORIE E VARIAZIONI MANZONIANE
IN *DELITTO DI STATO* DI MARIA BELLONCI

Nella sua introduzione a *Tu vipera gentile* Geno Pampaloni suggerisce la profonda familiarità di Maria Bellonci con alcuni passi della *Lettre à monsieur Chauvet* di Manzoni, passi che sembrano riferirsi precisamente alla condotta della scrittrice e a quel «dialogo serrato e continuo fra poeta e storia» (Pampaloni 1972: v) che si inverte nei suoi romanzi. A favorire la corrispondenza fra le due esperienze sarebbe, oltre le evidenti consonanze di referenti e modi del racconto, la considerazione sulle «ragioni contrastanti e intrecciate della storia, della fantasia e della verità», che nella ricerca tutta novecentesca di Bellonci sono avvertite «in modo imparagonabilmente meno schematico, più sofisticato e sfuggente fino a sfumare talvolta nell'indistinto universo dei segni» (ivi: vi).

Le reciproche proiezioni di storia, fantasia e verità, che presuppongono (aggiornandoli) dubbi e soluzioni manzoniane, si rivelano significativamente incisivi nel «primo [...] racconto tutto d'invenzione su un rigoroso fondo storico» (Bignardi 1985: 22) di Bellonci. In *Delitto di Stato* (1972-1981) la ripetizione insistita dell'ipotesto dei *Promessi sposi* evidenzia il valore dello scarto operato dalla scrittrice che, mentre replica lo stesso contesto storico e analoghe strategie discorsive, ribalta i principali paradigmi ideologici e conoscitivi del suo modello.

Sugli eventi che mettono fine alla fastosa tradizione ducale di Mantova l'autrice

lavora fin dagli anni Cinquanta (cfr. Bellonci 1989b: 217-222), a margine del lungo cantiere di scrittura che non si esaurisce con la pubblicazione (Mondadori 1947) dei *Segreti dei Gonzaga*. Il racconto dedicato al sacco di Mantova viene però interrotto, pubblicato parzialmente in rivista nel 1962 (cfr. Bellonci 1962), concluso solo nel 1972 quando apre il trittico mondadoriano di *Tu, Vipera gentile*. Infine nel 1981, in seguito alla produzione di uno sceneggiato Rai per la regia di Gianfranco de Bosio a cui partecipa la stessa autrice, l'opera raggiunge la sua consistenza definitiva ed è edita, con modifiche e integrazioni, in un volume autonomo (Mondadori 1981). Rinunciando a servirsi di documenti autentici, come aveva fatto in *Lucrezia Borgia* e *Segreti dei Gonzaga*, e come farà in *Rinascimento privato*, Bellonci provvede ad inventarne di nuovi affidando le vicende a due presunti manoscritti ritrovati, depositari delle memorie finzionali dei protagonisti: il conte e cancelliere di corte Tommaso Striggi e il suo segretario e figlio naturale Paride Maffei.

Il Conte Striggi ricostruisce le origini del dramma personale e politico che lo coinvolge nella primavera del 1627, quando il Duca Vincenzo II Gonzaga gli ordina di far rimuovere la bara di cristallo conservata in Palazzo Ducale che da tre secoli espone il corpo imbalsamato di Passerino Bonacolsi, ucciso nel 1328 dal fondatore della dinastia, Luigi Gonzaga. La decisione preoccupa il Conte in quanto contraddice «una profezia popolare sulla fortuna gonzaghesca legata alla cura del corpo del nemico vinto» (Alesi 2008: 48). Al momento del trasporto della presunta salma, si scopre dentro alla bara un fantoccio mascherato che sostituisce le spoglie del Bonacolsi, rappresentazione plastica del vuoto del potere signorile spogliato del suo rilievo politico e inerme di fronte alle ambizioni straniere. La rivelazione si risolve in un grottesco omicidio: pur di difendere dallo scandalo l'onore dei Gonzaga, il conte Striggi uccide il buffone di corte Ferrandino, testimone del ritrovamento, e nasconde il cadavere nella bara rimasta vuota.

I mesi che seguono la spettrale *notte degli inganni* sono affidati al racconto (ancora una volta, manoscritto) di Paride Maffei, che ordina nelle sue carte un torbido intreccio di destini individuali e collettivi: mentre le trattative per la successione del ducato falliscono e Mantova viene attaccata dalle truppe imperiali (responsabili della diffusione della peste raccontata da Manzoni), tutti i personaggi che hanno assistito al ritrovamento del fantoccio e alla morte di Ferrandino sono eliminati dal Conte Striggi in una sequenza di omicidi e di spietate trame di potere.

La ripresa del referente storico rappresenta la più vistosa fra le *ripetizioni* che legano il testo di Bellonci ai *Promessi sposi*. Nella prima metà del Seicento, quando in Italia si combatte la lotta per la supremazia europea, Manzoni rappresenta la tragedia civile della Lombardia sottomessa al controllo straniero, vessata da un sistema di governo che, oltre l'impianto feudale del suo dominio, riflette gli interessi della Spagna, moderno Stato nazionale. L'altro volto della decadenza italiana è la crisi delle Signorie, soluzione politica che ripone le sue ragioni nell'antica competizione fra poteri universali (il Papato e l'Impero) e che nell'assedio di Mantova incontra,

plasticamente, il suo tracollo. L'ultima deformazione dell'ideologia signorile indossa i panni di Tommaso Striggi, il cortigiano che dando prova di lealtà assoluta (e senza limiti morali) rifiuta l'irrilevanza dell'istituzione che serve e oppone gli effetti della sua spregiudicata fedeltà alla sentenza della Storia.

Le due forme di potere, la monarchia spagnola e l'esaurita Signoria dei Gonzaga, riflettono la differente postura dell'autore e dell'autrice rispetto al recupero del XVII secolo. Osteggiato dalla nascente storiografia romantico-risorgimentale, il Seicento lombardo rappresenta la nemesi degli ideali dell'Illuminismo e liberalismo manzoniano, un contro-modello su cui chiarire i propri principi civili denunciando, dall'alto di una coscienza storica successiva, irrazionalità e ingiustizie del passato. Opposta si rivela la prospettiva di Bellonci, interessata a ricostruire la crisi del Seicento a partire da un tempo precedente: dalla difesa di quegli ideali di dignità, di intelligenza e di grazia che la cultura signorile aveva lungamente espresso e che, svuotati dagli avvenimenti politici e militari, sono ancora tragicamente vitali nell'immaginario dei suoi personaggi. Nella costruzione diegetica e ideologica di *Delitto di Stato*, il Seicento appare filtrato da uno sguardo non novecentesco ma rinascimentale, quel Rinascimento che per Bellonci non costituisce tanto una circostanza temporale ma una determinazione dello spirito: «l'impeto, [...] la vis che mira alla costruzione dell'uomo come armonia globale», la volontà di «misurarsi con modelli e destini eccezionali» (Ferrero 1994: xxvii). Rinunciando a qualsiasi forma di innesto metadiscorsivo (in Manzoni risolto dall'*Introduzione* al romanzo), l'autrice abbandona le sue pagine alla limpida frenesia di questi destini, colti nel loro farsi «come se quel tempo di ieri fosse un tempo a venire, e la storia non avesse ancora parlato» (Debenedetti 1979: 20).

L'assenza, in *Delitto di Stato*, di una soglia paratestuale che ratifichi preliminarmente lo statuto della narrazione, interessa la seconda evidente ripetizione manzoniana: stando alle condizioni del patto narrativo, l'intera opera consiste di due *manoscritti ritrovati* di epoca seicentesca. Oltre a mobilitare «una serie di problemi legati all'origine e alla definizione dei concetti stessi di autore e di testo, e al funzionamento di quest'ultimo nel suo complesso assetto di livelli» (Farnetti 2006: 21), il topos del manoscritto impone, a Manzoni come a Bellonci, un'immediata questione stilistica. Fingendo di trascrivere un manoscritto anonimo del XVII secolo, l'autore dei *Promesse sposi* confeziona un'imitazione della prosa barocca enfaticamente riprodotta nei suoi eccessi ornamentali (un «dilavato e graffiato autografo», «dozzinale, sguaiato, scorretto»). Sebbene Manzoni si affretti a rifiutarne lo stile, su quel presunto documento fonda la veridicità e la tenuta organica del testo, ed è su quel fossile artificiale che potranno poggiare con sicurezza le comprovate digressioni storiche e le dilatazioni morali del narratore. In *Delitto di Stato* si incontrano due autografi composti a dieci anni di distanza dagli eventi narrati, distinti da un decisivo assetto stilistico: nel primo manoscritto il Conte Striggi si esprime in una prosa cancelleresca nutrita ad ogni passo di calcolo politico e poetico; nel secondo Paride Maffei sceglie un tono nettamente più confidenziale, una lingua priva di forti impostazioni formali che si

scopre a tratti incerta e in divenire, così come l'identità e la sorte del ragazzo. L'approccio mimetico rispetto agli usi linguistici del Seicento sembrerebbe in entrambi i casi confermato, ma le ragioni e gli esiti delle scelte formali della scrittrice ribaltano l'atteggiamento critico-didascalico dell'*Introduzione* ai *Promessi sposi*. Quello che per Manzoni è un espediente strettamente funzionale ed isolato, rappresenta invece una costante della ricerca di Bellonci, autrice che impiega, in tutte le sue opere, una lingua «moderna, viva, e nello stesso tempo» con «caratteri, tratti antichi» (Della Valle 1990: 561), fondata «su piccoli scarti dalla lingua contemporanea, in direzione di una patinatura moderatamente arcaica nel lessico e nella sintassi» (Serianni 1996: 50). Nella ricostruzione delle pagine di Tommaso Striggi e Paride Maffei non si cela alcun intento parodistico, in quanto la *voce* dei personaggi seicenteschi (inventata ma, almeno in parte, storicamente verosimile, dedotta per scarti e acronie dalle forme del passato e dalla sensibilità moderna) è la stessa che Bellonci sceglie, nel secondo Novecento, per intonare i suoi romanzi.

Oltre il nodo del decoro stilistico, la tendenza alla variazione nella ripetizione di Manzoni interessa la fattura dei manoscritti ritrovati anche sul piano della conduzione e del contenuto del racconto. Nello stralcio che è concesso conoscere al lettore, il supposto autografo dei *Promessi Sposi* riporta le vicende in terza persona secondo una focalizzazione esterna; condotta confermata dal narratore che, incaricatosi di *rifare* il racconto, lungo tutto il romanzo conosce, integra o corregge il punto di vista dei personaggi, approfondisce le circostanze storiche, orienta il giudizio del pubblico. In *Delitto di stato*, al contrario, i manoscritti conservano un dettato in prima persona che non si preoccupa di seguire con fedeltà documentaria la cronaca di eventi storici, ma si articola in due confessioni scritte destinate, in quanto tali, alla lettura di un confessore: sia il morente Conte Striggi, in cerca di un'estrema assoluzione, che il giovane Paride, deciso a completare le memorie del padre, si rivolgono ad un religioso, l'Abbate di Santa Barbara. La consistenza e il valore delle due scritture non condividono il rassicurante distacco del narratore manzoniano, ma riflettono direttamente la personalità e il rovello interiore dei rispettivi autori finzionali.

Membro della cancelleria di corte, il conte Striggi è un *cortegiano* di ricercate doti intellettuali («La sua maniera era di tanta elevatezza da non obbligare mai i concetti a inchinarsi sulle parole; obbligava gli altri ad inchinarsi a lui», Bellonci 1997: 34), condizione che corrisponde a una postura autoriale e a un sistema di riferimenti letterari subito accertati dal suo lettore-chiosatore, Paride Maffei: «Era molto letterato, e dei più fini. E difatti anche in queste sue carte il minimo intenditore del buono scrivere ammirerebbe la potente scorrevolezza del suo stile, anche se esso risente, e non poco, di lunghe meditazioni sulle lettere del grande Torquato Tasso» (ivi: 37). Sul piano dell'autorappresentazione, il Conte vorrebbe riconoscersi nella carica, da tempo ridotta a titolo onorario, di storico di corte:

Io avevo letto, insieme con gli atti pubblici, tutte la carte private delle antiche cancellerie di corte. [...] Io depositario, io arbitro, io storico; ma nello stesso tempo io confidente. Il mio abito di fedeltà non avrebbe subito variazioni, né le subiva; anzi quell'illimitato conoscere mi accresceva forza, reverenza, e m'investiva di un acuto diritto protettivo. Io solo potevo dare un senso compiuto ad ogni sillaba quando affermavo che i Gonzaga erano sempre i Gonzaga (ivi: 14).

Costretto a identificarsi completamente con il suo ruolo di produttore di discorsi, il Conte è incaricato di restituire senso alla manifesta inconsistenza del potere signorile. Oltre ogni concezione materialistica della politica, il mandato di questo intellettuale-funzionario si risolve in un'affabulazione della realtà per difendere le imposture del passato (non esita ad uccidere pur di preservare il mito fondativo di casa Gonzaga), nell'illusione di reinventare il presente. Ma è proprio la decadenza del Ducato e la perdita della propria morale, macerata dal delitto per la ragione di Stato, a sancire la sua impotenza: «Storico non sono più se non di nomina ormai sfibrata. È vero; la grande storia di casa Gonzaga per la quale tanta fiducia era stata riposta in me [...] giace, senza che io mi ponga mano, in fogli mozzi e disordinati. [...] Interrotte carte, interrotte speranze» (ivi: 8). Allucinato soliloquio di un uomo rinchiuso nelle sue ossessioni, il manoscritto di Tommaso Striggi non potrebbe essere più lontano dal resoconto di un disinteressato cronista del Seicento. La verosimiglianza e l'affidabilità dell'anonimo dei *Promessi Sposi* è sostituita da un resoconto tormentato e inattendibile, perché il posizionamento del suo autore è tutt'altro che neutrale, e perché la sua coscienza e la sua memoria sono alterate dall'orrore del delitto. Coscienza e memoria che, non di meno, possono definirsi solo dentro il perimetro della parola scritta: «La lunga abitudine a tacere impedisce che dalle mie labbra escano in suoni le parole che mi rimangono chiuse nel petto come dentro una corazza inchiavardata. Scrivere, posso; sono, ero, un uomo di penna» (*ibid.*).

La coincidenza fra identità e scrittura e fra vita e scrittura rendono ancora più dolorosa, nel primo protagonista del romanzo, la sfiducia verso la tenuta del proprio racconto, ostacolato dalle distorsioni che legano esperienza, pensiero e verità: «Non so quale sarà il mio racconto. Se non ho dubbi sulla precisione dei miei ricordi, temo però il disordine e la discordanza dei miei pensieri» (ivi: 9); «Ricordo tutta la mia storia con la spietata lucidità che mi ha perseguitato lungo tanti anni. Ma per quanto la mia memoria sia precisa, in certi punti subisce qualche cancellazione» (ivi: 21); «È vero che in certi momenti non si riesce a dare un accento di verità alla verità stessa» (ivi: 20). Per affermazione dello stesso autore, il suo racconto (che è ancora, nelle aspettative del lettore, un racconto storico) si fonda non sulla trattazione del *vero*, ma su una scrittura dell'io che agisce nello squarcio della coscienza individuale, tentativo di riparare ed esprimere il rimosso e l'indicibile. Lo avverte con chiarezza anche Paride, testimone del morbo che consuma le pagine lasciate dal padre: «In queste pagine l'arabesco del suo narrare non è formale ma somiglia ad una ricerca della penna intorno ad un punto piagato: come se egli cercasse continuamente di respingere qualche cosa di forza pari alla repugnanza che gli ispira» (ivi: 38).

Nella seconda, più ampia, sezione del romanzo, costituita dal manoscritto di Paride, si attesta un nuovo atteggiamento ragionato ed espositivo, che il finto autografo registra *in diretta* nel suo graduale definirsi. Il giovane sembra inizialmente deciso ad accompagnare le memorie del Conte Striggi con le poche righe necessarie ad assistere la lettura dell'Abbate. L'intonazione stilistica riprende, quindi, quella del primo manoscritto: «Non ho resistito a contraffare la sua [del Conte] maniera di scrivere e non ne sento rimorso; semmai sento l'ira di non riuscire a separarmi da lui e anzi d'interpretare i suoi sentimenti con parole che gli somigliano» (ivi: 38-39). La scelta del registro tradisce la difficoltà di emanciparsi dalla figura paterna, altro aspetto di cui Paride sembra più che consapevole: «Percepisco tutto l'orrore della colpa di mio padre; e insieme sono tentato dalla logica infernale di quella colpa che mi affascina e mi perde» (ivi: 102). Gravato dalla «fedeltà maledetta» (ivi: 101) del padre, Paride cerca la sua voce e, nel farlo, conclude e ritorna alla scrittura, cambia direzione, supera false partenze:

Stavo per sottoscrivere la mia lettera quando mi sono accorto di non poterlo ancora fare. [...]. Forse chissà: può darsi che anche questa mia sia una confessione parallela a quella iniziata dal mio signore. [...] Ho da raccontare anche io: fatti raccolti in frantumi dal mio passato cominciano a concatenarsi in immagini che si corrispondono (ivi: 39-40).

Finalmente trova la corrispondenza fra ricordo, pensiero e parola – trova il suo passo, ed è un assalto: «Sto cavalcando nella memoria a corsa d'assalto; e così affronto anche me stesso. Una dopo l'altra le immagini sembrano chiamarsi su un filo che le regge in sottofondo» (ivi: 90). Espressione di una personalità precaria che deve ancora determinarsi, il secondo manoscritto innesta nel paradigma del romanzo storico un itinerario di formazione che è «fragorosamente consonante con la contemporaneità novecentesca del conflitto tra le generazioni» (Alesi 2008: 50) e, per ragioni diverse, con un'analogia disposizione manzoniana. Se il percorso di Renzo si conclude con una crescita economica, sociale e morale (perdonando il suo persecutore il giovane rientra nella comunità come uomo maturo), Paride è però condannato a rimanere obliquo: «Chi sono io per parlarvi con simile franchezza? Non lo so bene, anche se conosco la mia identità [...]. E invece c'è in me, non una diversa persona come i filosofi dicono che accada in ognuno, ma un'obliqua identità risultante da sbagli non miei» (ivi: 100-101). Al termine della guerra Paride non conquista un posto da adulto ma si perde in un ennesimo, regressivo inseguimento del padre verso il lontano Perù, dove il Conte Striggi ha esiliato l'ultimo testimone sopravvissuto del suo delitto. Con la fuga del ragazzo nel Nuovo Mondo si conclude senza alcuna soluzione la sua prova di scrittura irrequieta e trasformativa, che nel finale supera anche il pretesto dell'interlocutore esterno per diventare autoanalisi privata, racconto di sé a se stesso oltre ogni appello e ogni speranza di riscatto:

Non a voi, signor Abate, che del resto non saprete mai di essere stato chiamato ad ascoltare i miei

appelli; non a voi ma al caso lascerò le carte di mio padre e queste mie, riunite in un grossa busta d'archivio piena di inutili vecchissime scritture. Forse nessuno le leggerà mai; o qualcuno, presto o tardi. È un atto di viltà o di umiltà rimettermi all'impreveduto? O magari un atto di esile speranza? Non so e non m'importa (ivi: 102-103).

La decisione di Paride termina il moto circolare di una partitura a due voci che progressivamente si richiude su sé stessa, facendosi esercizio di conoscenza individuale. Eppure, sul margine estremo del testo, il riferimento ad un possibile destinatario futuro ne rilancia le prospettive metaletterarie: richiama la presenza di Bellonci lettrice, Bellonci studiosa infaticabile degli archivi mantovani, Bellonci che lungamente sulle carte di quei secoli ha costruito le sue invenzioni narrative e che ora, per la prima volta, rinuncia all'impiego diretto delle fonti storiche per sostituirle con un doppio artefatto letterario, con due manoscritti che avrebbe potuto trovare «in un grossa busta d'archivio». Una simile inversione problematizza lo statuto della conoscenza storica e discute la possibilità di distinguere, in linea teorica e sul piano della produzione di senso, l'enunciato letterario dal documento storico. Una prospettiva che (a dispetto della diffusa immagine di elitario isolamento a cui è spesso associata l'autrice) sembra interpretare perfettamente le tendenze e il dibattito critico del suo tempo, quando «la "narrativa storica" assume nel postmodernismo uno spazio rilevante» (Ganeri 1998: 19). Non è un caso, forse, se la prima e la definitiva pubblicazione in volume di *Delitto di Stato* (1972-1981) anticipano e seguono due fra i romanzi più rappresentativi del postmoderno italiano, identificati con il coevo recupero e la conseguente destrutturazione dei generi letterari (cfr. Schulz-Buschhaus 1995), fondati sulla riscrittura/contraffazione di manoscritti e sul rilievo delle ricostruzioni storico-bibliografiche: *Il quinto evangelio* di Mario Pomilio (1975) e *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980).

In sintonia con gli autori della generazione successiva, ma sempre artefice di una ricerca espressiva estremamente personale e coerente, Bellonci riconsidera il rapporto fra invenzione e storia trasferendolo nello spazio autoreferenziale della scrittura, che trascende l'esattezza del vero e contesta ogni altro paradigma conoscitivo. Deformato in una struttura speculare e franta (il dialogo impossibile fra i due manoscritti), il romanzo storico non ambisce più a ricondurre la complessità di un mondo a una compiuta unità funzionale, ma interpreta la parzialità e l'inadeguatezza di ogni rappresentazione, interroga, attraverso l'eccezionalità di un'epoca e di un personaggio, lo spaesamento della coscienza umana colta di fronte alla scoperta di sé: «È difficile per molti capire come per me la storia sia soltanto un largo tempo umano nel quale si svolgono avvenimenti che sono di oggi come furono di ieri» (Bellonci 1989a: 25). La scelta di ambientare le sue narrazioni nel passato, dimensione in cui tutte le vicende sono concluse, tutti i destini sono immutabili, permette di portare ad evidenza il senso di avventura e di sfida che agita l'esperienza dei personaggi, di illuminare quel margine di azione e di pensiero che, prima di cedere alla forza di condizionamenti e

fenomeni secolari, definisce il significato della presenza umana nella Storia. È in questa invenzione di un romanzo (post)moderno solidamente orientato a individuare una verità morale, a verificare lo scarto di volontà dell'individuo di fronte alle catastrofi del mondo (le guerre, la peste, ma anche la negligenza e l'inettitudine dei potenti) che Bellonci continua a ripetere e trasformare attraverso il Novecento la «funzione Manzoni» (cfr. Frare/Ghidini/Pierangeli/Iuppa 2017): con l'ostinato sospetto che ciò rende inquieto e solenne ogni tempo, a qualsiasi distanza, non è argomento della Storia – e che, forse, solo alla letteratura è concesso svelare quanto nell'essere umano resta immutabile.

BIBLIOGRAFIA

- Alesi 2008 = Donatella Alesi, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi novecenteschi», 1, pp. 43-60.
- Bellonci 1962 = Maria Bellonci, *In un velo bianco*, in «Pirelli. Rivista d'informazione e tecnica», 1, pp. 66-68.
- Bellonci 1989a = Maria Bellonci, *Publici segreti 1*, Milano, Mondadori.
- Bellonci 1989b = Maria Bellonci, *Publici segreti 2*, Milano, Mondadori.
- Bellonci 1997 = Maria Bellonci, *Delitto di Stato*, in Ead., *Opere*, II, a cura di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, pp. 7-103.
- Bignardi 1985 = Irene Bignardi, *Pronto Isabella*, in «La Repubblica», 14 dicembre, p. 22.
- Debenedetti 1979 = Giacomo Debenedetti, *Maria Bellonci*, con una presentazione di Marco Forti, Milano, Mondadori.
- Della Valle 1990 = Valeria Della Valle, *Una lingua moderna con una patina di antico*, in Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, pp. 561-570.
- Farnetti 2006 = Monica Farnetti, *Il manoscritto ritrovato. Storia letteraria di una finzione*, Firenze, Società editrice fiorentina.
- Ferrero 1994 = Ernesto Ferrero, *Introduzione*, in Maria Bellonci, *Opere*, I, a cura di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, pp. XI-XXXVI.
- Frare/Ghidini/Pierangeli/Iuppa 2017 = Pierantonio Frare, Ottavio Ghidini, Fabio Pierangeli, Daniela Iuppa (a cura di), *Manzoni negli scrittori del secondo Novecento*, in «STUDIUM», 6.
- Ganeri 1998 = Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice bibliografica.
- Pampaloni 1972 = Geno Pampaloni, *Introduzione*, in Maria Bellonci, *Tu vipera gentile*, Milano, Mondadori, pp. V-XII.
- Schulz-Buschhaus 1995 = Ulrich Schulz-Buschhaus, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul "moderno" e sul "Postmoderno"*, in «Problemi», 101, pp. 4-15.
- Serianni 1996 = Luca Serianni, *La prosa di Maria Bellonci ovvero la ricerca dell'acronia*, in «Studi linguistici italiani», XXII, pp. 50-64.